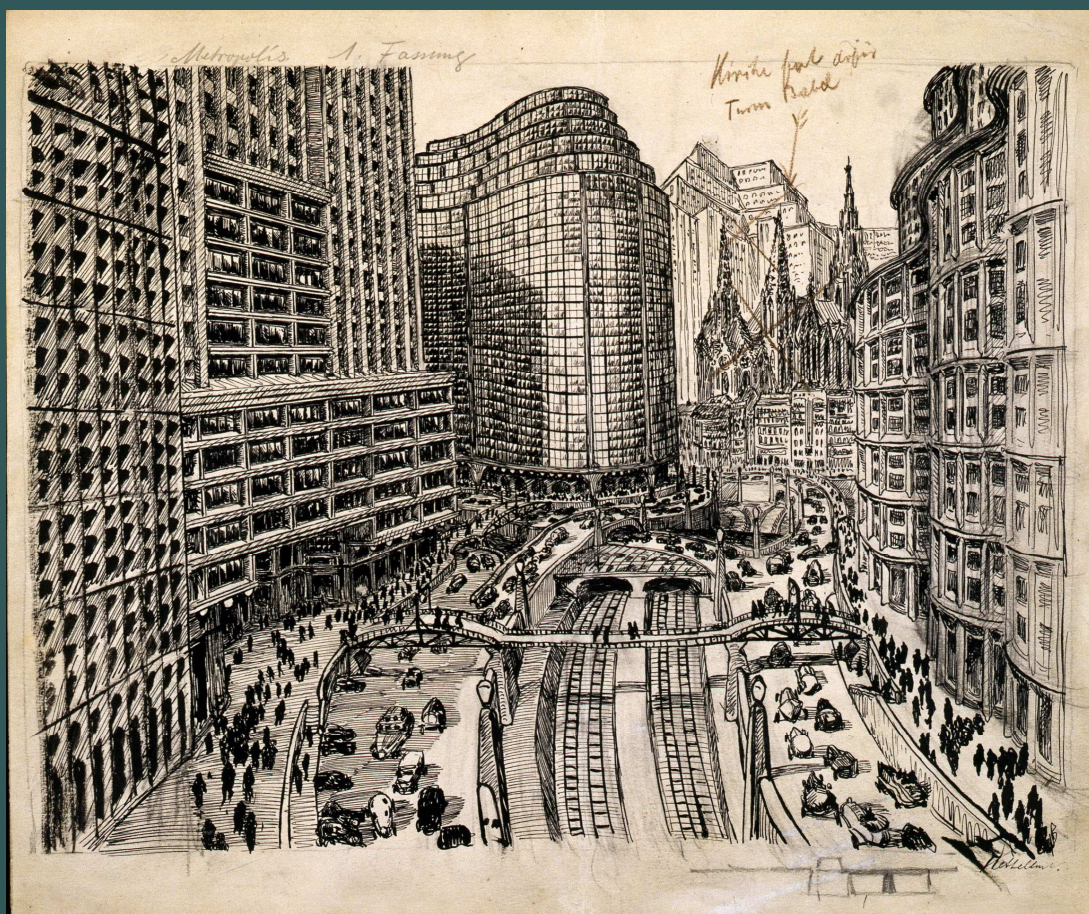


RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

3 • 2015 (II)



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

In copertina:

Erich Kettelhut,

Bozzetto per la scenografia di Metropolis di Fritz Lang. Prima versione, 1925
(Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek)

RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

3 • 2015 (II)



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Paolo BERTINETTI (Università di Torino)

Direttore editoriale

Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino),
Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino),
Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino),
Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino),
Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino),
Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino),
Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino),
Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino),
Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino),
Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta),
Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino),
Emanuele CICCARELLA (Università di Torino),
Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg),
Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo),
Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino),
Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino),
Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13),
Riccardo MORELLO (Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino),
Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass),
Elmar SCHAFROTH (Universität Düsseldorf),
Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa),
Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino),
Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design),
François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Palazzo delle Facoltà Umanistiche
Via Sant'Ottavio, 20, Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
E-MAIL: ricognizioni.lingue@unito.it
ISSN: in attesa

SOMMARIO

CrOCEVIA • CITTÀ ANGELICHE, CITTÀ INFERNALI

a cura di Elisabetta BENIGNI, Enrico LUSSO

- 7-34 Alberto BARACCO • *Città sullo schermo. Prospettive filosofiche sulla realtà filmica*
- 35-46 Cristina COLET • *Engendering the city. La rappresentazione di Shanghai attraverso le eroine del cinema cinese degli anni Trenta*
- 47-58 Carmen CONCILIO • *Today's Mumbai as photo-textuality*
- 59-71 Luca COSTANTIN • *Paris, "enfer" o "paradis"? I "cercles inextricables" di Gérard de Nerval*
- 73-82 Ada MILANI • *Memorie oltre la "frontiera d'asfalto". Alterazioni dello spazio urbano in A cidade e a infância di José Luandino Vieira*
- 83-94 Katia PARONITTI • *Cinema e microcosmo urbano. Sei Venezia di Carlo Mazzacurati*
- 65-105 Andrea RAGUSA • *A 'Europa Pitoresca' de Antero de Quental. Tradução e 'transplantação'*
- 107-117 Silvia STEFANI • *Praia, città schizofrenica. Etnografia urbana nella capitale di Capo Verde*

InCONTRI • AMERICANISMOS EN LEXICOGRAFÍA Y EN ESPAÑOL/LE. UNA MIRADA ABIERTA

a cura di Felisa BERMEJO CALLEJA

- 121-132 Felisa BERMEJO CALLEJA • *Americanismos: ¿una perspectiva eurocéntrica?*
- 133-134 Eva BRAVO GARCÍA • *Introducción*
- 135-146 Cesáreo CALVO RIGUAL • *La presencia de americanismos en los diccionarios bilingües español-italiano*
- 147-148 M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO • *Comentario sobre La presencia de americanismos en los diccionarios bilingües español-italiano de Cesáreo Calvo Rigual*

-
- 149-155 David GIMÉNEZ FOLQUÉS • *¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de e/le?*
- 157-158 M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO • *Comentario sobre ¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE? de David Giménez Folqués*
- 159-170 M.^a Antonieta ANDIÓN HERRERO • *Los americanismos en español lengua extranjera. Reflexiones sobre la variación léxica desde variedades preferentes europeas o estandarizadas*
- 171 David GIMÉNEZ FOLQUÉS • *Comentario sobre Los americanismos en Español Lengua Extranjera de M^a Antonieta Andión Herrero*
- 173-175 Cesáreo CALVO RIGUAL • *Comentario sobre ¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE? de David Giménez Folqués y Los americanismos en Español Lengua Extranjera de M^a Antonieta Andión Herrero*
- 177-185 Eva BRAVO GARCÍA • *El Diccionario de americanismos. Una aproximación formal al léxico del español en América*

ItINERARI

- 189-201 Alice BALESTRINO • *Living in the Presence of an Absence. The Puzzling Holocaust Legacy of the American post-Holocaust Generations*
- 203-214 Paola CARMAGNANI • *La construction identitaire en Polynésie française : chronotopes de l'insularité*
- 215-223 Filipa FREITAS • *Fernando Pessoa e o Barão de Teive: fragmentos de uma tragédia*
- 225-237 Chiara GIOBERGIA • *A Path through Landscapes of Waste*
- 239-254 Giulia ONGARO • *Teaching Number Words with the Dot-to-Dot Game*

SeGNALI

- 257-261 Cesare GIACOBazzi • *Daniela Nelva, Silvia Ulrich (a cura di), Sguardi sulla letteratura e sulla cultura tedesca. Studi in onore di Luigi Forte, Perugia, Morlacchi, 2015, 332 p.*
- 263-265 Pino MENZIO • *Emanuele Kanceff, L'immagine della Sicilia nei resoconti di viaggio del Settecento. Tra classicità ed emozione romantica, Scicli, Edizioni di storia e studi sociali, 2015, 99 p.*
- 267-270 Natalia PEÑÍN FERNÁNDEZ • *Félix San Vicente, Ana Lourdes de Hériz y María Enriqueta Pérez Vázquez (eds.), Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas, Bolonia, Bononia University Press, 2014, 392 p.*
- 271-273 Roberta SALA • *Alessandro Catalano, Massimo Maurizio, Roberto Merlo (a cura di), manifestAzioni. I manifesti avanguardisti tra performance e performatività, Milano, Mimesis, 2014, 392 p.*

CrOCEVIA

*CITTÀ ANGELICHE,
CITTÀ INFERNALI*

a cura di
Elisabetta BENIGNI
Enrico LUSSO

CITTÀ SULLO SCHERMO

Prospettive filosofiche sulla realtà filmica

Alberto BARACCO

ABSTRACT • The concept of film world appears particularly effective in film studies because it identifies movies both as worlds to be perceived, which emotionally involve the filmgoer, and worlds to be interpreted, which call for a philosophical enquiry on their meanings. Adopting a hermeneutic phenomenological approach, this article addresses film 'reality', especially with regard to the relationship between film and philosophy. Emphasizing incommensurability among different film worlds, it explores two different screened cities: New York (*Manhattan*, Allen 1979) and Dogville (*Dogville*, von Trier 2003).

KEYWORDS • Film world, Hermeneutic Phenomenology, Film as Philosophy

Le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde.

Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*

1. Mondi filmici e soggettività

Il concetto di 'mondo filmico' è stato utilizzato spesso nel campo degli studi sul film e anche in quella particolare area di ricerca che viene identificata con il termine assai nebuloso di filosofia del film. Non è quindi un concetto nuovo né univocamente definito. Uno studio approfondito delle molteplici proposte artistiche e delle innumerevoli elaborazioni teoriche scaturite dalla riflessione di *film-maker* e critici del film intorno alla problematica relazione che si instaura tra immagine cinematografica e realtà richiederebbe ben altro spazio e attenzione. Una tale analisi non potrebbe infatti trascurare quelle relazioni vitali tra le diverse esperienze artistiche, quei nessi concettuali, quei fitti dialoghi tra gli autori, che solo se riconsiderati attentamente permetterebbero di comprendere pienamente la dimensione e la complessità della questione.

Qui invece, in modo più circoscritto e specifico, intendo svolgere una breve riflessione sul rapporto tra mondo filmico e soggettività e, più precisamente, sul motivo per cui il concetto di mondo filmico, quando è opportunamente inquadrato in una prospettiva filosofica di matrice fenomenologico-ermeneutica, appare più promettente ed efficace se è liberato dalla problematica presenza di una qualsivoglia soggettività filmica, empirica o concettuale che sia. A tale scopo intendo inizialmente riferirmi al pensiero di due autori in particolare, Vivian Sobchack (1992) e Daniel Frampton (2006), che con i loro lavori sulla fenomenologia del film costituiscono un inevitabile punto di riferimento per il tema qui trattato. Entrambi gli autori, seppur con intenti e sviluppi differenti, hanno definito l'esperienza filmica come esperienza di un mondo. Così, se Sobchack (1992: 8), nell'introduzione al suo libro *The Address of the Eye*, puntualmente osservava: "[w]hen we sit in a movie theater and perceive a film as sensible, as

making sense, we (and the film before us) are immersed in a world”, Frampton (2006: 2), dal canto suo, oltre un decennio dopo, nell’inaugurare la nascita di una nuova scienza filosofica del film e aprando la trattazione della sua *Filmosophy*, non mancava di puntualizzare: “the cinema’s darkness seems very necessary for the full encounter between film and filmgoer: we lose our bodies and our minds take over, working alone, locked to the film-world”. Ciò che è interessante rilevare qui è come entrambi questi autori abbiano inteso affiancare al concetto di mondo filmico una corrispondente soggettività filmica. Sobchack, in particolare, sviluppando una fenomenologia dell’esperienza filmica ispirata al pensiero filosofico di Merleau-Ponty e avvalendosi di concetti come *embodiment* ed *enworldment*, ha proposto una forma di tecno-antropomorfismo che appare per certi versi problematico. Sebbene Sobchack (1992: 21-22) tenga espressamente a precisare che la soggettività filmica è differente da quella umana: “it is as much a viewing subject [...] it shares a privileged equivalence with its human counterparts [but] this is certainly not to say that the film is a human subject”, in pratica finisce poi per tentare di animare il dispositivo cinematografico rappresentandolo alla stregua di un sistema sensorio-motorio che ha evidenti quanto strette analogie con quello dell’uomo. Questo tipo di impostazione non può che condurre a qualche inevitabile elemento di confusione, e non solo terminologica, e alla sovrapposizione di percezioni ed espressioni che negli intenti dell’autrice dovrebbero invece rimanere chiaramente distinti. Non sorprende allora che, allo scopo di sviare il problema, Sobchack tenti di chiarire il suo pensiero ricorrendo all’esplicita schematizzazione di una relazione triadica autore-film-spettatore che dovrebbe instaurarsi, a detta dell’autrice, tra tre soggettività espressamente distinte. Cionondimeno, quella soggettività filmica teorizzata da Sobchack viene a insinuarsi problematicamente tra lo spettatore e il mondo filmico, frapponendo un’inutile frattura proprio in quel chiasmatico intreccio tra corpo e mondo sul quale Merleau-Ponty aveva eretto la sua filosofia fenomenologica. Non è un caso se Frampton (2006: 42-43), in tempi più recenti, volendo evitare possibili interpretazioni antropomorfe del mezzo cinematografico, abbia optato invece per una completa coincidenza tra film e mondo filmico: “[s]eeing film anthropomorphically restricts the possible interpretations of film form [...] We are separate yet mingled with our worlds, but film ‘is’ its world”. Sulla scorta di questa differente impostazione, Frampton preferisce teorizzare una soggettività filmica totalmente differente da quella umana, un *film-being* sul quale, secondo l’autore, è necessario fondare una nuova post-fenomenologia del film. In effetti, Frampton (2006: 46), qualche pagina oltre, riferendosi ancora ai lavori di Sobchack ed evidenziando i limiti di un’applicazione *tout-court* della fenomenologia classica al film, scrive ancora: “phenomenology encourages Sobchack to see film as an intending being, but then limits her analysis to human-like terms (subject, vision, experience). Phenomenology concerns human engagement with reality. Film-being is not human, and the film-world is not real”. Tuttavia, nonostante questa differente impostazione, e malgrado il nuovo quadro teorico-concettuale all’interno del quale l’autore identifica l’essere filmico con il termine tanto specifico quanto oscuro di *filmind*, anche la soggettività filmica teorizzata da Frampton, pur essendo per definizione post-fenomenologica e trans-soggettiva (2006: 47), e pur coincidendo con il mondo filmico, sembra in qualche modo oltrepassare i confini di quel mondo e far nuovamente capolino dietro di esso. Infatti Frampton, nel tentativo di definire i due atti caratteristici del *filmind* attraverso i quali il film verrebbe all’essere, e cioè la creazione del mondo filmico (*film-world creation*) e il pensare filmico (*film-thinking*), finisce per differenziare tra loro *filmind* e *film-world*, tornando così in qualche modo a separare quello che intendeva inizialmente far coincidere.

Se abbandoniamo invece il concetto di soggettività filmica e ripensiamo il film come mondo filmico e l’esperienza filmica come l’esperienza di un mondo (in cui può risultare direttamente coinvolta una sola soggettività: quella dello spettatore), allora si presentano immediatamente due questioni fondamentali: come un film può costruire un mondo e come lo

spettatore può sperimentare quel mondo. Naturalmente i due termini ‘costruire’ e ‘sperimentare’ non sono usati qui in modo accidentale, ma servono invece a caratterizzare il processo percettivo e cognitivo dello spettatore coinvolto nell’esperienza filmica. In questa prospettiva, il film non è la semplice riproduzione meccanica di un mondo, dapprima ripreso e registrato e poi successivamente proiettato sullo schermo, ma è piuttosto la ‘costruzione’ di un mondo, costruzione che avviene attraverso un processo messo in atto dallo spettatore nel corso di ogni esperienza filmica. L’applicazione della teoria del *worldmaking* (Goodman 1978) all’analisi dell’esperienza filmica, intesa qui letteralmente come *film-world-making*, appare allora particolarmente efficace, come dimostrano anche le recenti e interessanti proposte di Daniel Yacavone (2008, 2014). Se nel ripensare la storia del cinema e la continua e ininterrotta produzione e fruizione cinematografica, non senza qualche ingenuità, l’innumerabile pluralità dei mondi filmici che ci si presenta dinanzi sembra confliggere con l’univocità concreta e materiale del mondo reale, la prospettiva costruttivista e pluralistica offerta da Goodman offre invece la possibilità di inquadrare in modo più coerente il problema. Il concetto di mondo filmico, con la sua inerente pluralità, torna a interrogarci filosoficamente sull’inadeguatezza di una tesi che intenda sostenere una visione univoca e oggettivabile del mondo e della nostra relazione con esso. Naturalmente, è opportuno rimarcarlo anche qui, l’approccio costruttivista di Goodman non ipotizzava una logica e leibniziana pluralità di mondi possibili, da intendersi come le ‘possibili’ alternative di ‘un’ unico mondo reale, ma insisteva invece più acutamente sulla ‘attualità’ dei diversi mondi, sulla loro realtà e contemporaneità¹. Secondo il filosofo americano, lo scopo primario del soggetto impegnato nel processo di *worldmaking* consisterebbe, allora, non tanto nella ricerca filosofica della verità, quanto nella costruzione del significato. Per tornare al concetto di mondo filmico, ciò che appare particolarmente efficace in questa applicazione delle tesi di Goodman allo studio del film è che il *worldmaking* risulta essere sempre un processo di *ri-costruzione*, essendo fondato sulla scelta tra molteplici sistemi simbolici di riferimento e tra differenti meccanismi di trasformazione. In altre parole, i mondi a cui Goodman si riferisce non sono creati o costruiti dal nulla, ma emergono sempre da mondi preesistenti. Seguendole parole di Goodman (1978: 6): “[w]orldmaking as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking”. Il *worldmaking* è quindi per Goodman un processo di trasformazione e ricostruzione, secondo uno schema facilmente applicabile anche al mezzo cinematografico, sebbene tale aspetto sia stato in qualche modo sottovalutato da una certa tradizione di studi sul film prettamente incentrata sull’autorialità (Cavell 1979)². Naturalmente, la praticabilità delle tesi di Goodman nel campo degli studi sul film non si riferisce solo al caso specifico delle serie filmiche o delle saghe, che peraltro costituiscono da sempre un fenomeno cinematografico particolarmente interessante e non solo in termini di risultati ai botteghini, e neanche al caso altrettanto tipico ed evidente delle citazioni o dei cameo, per mezzo dei quali un film può riferirsi in modo esplicito a produzioni cinematografiche precedenti, ma interessa invece in termini più ampi e cogenti l’uso stesso del mezzo artistico e l’adozione di determinate strutture simboliche, espressive e stilistiche. In questo senso più ampio, un film deriva sempre da una ricostruzione che s’innesca ed emerge dalla lunga e ininterrotta catena di film che l’hanno preceduto. D’altro canto, va subito

¹ Secondo Goodman, una tale pluralità di mondi, nessuno dei quali onnicomprensivo, discende dal differente modo di costruire e ricombinare insieme differenti sistemi simbolici di riferimento. L’approccio di Goodman (1978: 5) è quindi, nelle parole stesse dell’autore: “an analytic study of types and functions of symbols and symbol systems”.

² Nel suo celebre saggio *The World Viewed*, Cavell (1979: 7) osservava: “[t]he auteur emphasis turns us away from an aesthetic proposition even more unnoticeable in its obviousness – that a movie comes from other movies”.

rimarcato, il processo di ri-costruzione non implica per Goodman la possibilità di individuare una qualche struttura comune soggiacente a questa innumerevole pluralità di mondi. Piuttosto, altrettanto significativa dal nostro particolare punto di osservazione è quella riflessione di Goodman che sottolinea invece l'incommensurabilità tra i differenti mondi e che insiste sull'impossibilità sia di una semplice traduzione (*translation*) di un mondo in un altro, sia di una riduzione di questa pluralità di mondi a un unico sistema di riferimento.

D'altra parte, se sulla scorta di questa breve riflessione fenomenologica e costruttivista consideriamo la problematica più specificamente ermeneutica, va rilevato come allo spettatore coinvolto nell'esperienza filmica si presenti già sempre, sin dall'inizio, il compito dell'interpretazione. In questo transitare sul versante interpretativo, nel riecheggiare del dettato ricœuriano che ha sancito la necessaria connessione tra fenomenologia ed ermeneutica³, il concetto di mondo filmico si mostra allora efficace nel riunire in sé sia, come abbiamo visto, la componente esperienziale prettamente fenomenologica, sia la componente ermeneutico-interpretativa. Inteso come unità non solo narrativa, ma, più in generale, come unità della percezione e dell'esperienza dello spettatore, il mondo filmico – il cui concetto può dunque essere validamente utilizzato non solo nel cinema cosiddetto narrativo, ma anche nel cinema sperimentale e nella video arte – sollecita dunque l'interpretazione e sostiene il processo interpretativo in quell'iterare ermeneutico messo in luce dalla metodologia filosofica di Ricœur. Sotto questa luce, il mondo filmico si presenta allo spettatore come l'orizzonte ermeneutico entro il quale si collocano i possibili significati filosofici del film e rispetto al quale si apre il confronto e il dialogo tra le sue diverse interpretazioni. Un'ermeneutica filmica di matrice ricœuriana non rivendica allora il valore di un significato univoco e universale, racchiuso in un'interpretazione valida e identificabile una volta per tutte, sia essa intesa anche (o soprattutto) come quell'inaccessibile quanto ipotetica interpretazione individuata come la 'intenzione originaria dell'autore', ma si pone invece all'ascolto dei possibili significati di un mondo filmico che resta sempre aperto a nuove differenti interpretazioni. All'interno di questo orizzonte ermeneutico, l'interpretazione filosofica del mondo filmico non può mai essere data in termini assoluti, come significato completo, oggettivo e atemporale, ma è piuttosto un'interpretazione che implica sempre 'altre' possibili interpretazioni. Un'ermeneutica filmica non può quindi rinchiudersi nel recinto di una teoria assolutistica fondata sulla certezza di un significato verificabile e definitivo, ma è sempre impegnata sul terreno incerto dell'interpretazione. Quel circolo ermeneutico che si riproduce nel confronto continuo tra le interpretazioni non è mai interrotto né può mai concludersi. Quella dialettica di matrice ricœuriana che incessantemente ricollega la comprensione alla spiegazione per poi riappropriarsi di una comprensione più profonda, non può fondarsi su una comprensione immediata ed esclude sempre una comprensione che voglia porsi, in qualche misura, come definitiva. Come ha affermato Pareyson (1971: 90) in *Verità e interpretazione*, l'ermeneutica è una "filosofia dell'implicito" che non può essere consapevole della verità e del senso se non nella forma di doverli cercare ancora.

Come orizzonte ermeneutico, il mondo filmico non è allora il prodotto di un processo tecnico o artistico, costruito e pronto per l'uso, e non è neanche il testo della sua narrazione, inteso come corpo autonomo e definito a prescindere dallo spettatore, ma è invece un mondo che prende vita nel corso dell'esperienza filmica e che ha sempre bisogno dello spettatore per venire all'essere. D'altro canto, pensare il mondo filmico in una prospettiva ermeneutica

³ Nel suo secondo saggio sull'ermeneutica, Paul Ricœur (1986: 40) scriveva: "D'une part, l'herméneutique s'édifie sur la base de la phénoménologie et ainsi préserve ce dont pourtant elle s'éloigne : la phénoménologie reste l'indépassable présupposition de l'herméneutique. D'autre part, la phénoménologie ne peut se constituer elle-même sans une présupposition herméneutique".

significa prendere in considerazione anche la riflessione introspettiva dello spettatore che si riappropria di sé di fronte a quella nuova esperienza di senso. La comprensione del mondo filmico costituisce allora, anche e sempre, un'apertura verso nuove possibilità, cioè verso un cambiamento nello spettatore che ripensa e, in certa misura, riprogetta se stesso. Nel corso dell'esperienza filmica non si innesca quindi un dialogo intersoggettivo tra soggettività distinte, ma un confronto intra-soggettivo nello spettatore che trova di fronte a sé un nuovo mondo e nuove possibilità d'essere.

Il mondo filmico è un concetto promettente anche per una filosofia del film specificamente intesa a considerare il mezzo filmico come capace di sostenere un proprio discorso filosofico. Se per molto tempo la filosofia ha considerato il cinema alla stregua di un oggetto subalterno per la propria indagine o, peggio, si è rivolta a esso come a un ricco repertorio da cui prelevare utili illustrazioni per rendere la filosofia più accessibile e maggiormente attraente, nell'ultimo decennio numerosi lavori raccolti sotto quella prospettiva di ricerca che si identifica con il termine anglosassone di *Film as Philosophy (FaP)* hanno invece riconosciuto al film la dignità di una riflessione filosofica autonoma. Il mondo filmico non è una semplice rappresentazione della realtà esterna, né un racconto con immagini in movimento che può tornare utile per affiancare argomentazioni e tesi filosofiche etero-condotte, ma è un mondo 'reale' che esprime un proprio discorso filosofico e parla allo spettatore sollecitando una riflessione di matrice ermeneutica. L'analisi filosofica del pensiero filmico può dunque avvalersi di una ricca tradizione di studi che, muovendo dalla fenomenologia merleau-pontyana e riconsiderando la teoria costruttivista di Goodman, può efficacemente dar vita a una ermeneutica del film fondata sul concetto di mondo filmico. Naturalmente, come gli studiosi della *FaP* hanno più volte osservato (Frampton 2006, Wartemberg 2007, Mulhall 2008 o Mullarkey 2009, per citarne alcuni), un simile approccio dovrebbe sempre necessariamente misurarsi con la pratica dell'interpretazione, per di-mostrare il pensiero filosofico filmico all'opera.

2. Città sullo schermo

Nel suggerire una possibile traccia per lo sviluppo di un futuro caso di studio, intendo qui mostrare un'applicazione pratica del concetto di mondo filmico utilizzando due film d'autore molto noti: *Manhattan* (Allen 1979) e *Dogville* (Lars von Trier 2003). Sebbene questi due film si accomunino nella rappresentazione di uno stesso spazio filmico, quello della città, è del tutto evidente che lo spettatore che assiste a essi sperimenta mondi filmici autonomi e tra loro difficilmente comparabili. Come si è detto, per un'ermeneutica del film, l'autonomia di senso viene a fondarsi non sulla dimensione spaziale della rappresentazione, ma intorno a strutture simboliche del mondo filmico che offrendosi all'interpretazione dello spettatore si mostrano come specifiche possibilità di essere e vivere quel mondo. Pensare il mondo filmico in prospettiva ermeneutica e riflettere sulla dimensione filosofica delle due città di Allen e von Trier significa allora entrare nel dibattito tra cinema e identificazione simbolica dello spazio urbano, e studiare quella complessa relazione tra cinema e realtà che, come tale, non è mai univoca o ingenuamente unidirezionale, dalla città reale alla sua rappresentazione sullo schermo, ma è invece sempre equivoca, ambivalente, mutevole. Il cinema infatti, attraverso la simbolizzazione e l'identificazione della città, reimmette simboli, figure e codici rappresentativi in quella stessa realtà dalla quali li ha tratti. Tra cinema e realtà c'è dunque una relazione di mutua influenza e confluenza: la città cinematografica, estratta e rielaborata, resa fortemente simbolica, si ripropone come modello all'interno di un processo di continua identificazione e trasformazione. Come struttura simbolica del mondo filmico, la città è dunque riconoscibile, suggerisce o anche solo evoca un'identità, aprendo se stessa nell'accogliere ospitale (o inospitale) lo spettatore. In prima approssimazione possiamo quindi affermare che la città

cinematografica come mondo filmico si presenta allo spettatore nelle forme dell'identità e dell'accoglimento.

2.1. *Manhattan, la città come identità*

Manhattan è certamente uno di quei film segnati dal profondo legame di identità che lega il personaggio principale alla sua città. Il disegno identitario è chiaramente delineato sin dalla scena d'apertura, in quelle continue riformulazioni di "Ike" Davis (Woody Allen), sceneggiatore televisivo emotivamente insoddisfatto alle prese con le prime righe del suo nuovo romanzo.

'Chapter 1. He adored New York City. He idolized it all out of proportion... no, make that: he – he romanticized it all out of proportion. Yes. To him, no matter what the season was, this was still a town that existed in black and white and pulsed to the great tunes of George Gershwin...'

Uh, no let me start this over.

'Chapter 1. He was too romantic about Manhattan, as he was about everything else. He thrived on the hustle bustle of the crowds and the traffic. To him, New York meant beautiful women and street-smart guys who seemed to know all the angles...'

Ah, corny, too corny for my taste. Can we... can we try and make it more profound?

'Chapter 1. He adored New York City. For him, it was a metaphor for the decay of contemporary culture. The same lack of individual integrity that caused so many people to take the easy way out was rapidly turning the town of his dreams in...'

No, that's a little bit too preachy. I mean, you know, let's face it, I want to sell some books here.

'Chapter 1. He adored New York City, although to him it was a metaphor for the decay of contemporary culture. How hard it was to exist in a society desensitized by drugs, loud music, television, crime, garbage...'

Too angry, I don't want to be angry.

'Chapter 1. He was as tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat'.

I love this.

'New York was his town, and it always would be'.⁴

Le riformulazioni di Ike suggeriscono allo spettatore non la semplice rappresentazione di un luogo, ma, appunto, l'identificazione simbolica di un mondo, che non è solo personale o soggettivo, ma è un mondo da ri-conoscere e condividere. D'altro canto, la struttura simbolica del mondo filmico che ne emerge non sembra coincidere con una singola e rigida identità, come città istituzionale univocamente definita e codificata, ma si esprime invece attraverso una pluralità di caratteri, come struttura polisemica e multiforme. E se le parole di Ike appaiono inadeguate a definire pienamente e definitivamente il mondo filmico di *Manhattan* (Girgus 2002: 63)⁵ è proprio perché esse costituiscono solo una delle possibili tracce accanto ad altre. La sequenza iniziale che sulle note della *Rhapsody in Blue* di Gershwin ci accompagna in rapida sequenza attraverso i luoghi più caratteristici della città offre allo spettatore, sin da quelle prime immagini, molteplici prospettive e possibilità. *Manhattan* si mostra quindi nell'identità di una città che, vera protagonista del film, si esprime attraverso una pluralità di sguardi e prospettive. Un'ermeneutica dell'interpretazione filmica che si interroghi sul significato simbolico del

⁴ I dialoghi del film qui riportati sono tratti dal sito *Script-O-Rama* e disponibili al seguente indirizzo: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/manhattan-script-transcript-woody-allen.html>.

⁵ Riferendosi al monologo iniziale di Ike, nel suo saggio dedicato a Woody Allen, Sam Girgus (2002: 63) scrive: "[t]he interior dialogue does not build toward a final resolution of a single perspective or voice. Rather, it subverts the possibility for such a representative voice or singular vision".

mondo filmico di *Manhattan* incontra allora alcune particolari ecologie che, individuando rispettivamente gli spazi (il 'locale'), le relazioni tra gli abitanti (la 'passeggiata' e la 'relazione sentimentale') e un determinato modo di pensare e vivere (l' 'esistenzialismo'), esprimono non solo gli aspetti caratteristici che identificano la città, ma, in senso più profondo, si identificano come modi di essere in quello specifico mondo filmico.

2.1.1. Il locale

Nella sua ambiguità semantica, disposto tra *café*, ristoranti e musei d'arte, l'ecologia del 'locale' in *Manhattan* circoscrive il luogo simbolico in cui avviene il distacco tra i personaggi del film e un ceto popolare e incolto che, inopinatamente affannato a risolvere insulsi problemi quotidiani, rimane escluso da quegli spazi e resta irrevocabilmente invisibile. Non senza una buona dose d'ironia e comicità, il 'locale' è il luogo in cui si attua il reciproco riconoscimento tra i personaggi in merito al proprio *status* sociale e alla propria levatura intellettuale. Nel mondo filmico di *Manhattan* non c'è spazio per persone comuni e anonime che faticano del loro lavoro quotidiano, ma solo per personaggi creativi, intellettualmente impegnati in dotte conversazioni filosofiche. Il 'locale' li raccoglie e li identifica dando espressione a questa ecologia intellettuale (o pseudo-intellettuale) newyorkese. Sono personaggi che frequentano il MoMA o il Guggenheim Museum, scrivono romanzi e testi televisivi, discutono di letteratura, cinema e teatro, scorrendo delle loro relazioni sentimentali e del senso della vita. La sequenza che si svolge all'Elaine's, lo storico ristorante dell'East Side che ha recentemente chiuso i battenti, è alquanto rappresentativa dell'identità mostrata dal 'locale' in *Manhattan*. La conversazione tra i quattro protagonisti ruota intorno a filosofia e arte, e fra etica e ironia si interroga sul dilemma morale relativo al coraggio di cui è necessario disporre per poter salvare una persona che sta annegando. Le battute di Yale (Michael Murphy) e di Ike esprimono chiaramente un certo modo di vivere e di stare insieme:

Yale: "I think the essence of art is to provide a kind of working-through situation, so that you can get in touch with feelings you didn't know you had."

Ike: "Talent is luck. The important thing in life is courage. [...] Listen to this example. If the four of us are walking home over the bridge and a person was drawing, would we have the nerve... Would one of use the nerve to dive into the icy water and save them? It's a key question. I, of course, I can't swim, so I never have to face it."



Altrettanto esauriente è la battuta finale di Emily (Anne Byrne Hoffman) che rivolgendosi a Tracy (Mariel Hemingway), la giovane fidanzata di Ike, sentenzia laconica: “[t]hey’ve had this argument for twenty years”. Discussioni infinite su inutili problemi teorici: il ‘locale’ in *Manhattan* mostra l’intellettuale in tutta la sua grottesca inconsistenza, ne evidenzia impietoso le nevrosi e le idiosincrasie, ne rimarca beffardo pose e vezzi. Diverse sequenze del film servono a mettere in risalto lo snobismo stucchevole di certi ambienti pseudo-intellettuali newyorchesi. La scena dell’incontro tra Ike e Mary al Guggenheim Museum ce ne dà un’altra altrettanto evidente rappresentazione.

Ike: “We were downstairs at the *Castelli Gallery*. We saw the photography exhibition. Incredible, absolute incredible.”

Mary: “Really, you liked that?”

Ike: “Great, absolutely great. Did you?”

Mary: “No, I really felt it was very derivative. To me, it looked like it was straight out of Diane Arbus, but it had none of the wit.”

Ike: “Well, we didn’t like them as much as the Plexiglas sculpture.”

Mary: “Really, you liked the Plexiglas, huh?”

Ike: “You didn’t like the Plexiglas either?... It was a hell of a lot better than that steel cube. Did you see the steel cube?”

Mary: “Now, that was brilliant to me, absolutely brilliant.”

Ike: “The steel cube was brilliant?”

Mary: “Yes. To me, it was very textural. You know what I mean? It was perfectly integrated and it had a marvelous kind of negative capability. The rest of the stuff downstairs was bullshit.”



Lo schema comico è noto, come pure i riferimenti cinematografici nobili (da Charlie Chaplin a Jerry Lewis passando per i fratelli Marx, solo per citarne alcuni): la chiusura di una *gag* deve sempre lasciare interdetti e in qualche misura disattendere l’aspettativa dello spettatore. In *Manhattan* però la comicità sacrifica il gesto per appoggiarsi prevalentemente sulla parola. Ike ammicca ironicamente allo spettatore nel sottolineare infastidito lo pseudo-intellettualismo di Mary, ma è un’ironia che è utile per marcare ancora la differenza, dimostrando capacità critica (e autocritica) e sfoggiando perspicacia, acutezza, *verve*. Il sarcasmo di Ike serve ancora a tracciare un certo profilo e identificare un mondo in cui, tra sagacia dialettica e riferimenti dotti, non c’è spazio per il cosiddetto uomo del popolo. La conversazione ricerca sempre un particolare registro, ha modalità gestuali e un eloquio che identificano precisamente un mondo, intellettuale o pseudo-intellettuale che sia. La New York

di *Manhattan* è quella delle classi medio-alte, non certo quella dei quartieri ‘bassi’ o dei ceti popolari.

2.1.2. La passeggiata

Se l’ecologia del ‘locale’ identifica il mondo filmico di *Manhattan* in interno, la ‘passeggiata’ lo rappresenta negli esterni. Evidentemente, in quanto ecologia del mondo filmico, la ‘passeggiata’ non è intesa qui nel senso letterale del termine, ma serve piuttosto a identificare la relazione tra personaggi e ambiente. In questa prospettiva, la *passeggiata* può essere allora rappresentata tanto dalla corsa finale di Ike lungo i *boulevard* affollati e pieni di traffico, quanto dalla sosta sulla celebre panchina di fronte al Queensboro Bridge, nel rapimento estatico di Ike di fronte alla bellezza della città all’alba (“[t]his is really a great city. I don’t care what anyone says”). La sequenza che riprende i quattro personaggi principali all’uscita dal Guggenheim Museum poco dopo l’inizio del film è del tutto esemplificativa di questa seconda ecologia di *Manhattan*. Essa, infatti, non segna solo il primo incontro tra i quattro, incontro dal quale scaturiranno poi tutte le vicende narrate, ma stabilisce anche quella fondamentale simbiosi tra i personaggi e la vera protagonista del film: la città. La lunga carrellata indietro che inquadra i quattro personaggi mentre camminano e conversano consente di mantenere un diretto e prolungato contatto con la città e diventa un modo per sentire la città e farsi ascoltare da essa.



In questa come in altre sequenze, la ‘passeggiata’ esprime quel profondo legame che unisce i personaggi e la città e che nullifica la distanza tra spazio privato e spazio pubblico. I personaggi intavolano con la città un dialogo diretto e intimo in cui non si frappongono elementi di mediazione o di disturbo: non vi sono estranei in ascolto (i passanti scorrono nella totale indifferenza, come elementi del tutto marginali), né silenzi o reticenze, o argomenti tabù. Così, ad esempio, la ‘passeggiata’ diviene il modo attraverso il quale Yale può, all’uscita dall’Elaine’s, confidare il suo tradimento, o il modo con cui Ike può esprimere la propria animosità nei confronti della sua ex-moglie Jill (Meryl Streep), in procinto di scrivere un libro sul fallimento del loro matrimonio.



Yale: "She's very beautiful. She's very kind of nervous, high-strung, illusive".

Ike: "Great. It sounds wonderful."

Yale: "Oh, she is wonderful. I mean, she's on my mind all the time."

Ike: "What are you telling me? That your marriage is... I mean, how serious is it?"

Yale: "I don't know, but it's pretty serious."

Ike: "But you haven't said anything to Emily?"

Yale: "No! God, no."

Ike: "It's amazing. I'm stunned because, of all the people I know, I always thought for sure that you and Emily had one of the best marriages."

Yale: "We do! I mean, I love her."



Ike: "Are you writing a book on our marriage?"

Jill: "Leave me alone."

Ike: "Are you writing about our break-up?"

Jill: "We've said all that needs to be said."

Ike: "I know you are because I have a friend at *Random House*."

Jill: "I'm free to do as I please."

Ike: "Yeah, but this affects me. So you're gonna tell everybody everything? Our life, our sexual life?"

Jill: "Do you spy on me?"

Ike: “No. I was at a party and a guy said he read an advance chapter of a book my wife was writing, and it was hot stuff. He said that! I spilled wine on my pants.”

Jill: “I don’t care to discuss it.”

Ike: “You won’t discuss it. How’s Willie?”

Jill: “Fine.”

Ike: “Well, give me some details. Does he play baseball? Wear dresses? What?”

Jill: “He doesn’t wear dresses. You’ll find out the details when it’s your turn to see him.”

Ike: “Don’t write this book. It’s a humiliating experience.”

Jill: “It’s an honest account of our break-up.”

Ike: “Jesus, everybody that knows us is gonna know everything.”

Jill: “Look at you. You’re so threatened.”

Ike: “I’m not threatened because I was not the immoral, psychotic, promiscuous one.”

Se in questa scena Ike e Jill appaiono troppo emotivamente distanti per essere realmente in grado di comunicare, l’incontro tra i due mostra chiaramente come il vero dialogo si svolga invece tra loro e la città, in un’empatica e intima relazione. In *Manhattan*, la *passeggiata* identifica quindi quel complice gioco di rispecchiamento e autoidentificazione che intercorre tra i personaggi e la città.

2.1.3. La relazione sentimentale

Che l’intreccio narrativo in *Manhattan* ruoti intorno alle vicende sentimentali dei personaggi è un dato del tutto evidente; tuttavia, la riflessione sulla ‘relazione sentimentale’ serve qui per descrivere un terzo modo di identificare la città, come una delle ecologie caratteristiche del mondo filmico. In una tale prospettiva si deve rilevare come la ‘relazione sentimentale’ sia vissuta dai personaggi del film con manifesto distacco emotivo. È un aspetto che risulta in qualche modo complementare a quella identità intellettuale e a quello *status* sociale di cui si è precedentemente detto. La ‘relazione sentimentale’ traccia il particolare modo di essere di un personaggio la cui passionalità è per lo più mitigata e controllata attraverso il linguaggio verbale e l’autoironia. Nel mondo filmico di *Manhattan* non ci sono passioni travolgenti né amori folli, ma storie complicate, vissute con controllata razionalità e una buona dose di ironia. Non interessa qui interrogarsi sul fatto se un tale modo di rappresentare i personaggi e le loro relazioni amorose sia particolarmente efficace o se risulti invece troppo cerebrale e scarsamente coinvolgente. Peraltro, va ricordato, a tale riguardo la critica, pressoché in forma unanime⁶, si è espressa molto favorevolmente nei confronti di *Manhattan*. Qui il *focus* è però fissato sull’ecologia della ‘relazione sentimentale’ e su come essa costituisca un modo per caratterizzare e identificare il mondo filmico di *Manhattan*. L’autoironia e il distacco sembrano allora i caratteri attraverso i quali, in *Manhattan*, si esprime l’amore, l’attrazione e il desiderio. Il linguaggio verbale è ancora lo strumento principale per esprimere questi

⁶ A tale riguardo, si vedano ad esempio i lavori di Knight (1988) e Dagrada (1996). Quest’ultima, nel suo saggio dedicato al film, ricorda come lo stesso Andrew Sarris, famoso critico cinematografico statunitense, pur essendosi dimostrato sin dagli esordi un feroce denigratore del regista newyorkese, abbia definito *Manhattan* come l’unico grande film americano degli anni Settanta. L’autrice, nel sintetizzare le ragioni di questo giudizio favorevole e unanime della critica, scrive: “[i]l segreto di questo successo – o almeno della fortuna critica del film – consiste senza dubbio nella sua capacità di fondere in un equilibrio nuovo, maturo e seducente, tutte le componenti dell’universo alleniano: una perfetta comunione tra umorismo verbale e visivo tra commedia e dramma, amalgamati in uno stile personale e originalissimo capace di mettere il senso dello spazio e del ritmo, del racconto e degli ambienti, dell’ombra e della luce, al servizio della visione del mondo di un autore che si è cercato a lungo” (1996: 164).

sentimenti; la battuta che Ike rivolge a Tracy durante il loro giro notturno in carrozza per Central Park è sufficientemente esemplificativa di questa modalità espressiva.

Ike: “You know what you are? You’re God’s answer to Job, you know? You would have ended all argument between them. I mean, He would have pointed to you and said, you know, ‘I do a lot of terrible things, but I can still make one of these.’ You know? And then Job would have said, ‘Eh. Yeah, well, you win.’”

Anche il sesso viene vissuto in *Manhattan* con il necessario distacco autoironico e con la ricorrente sovrabbondanza verbale, attraverso un registro stilistico che è prevalentemente linguistico e razionale più che visivo e passionale. Così, ad esempio, dopo aver baciato Mary e riferendosi al precedente incontro con lei all’Hayden Planetarium, Ike fa la sua dichiarazione: “[b]ut you were so sexy. You were soaking wet from the rain and I had a mad impulse to throw you down on the lunar surface and commit interstellar perversion with you”. Il cambio di *partner* non sembra influire sul registro: ancora Ike, risvegliato nel cuore della notte dai fastidiosi rumori della casa di Tracy, risponde alle proposte di lei con la solita distaccata autoironia.

Ike: “It’s like somebody’s playing the trumpet. Or somebody sawing... Like a man sawing a trumpet in half. Right? Right?”

Tracy: “Let’s fool around.”

Ike: “You hear it?”

Tracy: “It’ll take your mind off it.”

Ike: “How many times a night...? How often can you make love in an evening?”

Tracy: “Well, a lot.”

Ike: “Yeah, I can tell. A lot. That’s... Well, a lot is my favorite number. Gee, really? Can you?”

Tracy: “Let’s do it some strange way you’ve always wanted to do, but nobody would do with you.”

Ike: “I’m shocked. What kind of talk is that from a kid your age? I’ll get my scuba-diving equipment and really show you...”



L’autoironia e la comicità in *Manhattan* sono dunque strumentali (e, va detto, lo sono in modo molto efficace e, a tratti, anche geniale) alla costruzione di una specifica identità e di uno specifico mondo filmico. L’ecologia della ‘relazione sentimentale’ disegna un mondo in cui non c’è spazio né per la sdolcinata effusione amorosa né per la fisicità e la nudità dei corpi. L’attrazione e il desiderio sessuale sono rappresentati esclusivamente attraverso la carezza o il

bacio, con immagini caste ulteriormente mitigate, come detto, da un uso insistito e prolungato del linguaggio verbale.

Non solo per la sua aderenza a un certo modo distaccato di vivere la relazione, ma anche per il suo caratteristico fluire ritmico, il linguaggio verbale in *Manhattan* è una rete incessantemente tessuta che sostiene e identifica il relativo mondo filmico. Quella sovrabbondanza verbale che emerge anche nell'ecologia della 'relazione sentimentale' non è allora un'incapacità dei personaggi, ma è piuttosto una caratteristica identificativa di *Manhattan*. Ike, Tracy, Mary, Yale, Emily abitano un mondo filmico in cui si mostra evidente l'impossibilità di vivere una relazione appagante, un'impossibilità che è compresa e inutilmente ironicamente esorcizzata. In definitiva, con l'ecologia della 'relazione sentimentale', il personaggio di *Manhattan* si percepisce nell'impossibilità esistenziale di poter cogliere pienamente la felicità, un aspetto questo che apre a una riflessione più ampia su un'ecologia esistenzialista del mondo filmico.

2.1.4. L'esistenzialismo

L'uso del termine può indurre qui a qualche fraintendimento. È quindi opportuno sottolineare come lo scopo del presente lavoro non sia uno studio sul lavoro registico che ne rilevi l'eventuale ispirazione filosofica. Peraltro, va detto, molti film di Allen (e *Manhattan* è certamente tra questi) pongono in modo esplicito questioni filosofiche sulla felicità, la morale, la religione e l'arte, secondo una prospettiva di evidente matrice esistenzialista. Inoltre, anche altre tracce mettono in luce la familiarità del regista americano con una certa tradizione filosofica. Allen (1971) stesso è autore del saggio comico *My Philosophy*, incluso in *Getting even*, sulla letteratura e la filosofia esistenziale, e in alcune sue interviste si è riferito espressamente al pensiero di filosofi come Sartre, Heidegger, Buber o Kierkegaard⁷.

Tuttavia, come è ormai chiaro, non è questo il nostro punto di osservazione. Il termine 'esistenzialismo' viene qui utilizzato per identificare un caratteristico modo di vivere il mondo filmico di *Manhattan*. In questa prospettiva, accompagnando i personaggi nel loro muoversi tra gli interni del 'locale' e gli esterni della 'passeggiata', e scaturendo dalle difficoltà e dalle insoddisfazioni delle loro 'relazioni sentimentali', l'esistenzialismo può riunire in sé tutte e tre le precedenti ecologie. Il mondo filmico si identifica allora nell'esistenzialismo di quel personaggio che è già in parte emerso nelle pagine precedenti: l'abitante di *Manhattan*, bianco, borghese, di classe sociale medio-alta, intellettuale e ateista dichiarato, è un personaggio problematico spesso inadeguato, avvolto da complessi e nevrosi. L'ecologia di *Manhattan* non è allora quella del tipico eroe hollywoodiano affascinante e perduto, ma quella di un incerto ed esitante antieroe, intellettualmente ripiegato su se stesso nel suo malessere esistenziale. L'esistenzialismo incarna dunque un soggetto tipicamente contemporaneo che combina un verboso intellettualismo con una cinica e autoironica disillusione. In questo senso l'abitante di *Manhattan* è anche un tipico soggetto da psicanalizzare e numerose battute di Ike ce ne danno dimostrazione. Ad esempio quando, riflettendo sui risultati del lavoro dello psicoanalista di Mary, Ike la schemisce: "[h]e's done a great job on you. Your self-esteem is like a notch below Kafka's", o come quando, sempre Ike parlando di sé e della sua incapacità di esternare sentimenti, osserva amaro: "I don't get angry. I tend to internalise. I can't express anger. That's one of the problems I have. I grow a tumour instead". L'ironia mostra il suo lato malinconico e il sorriso tende a svanire volgendo in una riflessione più profonda e amara.

⁷ Si cfr. ad esempio: *Questions and Answers with Woody Allen* in Sander (2002).



Ike, ancora in chiave ironica, conversando con Tracy e riflettendo sulla relazione extraconiugale di Yale con Mary, fa un esplicito riferimento a questa atmosfera (pseudo) esistenzialista.

Ike: "Where the hell does a little Radcliffe tootsie come off rating Scott Fitzgerald, Gustav Mahler and Heinrich Bohl?"

Tracy: "Why are you getting so mad?"

Ike: "Because I don't like that pseudo-intellectual garbage. 'Van Goch!' Did you hear that? She said Van Goch. Like an Arab she spoke. One more remark about Bergman, and I'd have knocked her other contact lens out."

Tracy: "Is she Yale's mistress?"

Ike: "That will never cease to mystify me. I mean, he's got a wonderful wife and he prefers to... to diddle this yo-yo. But he was always a sucker for those kind of women. The kind that would involve him in discussions of existential reality. They probably sit on the floor with wine and cheese, and mispronounce 'allegorical' and 'didacticism'."

Lo schema è chiaro, così come è chiara la riduzione in chiave ironica del problema esistenziale. Evidentemente, il contrasto qui non è tra l'esistenzialismo e una più coerente e promettente filosofia di vita. Piuttosto, il sarcasmo di Ike distingue tra un esistenzialismo inautentico, rappresentato dall'usuale *cliché* dello pseudo-intellettuale goffamente impegnato nella sterile ricerca di uno stile e di un prestigio personale, e un esistenzialismo autentico che, evitando l'apparenza e la mistificazione del linguaggio, si interroga sul valore e sul significato della vita.

Ike: "Well, all right, why is life worth living? That's a very good question. Well, there are certain things, I guess, that make it worthwhile. Like what? OK... for me... Ooh, I would say Groucho Marx, to name one thing. And Willie Mays. And... the second movement of the Jupiter Symphony. And... Louis Armstrong's recording of Potato Head Blues. Swedish movies, naturally. Sentimental Education by Flaubert... Marlon Brando, Frank Sinatra... Those incredible apples and pears by Cezanne... The crabs at Sam Wo's... Tracy's face."

Il mondo filmico di *Manhattan* si mostra allora nel suo tipico pessimismo esistenzialista: nell'impossibilità della relazione di coppia, nell'irragionevolezza della scelta, nella frustrazione e nel fallimento, in quell'incessante e irrisolta ricerca di un significato. Ci sono alternative? È possibile vivere in modo differente il mondo filmico di *Manhattan*? Potremmo forse evitare il

chiacchiericcio pseudo-intellettuale del 'locale' e disertare l'ultima esposizione al Guggenheim Museum. Potremmo anche credere di poterci mostrare più concreti e consapevoli nel vivere un'appagante 'relazione sentimentale', liberi da inutili fobie e nevrosi, e di poter percepire quel mondo in maniera totalmente differente. Tuttavia, sembrerebbe quello ancora un modo per rimetterci in relazione con quei caratteri identificativi. Le tre immagini finali di New York City all'alba, al tramonto e di notte, sintetizzano quella finitudine esistenziale dell'essere destinata inutilmente a ripetere se stessa.

2.2. *Dogville*, la città come relazione

Sin dalla prima sequenza ripresa dall'alto, la città di *Dogville* si presenta nella forma di uno spazio chiuso. Raccolta all'interno di un perimetro chiaramente tracciato, *Dogville* è rinchiusa in se stessa e scollegata da un qualsiasi ipotetico mondo esterno. La rappresentazione di questa chiusura è assegnata inizialmente alla geometria della mappa. I segmenti segnati sulla mappa demarcano i contorni della città, ne evidenziano le linee di forza interne e le relazioni fra gli spazi, definiscono lunghezze e distanze tra trasparenze e visuali contrapposte. La città appare disposta su una struttura artificiale che, nel dar forma a differenti modalità di relazione, sembra opportunamente progettata per la fondazione di una sorta di 'geometria della comunità'. I segmenti e le linee così come i rapporti tra le figure creano lo spazio geometrico all'interno del quale la comunità si muove e interagisce. In questo senso il sistema *Dogville* si caratterizza essenzialmente come struttura di relazioni: i rapporti tra le varie superfici proiettandosi nella vita della comunità rappresentano non una sottile e asettica geometria bidimensionale, ma più complesse relazioni umane.



Senza dubbio *Dogville* si colloca in uno specifico contesto storico e sociale: quello dell'America degli anni Venti. Nell'America della grande depressione, *Dogville* rappresenta la tipica cittadina americana di provincia annichilita dalla crisi economica. È il luogo in cui il sogno americano si infrange e lascia tristemente trasparire un'irriducibile ipocrisia, fatta di pregiudizi e di odio verso lo sconosciuto e lo straniero. Tuttavia, nonostante questi ovvi riferimenti e anche a dispetto di normali elementi di narrazione cinematografica (come i movimenti della macchina da presa, il montaggio o l'interpretazione attoriale), ciò che colpisce sin dalle prime immagini è la quasi totale assenza di scenografia. Gli edifici e le strade di *Dogville* e perfino il cane Moses, sino alla scena finale in cui improvvisamente si materializza, sono solo semplici profili tracciati su una base orizzontale. Grazie a un'opera di meticolosa rimozione, ciò che emerge in *Dogville* è un profilo geometrico altamente simbolico che

costituisce l'essenziale armamentario per una teorizzazione della comunità e delle sue relazioni. La struttura geometrica della città rappresenta allora simbolicamente la tavola da gioco sulla quale, muovendo in modo appropriato le pedine, il teorema di *Dogville* può essere sviluppato e dimostrato. Del resto, la stessa Grace (Nicole Kidman) appena giunta a Dogville, rivolgendosi a Tom (Paul Bettany), ne percepisce l'essenza osservando tra l'ironico e lo stupito: "you make it sound like we playing a game"; la risposta di Tom è altrettanto eloquente: "[i]t is, we are".⁸

La scansione degli eventi in *Dogville* mostra una struttura e una consequenzialità logica simile a quella che unisce i passi successivi nella dimostrazione di un teorema. Un tempo opportunamente decostruito e reso lineare fa muovere una città archetipo nella teorizzazione di una metafisica della comunità e delle sue relazioni. Un sistema siffatto necessita di un'adeguata argomentazione: per questa ragione, tra le altre caratteristiche, *Dogville* è anche e soprattutto un film 'parlato'. Il narratore (Giorgio Albertazzi, nella versione italiana), descrivendo i pensieri dei personaggi, guida analiticamente lo spettatore e dà sviluppo complessivo al sistema. Al pari del linguaggio, anche il suono costituisce un elemento chiave nella rappresentazione simbolica di *Dogville*. Il rumore delle porte che si chiudono, il soffiare del vento, l'abbaiare del cane o quel tonfo sordo del battipalo in lontananza, non sono i suoni di oggetti inesistenti, ma costituiscono un elemento realistico indispensabile per tracciare l'architettura del sistema. Davvero non possiamo affermare che quelle porte non esistono se stiamo aspettando invano che Tom ne apra una e intervenga per porre fine alla violenza subita da Grace.

Il sistema *Dogville* è logicamente completo e nulla manca in esso, né le porte delle case, né altri elementi che risulterebbero altrimenti inutili e inopportuni. Come un compendio di metafisica classica, il film si presenta adeguatamente strutturato, con un prologo e nove capitoli che rappresentano rispettivamente le fasi di definizione, evoluzione ed esito del sistema di relazioni in *Dogville*. Se *Dogville*, città archetipo, sviluppa una metafisica della comunità e del suo sistema di relazioni, essa rappresenta in qualche modo anche la 'nostra' comunità. Lo spettatore è coinvolto nel mondo filmico di *Dogville* secondo le regole classiche del testo metafisico e attraverso uno sviluppo argomentativo che muovendo dalla definizione e svolgendo la dimostrazione giunge all'evidenza di una tesi. Tale sviluppo, fondato sulla contrapposizione dialettica di alcuni concetti chiave (ospitalità ed egoismo, dono e rifiuto, materialità e spiritualità, punizione e grazia), offre a un'ermeneutica filmica più livelli di analisi e di interpretazione. Un primo livello, quello della 'relazione spaziale', operando con coppie di concetti come interno e esterno, vicinanza e lontananza, somiglianza e differenza, definisce quella struttura geometrica di base su cui si fondano i successivi livelli relazionali. A un secondo livello, la 'relazione organizzativa' identifica il sistema politico ed economico di *Dogville*, le sue strutture produttive e di potere, individuandone ruoli e strategie. Un ultimo livello, considerando la 'relazione trascendentale', si riferisce al sistema di principi e valori di *Dogville* e alla sua specifica forma filosofica.

2.2.1. La relazione spaziale

La 'relazione spaziale' interessa una grande varietà di elementi urbani e territoriali che componendo la forma della città ne strutturano i suoi spazi sociali, economici e politici. In questo senso la 'relazione spaziale' costituisce l'elemento fondamentale del sistema *Dogville* su cui si innestano poi anche gli altri successivi livelli relazionali⁹. Essa si riferisce ai luoghi e ai

⁸ I dialoghi del film qui riportati sono tratti dal sito *Script-O-Rama* e disponibili al seguente indirizzo: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dogville-script-transcript-nicole-kidman.html>.

⁹ Sul tema dello spazio simbolico in *Dogville* si cfr. ad esempio Laine (2006).

modi attraverso i quali gli abitanti vivono la città e sentono di appartenere a una comunità. Se lo spazio urbano è vissuto come elemento di identità e percepito come un valore, esso spesso si identifica anche in opposizione all'identità dell'altro, dell'estraneo (in quanto esterno). Questo aspetto pone in evidenza il fatto di come *Dogville*, alla pari di ogni spazio geografico delimitato, si definisca nel rapporto tra interno ed esterno e comporti quindi, in qualche misura, la contrapposizione dialettica tra apertura e chiusura, sia in termini puramente fisici (nel movimento di persone e cose), sia in termini più propriamente sociali e culturali (nello scambio di servizi, idee, sentimenti). In questa prospettiva, come si è già rilevato, *Dogville* si identifica in modo specifico come uno spazio chiuso i cui confini invalicabili sembrano quasi svanire nel nulla. Tutto accade al suo interno, come se nulla esistesse al suo esterno. Per questo motivo non sembra neppure possibile lasciare *Dogville*, tanto che Grace, nel suo vano e disperato tentativo di fuggire, vittima del tradimento e della violenza di Ben (Zeljko Ivanek), può solo immaginare i suoni di un'altra ipotetica città che noi, proprio come lei, non riusciamo a vedere (e che probabilmente nemmeno esiste). La fuga di Grace è solo un viaggio immaginario destinato a concludersi nella piazza di *Dogville*, sotto lo sguardo di condanna di tutta la comunità.

Dogville è come una prigione, dalla quale non si può fuggire, e possiamo allora convenire con Ben che quel battipalo di cui si sente solo il riecheggiare lontano sta proprio ponendo le basi per un 'nuovo' penitenziario ("[a]fter listening for a while to the pile driver down the valley that Ben insisted was working on the foundation of a new penitentiary Tom headed for the Henson home"). I pochi estranei che riescono ad attraversare i confini della città vengono da un luogo non precisato e ridiventano totalmente invisibili quando lasciano *Dogville*. La contrapposizione tra interno ed esterno e tra chiusura e apertura è in *Dogville* tutta rivolta verso l'interno, come se il mondo fosse *Dogville* e non ci fosse altro mondo al di fuori di *Dogville*. Non si può scappare da *Dogville* come non si può fuggire dal mondo se non in un'escatologica soluzione finale.



La 'relazione spaziale' si caratterizza anche nel rapporto tra spazio pubblico e spazio privato. Se, per definizione, lo spazio privato si identifica come luogo di riflessione e di intimità mentre lo spazio pubblico è luogo di comunicazione e scambio, rispetto a questa normale classificazione degli spazi il mondo di *Dogville* costituisce un'evidente eccezione. In *Dogville*, grazie a una scenografia minimalista e a quella semplice geometria di tracce di cui si è detto, sembra provocatoriamente sfumare il confine tra spazio pubblico e spazio privato: tutto è visibile, trasparente e a portata di mano. Tuttavia, la provocazione non è fine a se stessa e nemmeno è destinata a una rimozione totale e definitiva delle barriere che separano lo spazio privato da quello pubblico. Al contrario, è proprio grazie a queste trasparenze che il sistema

Dogville rende visibili le caratteristiche dei due differenti ambiti e le dinamiche che si instaurano tra spazio pubblico e spazio privato. Se le pareti consentono la normale separazione degli spazi, garantendo protezione e *privacy*, e anche, eventualmente, la libertà di commettere azioni che la comunità non approverebbe, la loro eliminazione rende completamente visibile questa contrapposizione nell'uso degli spazi. La trasparenza del mondo di *Dogville* non è allora un semplice artificio scenografico e stilistico, ma è la dimostrazione di una tesi: di come le relazioni all'interno di una comunità siano fondate costitutivamente sull'ipocrisia e sulla connivenza. La già citata scena dello stupro ce ne dà un'evidente rappresentazione mostrandoci come, nonostante le suppliche di Grace e la violenza di Chuck (Stellan Skarsgård), gli abitanti di *Dogville* proseguano indifferenti nelle loro attività come se nulla stesse accadendo.

Chuck: "If I can force the flowers to bloom early in spring, I can force you..."

Grace: "Please... Stop it... Please, please, please, please don't, please, please... Please look at me. Look at me, talk to me... We're friends, you are my family... stop it."

In un modo ben più convincente di una scena cinematografica tradizionale (realizzata, per esempio, con un classico montaggio alternato), la trasparenza di *Dogville* permette di mantenere l'unità spazio-temporale e dimostrare con crudo realismo la simultaneità delle azioni e l'adiacenza degli spazi. L'unità spazio-temporale amplifica (se possibile) la mostruosità della situazione e delle violenze perpetrate ai danni di Grace. La 'relazione spaziale' ci mostra dunque, in profondità, la natura delle relazioni umane all'interno della comunità e la tesi che sottende la trasparenza di *Dogville* è del tutto chiara: è impossibile non vedere e, nel vedere, rimanere in silenzio. Essa chiama in causa una responsabilità collettiva nel rimarcare un'indifferenza e un'insensibilità che non è meno colpevole della mostruosità e della violenza di Chuck.



Lo sviluppo della 'relazione spaziale' in *Dogville* ruota intorno a tre diverse tipologie di spazi: (1) gli spazi di movimento e di accesso (Elm Street, Canyon Road), (2) gli spazi di sosta e di attesa (la panchina della vecchia signora, la vecchia miniera d'argento abbandonata), (3) gli spazi operativi (le case, il negozio di Ginger, il frutteto, la casa della missione).

La prima tipologia è rappresentata dalla grande strada centrale Elm Street, fondamentale nella rappresentazione e nella costruzione delle relazioni in *Dogville*. Sin dal prologo il narratore chiarisce come, per la sua posizione centrale e per il suo nome contraddittorio, Elm St. costituisca una perfetta rappresentazione di *Dogville* e della sua natura indolente. È la traccia

che scorrendo longitudinalmente lungo tutta la città è in costante contatto con i personaggi e testimone fedele di tutto ciò che accade.

Narrator: “The residents of Dogville were good honest folks and they liked their township. And while a sentimental soul from the East Coast had once dubbed their main street ELM STREET though no elm tree had ever cast its shadow in Dogville they saw no reason to change anything.”



Una seconda tipologia di spazi è rappresentata dalla vecchia miniera d'argento abbandonata. Posta sul confine di *Dogville*, la miniera svolge la funzione di nascondiglio, ma è anche il luogo simbolico in cui ci si raccoglie in trepidante attesa di un verdetto. Essa segna l'ingresso e l'uscita della protagonista dal mondo di *Dogville*, tracciando l'evoluzione della storia di Grace e della sua relazione con Tom, dai momenti frenetici del primo incontro fino al loro ultimo bacio. Più simbolicamente, la miniera rappresenta anche il luogo attraverso il quale vengono scanditi i capitoli di una possibile storia evangelica di *Dogville* e del rapporto tra comunità e divinità, dall'avvento di Grace (la grazia)¹⁰ fino al tradimento e al conseguente giudizio finale. In questa prospettiva, la miniera abbandonata è allora, in un primo momento, il luogo dell'incontro con la grazia e dell'epifania. Appena entrata in Dogville, Grace si rifugia nella miniera, mentre Tom è impegnato a distrarre i *gangster* che la stanno inseguendo: (1) la grazia si rivela ed è riconosciuta. La miniera è anche il simbolo dell'accoglienza e della possibile redenzione. Nella miniera Grace attende con speranza la risposta della comunità che, riunitasi nella casa della missione, dopo aver ascoltato le parole di Tom, decidere di ospitarla: (2) la grazia illumina e viene accolta. Nel terzo capitolo di questo simbolico evangelo di *Dogville*, la miniera rappresenta il luogo della disponibilità e della comprensione. Grace è di nuovo in attesa all'interno della miniera mentre conta i quindici rintocchi della campana che scandiscono la conferma dell'ospitalità da parte dell'unanime comunità di *Dogville*: (3) la grazia apre i cuori e mostra la grandezza dell'animo umano. Infine, la miniera diviene il luogo della menzogna e del tradimento. Ancora di fronte alla sua imboccatura, Grace ascolta le parole di Tom e spera, contro ogni evidenza, in un'ultima possibilità di redenzione: (4) la grazia è tradita, il dono gettato e il giudizio finale non tarderà ad arrivare.

¹⁰ Sulla relazione tra il personaggio di Grace e il tema della grazia si veda ad esempio Chiesa (2007).



L'ultima categoria di spazi è rappresentata dalla casa della missione che, nella consueta trasparenza di *Dogville*, si identifica come spazio di libera e democratica partecipazione. Tuttavia è ancora solo apparenza: in modo volutamente contraddittorio essa identifica piuttosto la chiusura e la getta autoreferenzialità del mondo di *Dogville*. Non è un caso se proprio nella casa della missione, alla ricerca di quel "riarmo morale" di cui si sente il fiero portavoce e con un elogio della magnanimità del tutto teorico, Tom pronuncia il discorso che precede la presentazione di Grace ai suoi concittadini chiedendo una maggiore disponibilità e apertura: "[t]he whole country would be better served with a greater attitude of openness and acceptance".



La casa della missione rappresenta lo spazio in cui la comunità di *Dogville* si riunisce e si confronta e ha quindi una dimensione altamente simbolica. La riunione ricorrente presso la casa della missione è l'espressione più formalmente rappresentativa della comunità di *Dogville* e un momento importante nella formazione dell'identità sociale. Nella commistione delle forme della celebrazione liturgica e della riunione politica, la 'relazione spaziale' presenta qui l'asimmetrica suddivisione dello spazio tra un parlante che domina la scena in posizione eretta e il pubblico che è perlopiù seduto e intento ad ascoltare. La disposizione degli attori sullo spazio scenico e il lessico utilizzato, così come i toni e le gestualità, raffigurano sia la retorica pragmatica delle

riunioni di partito, in cui un segretario in carica, in qualità di legittimo e lungimirante interprete del sentimento popolare, si occupa di individuare le politiche e programmare le azioni future, sia la liturgia delle funzioni religiose, in cui un pastore, in qualità di prescelto e illuminato rappresentante, diviene strumento di mediazione tra la comunità e il soprannaturale. Alcuni elementi danno forma a tale spazio simbolico e ci orientano in esso. La cima del campanile sospeso a mezz'aria, la sala con i banchi e l'organo, e la governante Marta (Siobhan Fallon), che si occupa della casa della missione in attesa di un nuovo pastore, lo identificano inequivocabilmente come luogo di culto. Allo stesso tempo, la programmazione degli incontri per dirimere le questioni che interessano la comunità, la retorica fittizia del dibattito democratico aperto a tutti e il meccanismo di voto con la sua corrispondente deriva plebiscitaria sono elementi caratteristici dello spazio politico.



2.2.2. La relazione organizzativa

Nell'origine etimologica del termine, la città (dal latino *civitas*) individua primariamente un luogo di aggregazione e le fonti classiche ne hanno infatti prevalentemente evidenziato la dimensione sociale. La *civitas* è dunque la città intesa non come luogo fisico e materiale, ma come forma di organizzazione collettiva all'interno della quale il cittadino, in quanto elemento di essa, prende parte all'azione della comunità. Sebbene *Dogville* sia una città archetipo, l'aggregazione e la collaborazione reciproca in essa sembrano però costituire un problema sin dall'inizio del film; è ancora Tom alla casa della missione che veste i panni dell'osservatore critico.

Tom Edison Sr.: "Now I'm sure that you wish us well Tom... But um... of any town I believe this one has a very fine sense of community. Living side by side we all know one another. I'm a pretty fair judge of character myself."

Liz Henson: "Honestly, Tom, you've done it again: made us come here to listen to a lot of nonsense. What do you think you are some kind of philosopher?"

Tom: "Observant, that's what I am."

Ma Ginger: "Lazy, I would say. We shovel snow together..."

Tom: "We shovel snow together?"

Ma Ginger: "Yeah."

Tom: "Every household clears their own front walk."

Apparentemente *Dogville* mostra una comunità autosufficiente e autonoma, che sembra non avere bisogno di nulla e di nessuno. Al suo interno l'organizzazione appare essere sufficientemente efficiente, con ruoli e attività adeguatamente distribuiti e tali da permettere alla comunità, se non di prosperare, almeno di sopravvivere. Il sistema economico si basa sia sulla produzione agricola di Chuck che, pur lamentandosi per il periodo di profonda crisi, sembra essere in grado di soddisfare i bisogni alimentari di tutti i suoi concittadini, sia sul negozio di Ginger e Gloria che, nonostante i prezzi elevati, permette alla comunità l'acquisto dei beni necessari. Anche la fabbrica artigianale di bicchieri condotta dagli Henson, sebbene si caratterizzi per una produzione di scarsa qualità, come prontamente rileva Tom nella sua presentazione iniziale a Grace, garantisce comunque la vendita del prodotto e un sufficiente guadagno. L'attività produttiva è ben integrata con la società dei trasporti di Ben, che si occupa del trasferimento settimanale delle merci, e anche i settori della salute, dell'educazione e della cultura appaiono degnamente rappresentati in *Dogville*. Il padre di Tom, ex medico ora in pensione, sembra ancora in grado di dare utili suggerimenti alla comunità (“a pretty fair judge of character”), mentre Olivia (Cleo Re) si prende cura del disabile June (Shauna Shim) e ci fa presumere che svolga il ruolo di levatrice e in passato abbia aiutato a nascere anche Tom (“I’ve known his heart for as long as it’s been beating”). Per quanto riguarda la cultura, Tom è aspirante scrittore, anche se di scarsa produzione (“Tom was a writer... at any rate by his own lights. Oh, his output as committed to paper was so far limited to the words ‘great’ and ‘small’ followed by a question mark”), e come “attento osservatore dell’animo umano” sembra poter svolgere un ruolo educativo all’interno della comunità, al pari di Vera, insegnante-madre con lavagna e gesso, alla quale è assegnata la formazione della nuova generazione di *Dogville*. La comunità sembra presentare anche un buon livello di integrazione sociale, presentando all’interno del suo piccolo gruppo una persona di colore (Olivia) e due persone disabili (June e il cieco Jack McKay). Da un punto di vista politico, anche se *Dogville* manca di un sindaco e nessuno va a votare a causa del costo elevato della quota di iscrizione, le riunioni alla casa della missione sembrano poter soddisfare le esigenze democratiche dei cittadini e consentire un normale esercizio di partecipazione agli affari pubblici. Insomma, il tutto risulta essere congeniale alla vita di una comunità ben aggregata.

Tuttavia, se grazie a uno di “quei piccoli cambiamenti di luce” che il narratore non manca di segnalare viene rimosso il velo che nasconde la sua profonda ipocrisia, il sistema *Dogville* si mostra allora privo di reale coesione sociale e quella apparente aggregazione nella funzionalità dei ruoli si rivela essere invece una semplice convenzione utile ai cittadini per mascherare la loro gretta ed egoistica condotta. I gruppi familiari in *Dogville* non sembrano fondarsi su un reale sentimento di amore o di affetto reciproco, ma piuttosto costituire gli elementi di base della definizione teorica di un sistema. Chuck e Vera non si sopportano (“Chuck and Vera have seven children and they hate each other”), Ginger e Gloria non perdono occasione per litigare (“You cannot resist, can you Gloria?”), Liz Henson, costretta ad aiutare i suoi genitori nel lavoro manuale, rivela apertamente la sua gelosia nei confronti del fratello Bill (“He studies and help out the with the glasses even though everybody knows that I’m the clever one”) e lo stesso Tom non manca di schernire il suo anziano padre (“Well, I need a rest, as you know. Mock me if you like”). Anche Grace, che potrebbe rappresentare un’opportunità di rinnovamento e di nuova coesione sociale per la comunità, viene sfruttata individualisticamente da ciascun abitante e diventa un corpo da usare per lo stupro o per l’impartizione di ordini.

Dogville è dunque governata da un sistema di relazioni organizzative che è puramente funzionale alla rappresentazione di una metafisica della comunità. In quanto tale, esso non è simbolo di spontanea e sincera coesione tra gli abitanti, ma è invece una struttura relazionale utile esclusivamente all’argomentazione. Nella trattazione ci viene mostrata la funzione di ciascun membro e la sua complementarità nello sviluppo complessivo del sistema. In questo

senso, Tom è una tipica espressione del sistema Dogville: lui, come gli altri abitanti, può essere considerato da due prospettive differenti, l'individuale e il collettivo. Da un lato, da un punto di vista personale, Tom cerca egoisticamente la propria affermazione: pseudo-intellettuale (ma così diverso in questo suo essere dagli abitanti del mondo filmico di *Manhattan*) e campione del 'riarmo morale', considera i cittadini di *Dogville* alla stregua di una materia da plasmare allo scopo di dimostrare le proprie abilità di oratore e filosofo. D'altro canto, da un punto di vista complessivo, Tom è un elemento del sistema *Dogville* ed è funzionale a esso: con la sua sollecitazione formale, che dovrebbe servire a richiamare la comunità all'esercizio di una morale di apertura e accoglienza, Tom consente la dimostrazione di una tesi e provoca in *Dogville* un risultato che è assolutamente contrario rispetto ai principi e ai valori teoricamente dichiarati.



L'ipocrisia di Tom, insita in quella sua teorica dichiarazione di principio, serve a dimostrare l'ipocrisia di *Dogville*. Anche in prossimità della fine, poco prima che il giudizio finale si compia e Grace si trasformi da dono in pena, la confessione di Tom incide sia sul piano personale che su quello collettivo come futile e vano tentativo di sfuggire al proprio destino. La morte di Tom è anche la morte di *Dogville*.

Tom: "I'm scared, Grace. I used you, and I'm sorry. I am stupid, I am... Maybe even arrogant sometimes."

Grace: "You are, Tom."

Tom: "Although using people is not very charming, I think you have to agree that this specific illustration has surpassed all expectations. It says so much about being human... It's been painful, but I think you also have to agree it has been edifying. Wouldn't you say?"

Grace: "Not now, Tom. Not now."

Grace (toward her father): "If there is any town this world would be better without, this is it."

Gangster: "Yes?"

Grace's father: "Shoot them and burn down the town."

2.2.3. La relazione trascendentale

Il sistema *Dogville* sviluppa dunque una metafisica della comunità e comporta la dimostrazione di una tesi. In quanto metafisica della comunità, *Dogville* è anche una teoria generale sugli esseri umani e la loro natura sociale. Se gli esseri umani costruiscono la loro identità, conoscono gli elementi che governano la loro esistenza e quella del mondo in cui

vivono, riconoscono e credono in un sistema di principi e di valori, e fanno tutto ciò sempre in base alla loro relazione con gli altri, allora gli altri ci sono esistenzialmente necessari e moralmente complici. Questo è il teorema di *Dogville* e il problema filosofico su cui esso è imperniato. Se un essere umano è socialmente determinato, se è il prodotto della società in cui è inserito e vive, allora il suo dovere morale appare incerto ed è destinato a fallire. Se l'individualità si dissolve nella società, l'essere umano può declinare la propria responsabilità personale a fattori sociali quali l'educazione, la cultura, gli eventi o la storia, elementi che ne determinano la vita e le azioni. Qualsiasi accusa deve allora essere rivolta alla società nel suo insieme, mentre sembra sfumare la responsabilità individuale. D'altro canto, in opposta prospettiva, avendo coscienza di sé ed essendo consapevoli della propria condotta e della propria eventuale colpa, gli esseri umani sono moralmente e individualmente responsabili. Il libero arbitrio che li contraddistingue comporta la piena responsabilità delle proprie azioni e costituisce sempre, in un qualunque contesto storico-sociale, una concreta possibilità per modificare e rompere il flusso degli eventi.

In una prima fase (Prologo) viene definito l'oggetto dell'esperimento sociale: una comunità autosufficiente e autoreferenziale raccolta nella sua autonomia territoriale ed esistenziale. Grazie alla trasparenza del sistema, la 'relazione spaziale' consente di mostrarne la profonda ambiguità: la struttura comunitaria, fondandosi su una 'relazione organizzativa' puramente convenzionale e mancando di un reale principio di solidarietà e disponibilità reciproca, lascia trasparire ipocrisie ed egoismi. Un sistema così concepito e chiuso in sé stesso, costantemente impegnato nell'iterazione continua di queste relazioni, deve essere opportunamente stimolato per consentire lo sviluppo dell'argomentazione. A tale scopo viene utilizzato Tom, moralizzatore e filosofo, 'minatore' dell'animo umano, che denuncia pubblicamente *Dogville* per la sua incapacità di redimersi. La colpa di *Dogville* risiede nella sua inettitudine a riconoscere la propria misera ipocrisia e a cercare una possibile redenzione morale.

La seconda fase viene avviata per il tramite di un elemento estraneo a *Dogville* che può sollecitare opportunamente il sistema e consentire la dimostrazione della tesi. Di fronte all'egoismo ipocrita di *Dogville* l'elemento estraneo può materializzarsi solo nelle vesti di un dono. Il dono arriva inatteso e imprevedibile: è Grace, la grazia, colei che viene e dona sé stessa come possibilità di redenzione. In questo senso Grace è una grazia che viene offerta gratuitamente ai cittadini di *Dogville* e come tale dovrebbe essere semplicemente accolta. Tuttavia, sin dall'inizio, Grace è una grazia tradita. Il voto alla casa della missione, anche se si conclude unanimemente a favore di Grace, trasforma quella che dovrebbe essere un'ospitalità genuina e spontanea in un accordo formale. L'accoglienza assume la forma del contratto e Tom detta le clausole a Grace: "Dogville has offered you two weeks. Now you offer them...". Come diretta conseguenza di questo vizio originario, l'ospitalità si trasforma in un opportunistico vantaggio che, ipocritamente, può venire accettato solo come un qualcosa che non serve e che non sarebbe necessario ("[t]here was actually quite a bit of work Dogville didn't need doing"). L'accoglienza di Grace nella comunità è una formale accettazione che non prevede disponibilità o gratitudine, ma esige piuttosto un compenso.

La terza fase mostra l'evoluzione dei rapporti tra la comunità di *Dogville* e Grace. Anche nello sviluppo di questa fase l'argomentazione è logica e consequenziale: se la grazia era già stata originariamente tradita con la razionalità formale del contratto, l'insorgenza di alcune complicazioni e l'aumento del livello di rischio determinano una riconsiderazione delle iniziali clausole contrattuali. La comparsa in *Dogville* dei poliziotti che sono alla ricerca di Grace costituisce una giustificazione sufficiente per trasformare l'ospitalità formale in abuso e ricatto. Le richieste nei confronti di Grace diventano più pressanti e brutali, e la possibilità di redenzione di *Dogville* si annulla nell'abbruttimento e nella crudeltà.

Considerando il rifiuto della grazia da parte della comunità, può Grace lasciare *Dogville* e può *Dogville* tornare alle sue relazioni convenzionali nella sua originaria chiusura? La risposta è evidentemente negativa: quel sistema che era sostenuto da una struttura organizzativa puramente convenzionale edera fondato sull'ipocrisia è ora stato svelato e messo definitivamente in crisi. La quarta fase è inevitabilmente una fase di radicalizzazione e di attesa. Grace è ora l'intrusa, costituisce un pericolo costante e va imprigionata, mentre *Dogville* si arrocca in difesa del suo territorio e della sua identità. La grazia violentata e tradita è ora incatenata e derisa.



La soluzione finale non tarda ad arrivare: nell'ultima fase la grazia si trasforma in accusa, condanna e punizione. Evidentemente il sistema *Dogville* non è solo un atto d'accusa verso la società americana, ma è rivolto più in generale all'essere umano e alla sua natura. Nel mondo filmico di *Dogville*, il male rappresenta la condizione caratteristica dell'esistenza umana e la tesi espressa da *Dogville* è quella dell'impossibilità della redenzione. La risoluzione finale ne evidenzia due aspetti essenziali. Da un lato essa mostra come, in una prospettiva strettamente razionale e logica, la grazia sia in sé incomprensibile e non possa quindi essere spiegata e accolta. C'è sempre una contraddizione irriducibile tra ragione e fede. Ciò che il filosofo moralizzatore Tom tenta allora inutilmente di dimostrare, alla ricerca di un'argomentazione che sostenga l'accettazione del dono, trasforma l'irrazionalità della fede nella grazia in un impegno razionale che deve essere in qualche modo ricompensato. L'importo del premio, come si è visto, è poi soggetto a una continua rivalutazione più la grazia si fa invadente e ingombrante. La seconda questione, che è diretta conseguenza della prima, mostra come la grazia, a causa della sua natura umanamente incomprensibile, costretta in un sistema razionale, si trasformi inevitabilmente in condanna e punizione. C'è un'inaccettabile ingiustizia e una profonda arroganza nella bontà e nel perdono della grazia. Ciò che il *gangster* padre di Grace non può accettare è quella bontà di Grace che, cercando di giustificare i crimini di cui è vittima, la mette di fatto al di sopra degli altri. La sua 'arrogante' indulgenza produce solo il perpetuarsi della violenza e dell'abuso.

Grace: "So, I'm arrogant. I'm arrogant because I forgive people?"

Grace's father: "My God. Can't you see how condescending you are when you say that? You have this preconceived notion that nobody... listen that nobody can't possibly attain the same high ethical standards as you, so you exonerate them. I cannot think of anything more arrogant than that."

You, my child... my dear child, you forgive others with excuses that you would never in the world permit for yourself.”

Grace: “Why shouldn’t I be merciful? Why?”

Grace’s father: “No, no, no. You should, you should be merciful when there is time to be merciful. But you must maintain your own standard... You owe them that... You owe them that... The penalty you deserve for your transgressions they deserve for their transgressions.”

Grace: “They are human beings.”

Grace’s father: “No, no, no... Does every human being need to be accountable for their actions? Of course they do, but you don’t even give them that chance. And that is extremely arrogant. I love you, I love you. I love you to death. But you are the most arrogant person I have ever met.”

Il perdono non può essere giustificato in modo razionale, è sempre un dono gratuito e immotivato; l’arroganza di Grace risiede proprio nella sua irrazionale volontà di giustificare i suoi sfruttatori. Costretta all’interno di un sistema razionale, la grazia tradita si trasforma allora da vittima in carnefice. Distruggendo *Dogville* e vendicando la violenza subita, Grace ritrova tutta la sua perdita umanità.

Se proviamo una sorta di pacata soddisfazione di fronte al destino fatale di *Dogville* è perché consideriamo quella vendetta, in qualche misura, come umanamente giustificata¹¹. Se proviamo irritazione e repulsione di fronte alle continue umiliazioni subite da Grace, se proviamo disgusto e ripugnanza per Chuck, Ben e gli altri orribili stupratori di Grace, è perché non possiamo più tollerare *Dogville* e vorremmo porre fine a quella inaccettabile violenza. Se ci ritroviamo irritati di fronte all’accettazione incomprensibile di Grace che in silenzio soffre, se proviamo profonda avversione nei confronti di Tom e della sua mascherata ipocrisia, è perché vogliamo lasciare *Dogville* e abbandonare definitivamente quel mondo. Vogliamo lasciare *Dogville*, proprio come Grace, perché vivendo quel mondo filmico ci troviamo di fronte a quella comunità e a quella inaccettabile realtà.

Narrator: “Whether Grace left Dogville or on the contrary Dogville had left her and the world in general is a question of a more artful nature that few would benefit from by asking and even fewer by providing an answer. And nor indeed will it be answered here!”

2.3. Osservazioni finali

Nel tentare di mostrare l’applicabilità del concetto di mondo filmico, l’analisi interpretativa dei due film *Manhattan* e *Dogville* ci ha così messo di fronte a due ‘realtà’ totalmente differenti. I due mondi filmici analizzati mostrano infatti allo spettatore personaggi, luoghi, contesti e, soprattutto, modi di essere, tra loro difficilmente comparabili. Da una struttura rappresentativa apparentemente comune, quella della città, emergono due mondi filmici nettamente distinti: l’ospitale, identificante, amabile *Manhattan* e la grezza, inospitale, odiosa *Dogville*. L’analisi ha fatto emergere anche due differenti prospettive filosofiche. Se il mondo filmico di *Manhattan*, incentrato sul concetto di identità, svolge intorno a quattro differenti ecologie un’argomentazione filosofica di matrice esistenzialista, il mondo filmico di *Dogville*, fondato su una struttura relazionale a più livelli e attraverso l’opposizione dialettica di alcuni concetti chiave, dà invece forma a un sistema filosofico di ispirazione idealistica. Pertanto, per il suo carattere altamente simbolico ed espressivo, il concetto di mondo filmico si mostra dunque particolarmente efficace nel sostenere un’ermeneutica del film impegnata

¹¹ Svolgendo un’interpretazione di *Dogville* in chiave psicoanalitica fondata sui concetti di perversione, masochismo e sadismo, Abella e Zilkha (2004) insistono sull’elemento di complicità che lega lo spettatore a Grace nella sua vendetta finale.

nell'interpretazione del pensiero filosofico filmico. D'altra parte, il concetto si rivela adatto a riunire in sé gli aspetti peculiari dell'esperienza filmica. In questa luce, pur nella loro autonomia di senso e nelle loro differenti prospettive e argomentazioni filosofiche, i diversi mondi filmici prendono forma ed emergono solo nella relazione con lo spettatore. Nel percepire e interpretare un mondo filmico, lo spettatore si misura allora con quella 'realtà' ed è già in qualche modo dentro quel mondo abitandolo.

In conclusione non deve però sfuggire la problematica metodologica che necessariamente si apre a fronte del quadro teorico qui individuato. Infatti, se la prospettiva ermeneutica appare promettente perché sostiene il dialogo tra le diverse prospettive e rivendica la possibilità di molteplici sensi e significati, d'altro canto essa comporta anche una continua messa in discussione dell'interpretazione e corre il duplice rischio, da un lato, di far apparire vano lo sforzo interpretativo e, dall'altro, di equiparare di fatto ogni interpretazione svilendone il valore specifico. Un'ermeneutica del film, sulle orme di quella *via lunga* tracciata da Ricœur, pone quindi al filosofo del film il problema essenziale e ineludibile della definizione di un metodo di interpretazione filmica.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

- Abella, A., Zilkha, N. (2004), *Dogville: A Parable on Perversion*, in "The International Journal of Psychoanalysis", 85, n. 15, pp. 19-26.
- Allen, W. (1971), *Gettineeven*, New York, Random House.
- (1979), *Manhattan - Sceneggiatura (transcript)*, <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/manhattan-script-transcript-woody-allen.html>.
- Cavell, S. (1979), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Cambridge, Harvard University Press.
- Chiesa, L. (2007), *Whatis the Gift of Grace? On Dogville*, in "Film-Philosophy", 11, n. 3, pp. 1-22.
- Dagrada, E. (1996), *Woody Allen: Manhattan*, Torino, Lindau.
- Knight, C.J. (1988), *Woody Allen's Manhattan and the Ethicity of Narrative*, in "Film Criticism", 13, n. 1, pp. 63-72.
- Deleuze, G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Falzon, C. (2002), *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*, New York and London, Routledge.
- Frampton, D. (2006), *Filmosophy*, London, Wallflower Press.
- Girgus, S.B. (2002), *The Films of Woody Allen*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Goodman, N. (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Laine, T. (2006), *Lars von Trier, Dogville and the Hodological Space of Cinema*, in "Studies in European Cinema", 3, n. 2, pp. 129-141.
- Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard.
- Mulhall, S. (2008), *On Film*, 2nd ed., New York and London, Routledge.
- Mullarkey, J. (2009), *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Pareyson, L. (1971), *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia.
- Ricœur, P. (1969), *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil.
- Sander, H.L. (2002), *Eighteen Woody Allen Films Analyzed: Anguish, God and Existentialism*, Jefferson, McFarland & Co.
- Sobchack, V.C. (1992), *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press.

-
- Trier, L. (2003), *Dogville - Sceneggiatura (transcript)*, <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dogville-script-transcript-nicole-kidman.html>.
- Yacavone, D. (2008), *Towards a Theory of Film Worlds*, in “Film-Philosophy”, 12, n. 2, pp. 83-108.
- (2014), *Film Worlds. A Philosophical Aesthetics of Cinema*, New York, Columbia University Press.
- Wartenberg, T.E. (2007), *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, London and New York, Routledge.

Letteratura secondaria

- Barker, J.M. (2009), *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press.
- Brode, D. (1985), *Woody Allen: His Films and Career*, Secaucus, Citadel Press.
- Carroll, N. (2008), *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden and Oxford, Blackwell.
- Chamarette, J. (2012), *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Chateau, D. (2003), *Cinema et philosophie*, Paris, Nathan.
- Cox, D., Levine, M. P. (2011), *Thinking through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*, London and Malden, Wiley-Blackwell.
- Friedman, D. (2010), *Writing on Film as Art through Ricoeur's Hermeneutics*, in “Journal of Writing in Creative Practice”, 3, no. 2, pp. 161-170.
- Garrett, D. (2004), *This Land is Your Land: Dogville. Reason and Redemption, Rage and Retribution*, in “Off Screen”, 8, n. 4, <<http://offscreen.com/view/dogville>>.
- Gilmore, R.A. (2005), *Doing Philosophy at the Movies*, Albany, State University of New York Press.
- Jarvie, I.C. (1987), *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York and London, Routledge & Kegan Paul.
- Litch, M.M. (2002), *Philosophy through Film*, New York, Routledge.
- Marks, L.U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1948), *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, pp. 85-106.
- (1964), *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Librairie Gallimard.
- Porter, B.F. (2003), *Philosophy through Fiction and Film*, Upper Saddle River, Prentice Hall.
- Shaw, D. (2008), *Film and Philosophy: Taking Movies Seriously*, London, Wallflower Press.
- Singer, I. (2008), *Cinematic Myth Making: Philosophy in Film*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Vaughan, H. (2013), *Where Film Meets Philosophy: Godard, Resnais, and Experiments in Cinematic Thinking*, New York, Columbia University Press.

ALBERTO BARACCO • He is the responsible of the Research and International Office in the Dept. of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at the University of Turin, where he supports research in humanities with a particular interest in the application of information and communication technologies in learning and teaching contexts. He has had a long career as IT consultant and project manager; for the last 12 years, he has directed the Audio-Visual Laboratory in the Dept. of Art, Music, Cinema and Theatre at the University of Turin. During this time, he, with his team, has conducted and managed several projects and researches in the field of film and new media, involving analysis, design and implementation of applications and web services in the area of educational technology. Currently, his research interest is focused on Philosophy of language and Film philosophy, with an emphasis on hermeneutical approach to film interpretation.

E-MAIL • alberto.baracco@unito.it

ENGENDERING THE CITY

La rappresentazione di Shanghai
attraverso le eroine del cinema cinese degli anni Trenta

Cristina COLET

ABSTRACT • This contribute has the aim to describe the representation of the city of Shanghai in Chinese film production during 1930s through some female roles because of the sympathetic relationship between Chinese women and the city in the filmic imaginary of that period. This relationship engenders the city that like female characters is subdued by Western invader and by the metropolitan violence that spread all over the streets. In some movie, the female face is superimposed with the city creating a reflecting image that muffles the bad reputation of Shanghai as the “Oriental whore”.

KEYWORDS • Shanghai, Women, 1930s, movies, Western

[...] gli edifici si drizzeranno splendenti, piramidi su piramidi, simili a cime di nuvole bianche al di sopra degli uragani.

Dos Passos (1957)

Alla voce “shanghaied” il *Webster’s Living Dictionary* riporta “to kidnap (a man or seaman) for enforced service at sea”. Il termine trae origine dal metodo che veniva utilizzato per imbarcare a forza i marinai verso oriente, stordendoli con forti dosi di alcol per poi condurli sulle navi¹. Incuriosisce fin da subito la somiglianza con il nome della città cinese, Shanghai, a sottolineare come quest’ultima non godesse di buona fama e come nell’immaginario occidentale fosse avvolta da un’aura di mistero e di sinistro presagio (Lee, 1999).

“Il paradiso che affonda nell’inferno” (Mu 1933) ha assunto con il tempo diverse definizioni, dalla “Parigi d’Oriente” alla “perla d’Oriente” o, ancora, la “puttana d’Oriente” (Pan, 1982) per il vizio e il malaffare che circolavano per le strade della città. Shanghai, nota per la sua “fiammeggiante elettricità” (Lethbridge 1934-1935), non è sempre stata una megalopoli come la concepiamo al giorno d’oggi. Dapprima villaggio di pescatori, deve la sua trasformazione alle guerre dell’oppio (1839-1842; 1856-1860), quando con il trattato di Nanchino (1842) diventò una concessione straniera e cominciò a risentire dell’influsso occidentale, perdendo in parte la sua identità cinese, a differenza di Pechino, che si mantenne ancorata alle tradizioni².

¹ Lo stesso Charlie Chaplin nel 1915 interpretò per la Essenay un film dal titolo *Shanghaied* (in Italia *Charlot marinaio*).

² La trasformazione da villaggio a metropoli si deve soprattutto alla presenza occidentale e alla costituzione delle concessioni straniere che creavano un vero e proprio confine tra zona occidentale e una

La cattiva nomea di Shanghai dovuta alla presenza di numerose case di piacere, sale da gioco e *gang* a gestire gli affari, ha fatto sì che nell'immaginario occidentale la metropoli cinese assumesse un fascino perverso, diventando teatro di molte ambientazioni cinematografiche e letterarie occidentali. Si pensi, ad esempio, al caso letterario di *Shanghai '37* di Vicky Baum, o ancora a quelli cinematografici di *Shanghai Express* (1932) di Joseph Von Sternberg e, più emblematico, *La Signora di Shanghai* (1947) di Orson Welles, in cui la città non è più spazio fisico, bensì rievocazione fantasmagorica che, fin dal titolo, serve a connotare l'ambiguità della protagonista femminile interpretata da Rita Hayworth³. Nel film di Welles, infatti, la *femme fatale* sfuggente e misteriosa si identifica con Shanghai, facendo sua quell'aura enigmatica che la accomunava alla città.

Il femminile ha avuto un ruolo determinante nelle produzioni cinematografiche cinesi degli anni Trenta, soprattutto per il rapporto simbiotico con Shanghai: la donna, come allo specchio, si riconosce nella metropoli e diventa metafora della città e del paese intero⁴. Nel presente contributo si vuole mettere in evidenza il rapporto tra il femminile e la metropoli attraverso lo sguardo dei registi dei primi anni Trenta e come la metropoli avesse potuto influire negativamente nella condotta delle eroine che, attratte dalla vita mondana e dalle "diavolerie" occidentali, abbandonavano i villaggi di campagna per tentare la fortuna in città, convinte di trovare a Shanghai quell'agiatazza tipicamente urbana proposta dal grande schermo e dai *media*⁵.

I titoli che verranno presi in considerazione hanno per oggetto la città di Shanghai come luogo tentatore e simbolo di una modernizzazione dai risvolti negativi⁶. L'influenza occidentale, evidente sia dallo stile eclettico di molti edifici del Bund⁷ sia dalla foggia degli abiti indossati

porzione più limitata, conosciuta come "città vecchia", che rispecchiava il gusto cinese. Tra gli anni Dieci e Trenta del XX secolo il numero di abitanti si triplicò fino a raggiungere i tre milioni, diventando così la quinta metropoli del mondo (Sergeant 1990; Boshier, Huang 2007).

³ L'Oriente e in particolare la Cina sono stati oggetto di molte opere cinematografiche e letterarie con toni per lo più denigratori. Per questa ragione, molti film vennero banditi in Cina dall'Ufficio di Censura, che considerava poco appropriato mostrare immagini denigratorie del proprio paese al pubblico cinese. Per un maggior approfondimento sul tema della censura e dell'identità nazionale legata alle produzioni cinematografiche hollywoodiane (Xiao 1997).

⁴ Nelle produzioni degli anni Trenta la donna simboleggia l'oppressione del popolo cinese da parte del nemico giapponese, ma anche la condizione del paese, privato dopo anni di influenza occidentale della propria identità culturale.

⁵ Nei *manhua* (fumetti) che comparivano sulle riviste d'epoca si è spesso messa a paragone la condizione dell'uomo e della donna nella quotidianità urbana. Mentre l'uomo veniva rappresentato come un essere alienato a causa della sovraccitazione cui era sottoposto nella metropoli, per la donna la città rappresentava l'occasione per emanciparsi e sfuggire alla società patriarcale cinese.

⁶ Il movimento Gioventù nuova e quello del Maggio 1919 vedevano nell'Occidente l'occasione per il paese di tentare la via della modernizzazione, dopo le innumerevoli sconfitte cinesi (dalle guerre dell'oppio alla rivolta dei boxers). Tale modernizzazione, che secondo alcuni intellettuali cinesi doveva partire da una rivoluzione linguistica per poi approdare agli aspetti politici e sociali, finì con l'essere perlopiù apparente ed esteriore, interessando solo le architetture dei palazzi, la foggia degli abiti e le acconciature (Lee 1999; Hsia 1961).

⁷ La spettacolare natura di Shanghai proveniva dal gusto europeo di molti edifici che si possono ancora oggi ammirare lungo il Bund e nelle concessioni straniere (internazionale e francese). Questi edifici delineavano una sorta di 'frontiera' che potevano varcare i soli occidentali e a cui i cinesi era concesso di accedere secondo precisi orari e solo per motivi di lavoro (spesso erano impiegati come servitori nelle case di ricchi occidentali). In merito al divieto di accesso per i cinesi di alcuni luoghi della città, si pensi, ad esempio, alla famosa targa che campeggiava sulla porta d'accesso dei giardini pubblici che vietava l'entrata ai cinesi e ai cani. È la targa che, nel celebre film *Dalla Cina con Furore* (*Jingwumen*, di Lo

dai giovani cinesi, mette in mostra il fallimento della Cina per non aver saputo preservare la propria identità culturale e le proprie tradizioni. Se negli anni Dieci l'Occidente era ritenuto da molti intellettuali cinesi come un'occasione per apprendere le scienze (dalla medicina alla tecnica) e diventare un paese moderno, a seguito della delusione del 1919, con l'esclusione della Cina dal tavolo delle trattative di Versailles al termine della Grande Guerra, vi fu un'inversione di tendenza: l'Occidente cominciò a essere inteso come un nemico da non imitare e da cui prendere debita distanza. Anche il cinema, dunque, negli anni successivi e in particolare a partire dagli anni Trenta, sentì il bisogno di proporre una Cina maggiormente ancorata alla propria identità, per scuotere il pubblico affinché abbandonasse uno stile di vita non consono. Le produzioni di quegli anni si concentrarono in particolare sulla metropoli di Shanghai che, in quanto concessione straniera e soggetta all'influenza occidentale, era descritta come un mostro tentacolare, pronto a deviare coloro che giungevano dalla campagna⁸.

The sun had just sunk below the horizon and a gentle breeze caressed one's face... Under a sunset-mottled sky, the towering framework of Garden Bridge was mantled in a gathering mist. Whenever a tram passed over the bridge, the overhead cable suspended below the top of the steel frame threw off bright, greenish sparks. Looking east, one could see the warehouses of foreign firms on the waterfront of Pootung like huge monsters crouching in the gloom, their lights twinkling like countless tiny eyes. To the west, one saw with a schlock of wonder on the roof of a building a gigantic NEON sign in flaming red and phosphorescent green: LIGHT, HEAT, POWER (Mao 1930).

La "metropoli tentatrice" trae origine, secondo Palmero (1991), dalla sua caratteristica intrinseca di movimento che porta coloro che la abitano a perdersi in essa. Nel caso di Shanghai, il movimento si compie dall'esterno verso l'interno e interessa, in particolare, quegli *outsider* provenienti dalla provincia che intravedevano in essa un'occasione di riscatto sociale.

Nell'analisi dei film che proporremo prenderemo dapprima in considerazione il rapporto tra città e femminile e l'influenza che ha avuto Shanghai sulle ragazze di campagna che vi si avventuravano. Il secondo punto su cui ci soffermeremo è il modo in cui la città è stata rappresentata dai registi cinesi degli anni Trenta, trasformandola in un "caleidoscopio di attrazioni".

A testimonianza di come la donna moderna diventi protagonista della città, ci sono le innumerevoli copertine a essa dedicata sulle riviste più popolari⁹, che la ritraggono in atteggiamenti provocanti e in pose sensuali a richiamare le dive d'Oltreoceano¹⁰, o i *collage*

Wei, 1972), il personaggio di Chen Jeh (Bruce Lee) distrugge con un colpo di kung fu come segno di ribellione al nemico straniero (Yeh 2007; Hua 1929).

⁸ Molti i film che avevano per oggetto il trasferimento dalla campagna alla città, in cui la metropoli, come una chimera, sembrava offrire una *chance* per la prosperità. Tra gli altri: *Wild Rose* (*Ye Mei Gui*, di Sun Yu, 1932), *City Nights* (*Chengshi zhi Ye*, di Fei Mu, 1933) *Daylight* (*Tianming*, di Sun Yu, 1933), *Three Modern Women* (*San ge Modeng Nüxing*, di Bu Wancang, 1933) *The New Woman* (*Xin Nüxing*, di Cai Chusheng, 1934).

⁹ Tra le più popolari ricordiamo "Liang You" (Friendly Companion), rivista illustrata fondata a Shanghai nel 1925. Tra i *reportage* proposti, ci soffermiamo in particolare su *Intoxicated Shanghai*, comparso nel numero 85 del febbraio 1934, in cui una donna moderna cinese e rigorosamente in *qibao* (abito cinese tipico della modernità e della vita in città) è accostata in una sorta di *collage* fotografico ai luoghi più popolari e al contempo di perdizione di Shanghai: mostruosi grattacieli, sale da ballo con jazz band, corse di cavalli (Lee 1999).

¹⁰ Le riviste di cinema, come quelle di costume, che avevano un *target* prettamente femminile, proponevano sia le immagini di dive hollywoodiane che grazie alla circuitazione dei film occidentali nelle sale di Shanghai erano diventate in breve tempo un modello per le ragazze cinesi, sia una sezione dedicata

fotografici in cui è accostata a luoghi della città deputati al vizio o ai divertimenti sfrenati. Sono le riviste illustrate come “Liang You” e “Ling Long”¹¹ a definire l’immagine di donna moderna cinese che verrà poi ripresa anche da altri media, quali il cinema.

Il cinema cinese degli anni Trenta adotta l’immagine femminile come metafora del paese che, sopraffatto dall’influenza occidentale, stava perdendo la propria identità. Le eroine femminili incarnavano, quindi, lo smarrimento della Cina che aveva assunto una modernità soltanto apparente¹². Nella maggior parte delle produzioni di quegli anni le protagoniste femminili oscillavano tra il ruolo della donna virtuosa e di quella alla moda, dalla *femme fatale* e la *flapper* fino ad arrivare a quella moderna¹³ e, infine, “nuova”¹⁴ (Hansen 2000). D’altro canto, anche la letteratura aveva dato una mano a connotare un tipo di donna solo esteticamente ‘moderna’, proponendo nelle pagine dei racconti cinesi New sensationist¹⁵ modelli femminili tipici occidentali che esaltavano i corpi femminili slanciati, sensuali, ma che, al contempo, denotavano uno stile di vita decadente: “[...] the *femme fatal* represents the power of Eros in the Western decadent tradition” (Lee 1987). Le donne moderne proposte nei racconti di Mu Shiyong, Liu Na’ou e Shi Zhicun, dalla pelle abbronzata, il volto incorniciato in un taglio ‘alla maschietta’, il profilo greco, gli occhi e le bocche sensuali e particolarmente truccate, ricordano molte dive d’Oltreoceano e strizzavano l’occhio alle ragazze da copertina delle riviste cinesi sopra citate. Caratteristiche che verranno osteggiate nel cinema di sinistra, ma riprese poiché simboli della decadenza che volevano contrastare. La città, e in particolare Shanghai, in queste produzioni diventerà il luogo per antonomasia deputato al malcostume, rappresentato come un mostro deforme che ingabbia e devia le giovani donne campagnole per trasformarle in esseri dalla dubbia moralità. Un problema sociale, dunque, quello delle ‘ragazze perdute’, che rischiava di compromettere la rigida morale confuciana su cui per secoli si era fondata la società cinese fino all’avvento dell’Occidente. D’altro canto, però, la trasformazione urbana e il sistema alienante che la caratterizzava erano proprie di molte città occidentali. Park (1925), riferendosi alla trasformazione urbanistica della ‘city’ di Chicago, accenna a come fosse stata compromessa la credibilità di istituzioni come la famiglia, la scuola e la Chiesa, con annessi problemi di ordine sociale (Gandini 1994).

alle star autoctone che, inevitabilmente, ricordavano quelle occidentali sia per il modo di vestirsi sia per quello di truccarsi e di acconciarsi i capelli.

¹¹ “Ling long Women’s Magazine” (2005), <<http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/linglong/>>.

¹² Nel decennio precedente la città e le donne simboleggiavano una modernità che, seppur apparente, rappresentava per la Cina l’occasione per essere al pari delle grandi potenze. Quando nel 1931 nasce la Lega degli scrittori di sinistra (dalla stessa emergeranno anche gli sceneggiatori e registi di sinistra), i temi frivoli tipici della letteratura delle farfalle e delle anatre mandarinate lasciarono il posto a temi più importanti, come l’invasione del nemico giapponese da un lato, la minaccia del partito nazionalista e la causa socialista dall’altro.

¹³ I modelli femminili proposti non erano mai autentici, ma sempre filtrati dall’immaginario letterario o cinematografico maschile che prendeva a modello eroine come Nora (*Casa di Bambola*) divenuta in breve tempo in Cina simbolo dell’emancipazione femminile, o le *femme fatale* dei film di genere (He 2004).

¹⁴ In particolare, la ‘donna nuova’, come stava accadendo in Occidente, rappresentava un modello femminile più responsabile e politicamente attivo che lottava per la causa del paese affinché uscisse dal torpore e si riappropriasse della propria identità (Dong 2008).

¹⁵ La corrente letteraria dei New sensationist nasce sulla scia di quella giapponese, che vantava tra i suoi membri nomi del calibro di Junichiro Tanizaki (1886-1965). Si trattava di una corrente letteraria decadente che si ispirava alla letteratura occidentale e che vedeva nell’idea di velocità e di movimento le massime espressioni della modernità. Tra gli autori cinesi si ricordano Liu Na’ou (1900-1939), Mu Shiyong (1912-1940), Shi Zhicun (1905-2003) e Ye Lingfeng (1904-1975).

La componente etica è particolarmente evidente in due film cinesi, *The Peach Girl* (*Tao Hua Qixue Ji*, di Bu Wancang, 1931) e *Goodbye Shanghai* (*Zaihui ba, Shanghai*, Zheng Yunbo, 1934), di cui prenderemo brevemente in analisi alcuni passaggi esemplificativi.

In *The Peach Girl*, la protagonista Lingu rappresenta la ragazza virtuosa che abbandona la campagna non in cerca di fortuna, ma per motivi sentimentali. De'en, il ricco fidanzato vive in città e la vorrebbe al suo fianco. De'en conosce Lingu in campagna e si innamora subito della sua genuinità e ingenuità. Nei primi piani che il regista, Bu Wancang, dedica a Lingu, infatti, è spesso accostata all'immagine del fiore di pesco, riprendendo una consuetudine cara al cinema di Griffith in cui, ai primi piani dei volti delle eroine, seguono dettagli di elementi naturali o appartenenti al mondo animale (in particolare cuccioli), rimandando così alla purezza e alla virtù delle protagoniste femminili. Quando Lingu arriva in città, immediatamente si trasforma. Anche se non si parla dichiaratamente di Shanghai, è evidente che l'influenza negativa che ha sulla protagonista lo lascia supporre. Una volta abbandonato l'ambiente bucolico dei peschi in fiore e degli animali da cortile, Lingu si trasforma, aderendo al modello di *modeng nüxing*, ragazza moderna, indossando un *qipao* attillato e perdendo il candore iniziale.

La macchina da presa registra il cambiamento di Lingu come se dovesse presentare un nuovo personaggio, ricorrendo a un effetto di presentazione ritardata e mostrando prima alcuni particolari delle gambe che emergono dallo spacco del *qipao*, poi, con un movimento di macchina a salire, viene mostrata l'intera figura. Il punto di vista dell'inquadratura coincide con quello di De'en, come se alla donna non fosse concesso di manifestare attraverso la vista ciò che le piace, relegandola sempre nella posizione di oggetto del desiderio maschile¹⁶. La macchina da presa si ferma (46' 31") a celebrare il cambiamento della donna, mostrando una Lingu molto diversa da quella che ci era stata presentata all'inizio, mettendo in quadro la fotografia in cui è ritratta in abiti da contadina, per evidenziare l'avvenuta trasformazione. Il volto della ragazza di campagna si contrappone a quello della donna sofisticata, ormai avvezza alle mode cittadine che sembrano averne offuscato la purezza. Se nelle precedenti vesti ciò che caratterizzava il personaggio erano i gesti impacciati, goffi e certamente poco seducenti, la scelta di mostrare la nuova Lingu proprio a partire da un dettaglio delle gambe scoperte è indice di un cambiamento radicale che serve a evidenziare quel lato sensuale e provocante prima assente.

Nel trasferimento in città Lingu perde la propria innocenza; non è un caso se il frutto del rapporto con De'en venga concepito proprio quando ella si allontana dall'ambiente protettivo del paesaggio di campagna. Privata dei suoi riferimenti abituali, Lingu è in balia dell'influenza negativa della città e solo il ritorno sui propri passi potrà salvarla. Come afferma Brooks (1976), il giardino di pesco è il luogo magico all'interno del quale l'eroina del melodramma è protetta dalle minacce esterne. Tuttavia, una volta uscita dal suo perimetro e giunta in città, gli eventi sono destinati a precipitare. Nonostante il suo ravvedimento e l'abbandono del paesaggio urbano per fare riaffiorare la virtù di un tempo, Lingu non tornerà mai più la stessa. Il "frutto della colpa", risultato della relazione con De'en, ne è la prova. Ciononostante, come da prassi nel melodramma, Lingu riuscirà a fare emergere la sua onestà e purezza, seppure a prezzo della vita.

Benché la città sia qui solo evocata dalle didascalie e mai se ne vedano gli scorci, in *The Peach Girl* è più che mai evidente come essa, depositaria della modernità, sia un danno per coloro che vi si accostano. Bu Wancang lascia trasparire la dicotomia città vs campagna, così come quella della modernità vs tradizione, che negli anni Trenta funge da monito per lo

¹⁶ In precedenza, le soggettive di De'en su Lingu nei loro incontri in campagna avevano messo in evidenza le differenze tra la stessa e le ragazze di città.

spettatore, al fine di non cadere in trappola e lasciarsi catturare dai tentacoli del ‘mostro’, rappresentato dalla metropoli.

Anche *Goodbye Shanghai* affronta la contrapposizione tra città e campagna attraverso la figura della protagonista, designata vittima sacrificale della corruzione urbana. La violenza sulle donne che molti film dell’epoca trattano – si pensi anche a *Daylight* – simboleggia l’invasione nipponica, argomento affrontato esplicitamente sul grande schermo solo dopo la fine della guerra, come nel caso di *Women Side by Side* (*Liren xing*, Chen Liting, 1949). Il tema della metropoli, marginalmente toccato in *The Peach Girl*, è qui affrontato in chiave fortemente negativa. Nel 1934, anno di realizzazione del film, l’Occidente non rappresentava più un modello da imitare e non c’era più motivo di fare mistero del profondo dissenso che molti intellettuali nutrivano nei confronti dello stile di vita urbano, fatto di vizi e di eccessi.

La contrapposizione della città, come entità mostruosa, al villaggio, portatore invece di valori tradizionali e sani principi, è un *topos* molto comune nel panorama cinematografico mondiale. Si pensi ad *Aurora* (*Sunrise*, di Murnau, 1927) e a come la città, sotto le sembianze della *femme fatale*, si insinui nella vita del protagonista maschile trasformandolo in un uomo dedito al vizio e violento, o al successivo *Il Nostro Pane Quotidiano* (*City Girl*, di Murnau, 1930) in cui è la ragazza di città a essere rifiutata dal suocero campagnolo per la sua provenienza.

In *Goodbye Shanghai* si compirà un movimento inverso rispetto al film di Murnau, poiché in questo caso la ragazza di provincia subirà le conseguenze della vita urbana¹⁷. Bai Lu, protagonista del film, arriva in città e rimane fin da subito sconvolta dallo stile di vita libertino e dalla frenesia cittadina. Molti i *contre-plongé* sulle facciate degli edifici e i *travelling* a richiamare i film delle avanguardie che avevano per oggetto la metropoli, da quelle sovietiche del cine-occhio che scruta la città e i suoi avventori, alle sinfonie tedesche di fine anni Venti¹⁸. La natura frammentaria della città è messa in evidenza dalle inquadrature oblique e parziali, volte a rendere lo sconvolgimento dei sensi di chi, come Bai Lu, sembra alienato e frastornato dal movimento perpetuo e il ritmo incessante che esperisce chi vive nella metropoli¹⁹. Fin da

¹⁷ Anche film come *Little Toys* (*Xiao Wanyi*, di Sun Yu, 1933), *City Nights*, *Daylight* e *Wild Rose* affrontano la mostruosità della città attraverso le tristi esistenze di coloro che, arrivando dalla campagna, si scontrano con la frenesia e l’alienazione della realtà urbana. Spesso erano donne e uomini così poveri da abitare negli *slum* di Shanghai, dove i tuguri o le barche in cattive condizioni, disseminate lungo il fiume Huangpu, diventavano sistemazioni di fortuna per i *coolies*, coloro che occupano l’ultimo gradino della scala sociale. Le braccia-lavoro che mandavano avanti l’economia erano costrette a ritmi massacranti nelle fabbriche o impiegate in mansioni altrettanto faticose, come nel caso dei tiratori di riscio. Nonostante gli sforzi, la loro condizione di miseria rimaneva immutata, ragion per cui spesso facevano rientro ai loro villaggi, come accade nel finale di *City Nights*.

¹⁸ In molti film cinesi di quegli anni si risente l’influenza della lezione sovietica di pellicole come *L’uomo con la macchina da presa* (di D. Vertov, 1929) o delle avanguardie tedesche di *Berlino. Sinfonia di una grande città* (di W. Ruttmann, 1927).

¹⁹ Va precisato che i film in questione, seppure realizzati negli anni Trenta quando in Occidente il sistema sonoro era ormai andato a regime, sono ancora afferenti all’epoca muta. La resa della frenesia metropolitana, che ben era stata descritta nelle pagine letterarie di Mu Shiyong (*I cinque del nightclub* o *Il Foxtrot di Shanghai*) o di Mao Dun (si pensi all’incipit di *Midnight*) e in cui si poteva palpare la modernità urbana al rimo delle autovetture che sfrecciavano a tutta velocità, attraverso i rumori assordanti dei *clacson* nel traffico delle ore di punta o mediante i colori sgargianti delle insegne notturne che animavano la città, nel cinema veniva esaltata dal montaggio serrato. La repentinità delle immagini e l’accostamento di inquadrature in *contre-plongé* sugli edifici di Shanghai sottolineavano lo sguardo perverso e la sensazione alienante che sopraffaceva coloro che giungevano in città per la prima volta, assumendo connotazioni negative.

subito Bai Lu sembra non ritrovarsi in quell'ambiente: gli abiti poco appariscenti, il maglione che indossa a coprire le forme la distanziano dalla *femme fatale* che il regista, mediante montaggio parallelo, mette in contrapposizione, a rimarcare la differenza tra la donna di città e quella di campagna. Anche in casa della zia in cui è ospite e dove si svolgono feste danzanti cui partecipano sinistri personaggi, Bai Lu non è a suo agio, sottolineando nuovamente la condizione di purezza di chi proviene dall'ambiente rurale e non si sa adattare alle nuove abitudini (Shen 2005). Lo sguardo vergine di Bai Lu sulla metropoli, famelica di ritmo e divertimento, rappresenta la genuinità del popolo cinese ancorato alle proprie tradizioni. Tuttavia, tale purezza è destinata a svanire una volta che Bai Lu sarà vittima di violenza. La donna si trasformerà e sarà costretta a uno stile di vita mondano che esula dalla sua natura. Il medico corrotto, autore dello stupro, è il simbolo di quella parte di società decadente e soggetta all'influenza occidentale. Nel film si rimanda più volte al fatto che egli abbia studiato all'estero per poi tornare in Cina per contribuire alla modernizzazione del paese. Se questa tendenza a emigrare in Occidente per studiare e apprendere nuove scienze era stata appoggiata sul finire degli anni Dieci, verrà totalmente disapprovata dai registi di sinistra dei primi anni Trenta, intravedendo in essa la possibilità di assumere abitudini corrotte e tipicamente occidentali. Il medico, infatti, nel visitare Bai Lu è illuminato da luci fortemente contrastate, in tipico stile espressionista, a sottolinearne la natura diabolica e malvagia che già era stata anticipata in precedenza dagli innumerevoli vizi cui è detto avvezzo, non ultimo quello delle donne. Come nel caso di *City Nights*, la protagonista rimane vittima dell'ottusità e del degrado di cui la città e il modello occidentale si fanno portatori: "un film che mostra senza riserve il lato oscuro della città" (Huang, Xi, Ke and Yao 1933).

Anche quando diventa una *taxi dancer*²⁰ per mantenersi e provvedere al nascento frutto della violenza subita, Bai Lu conserva un atteggiamento sobrio e remissivo, indice che la decisione di lavorare in un nightclub non dipende dalla sua volontà. La sequenza del *dance hall* suscita interesse per la messinscena del personaggio di Bai Lu (47' 46"). La macchina da presa la riprende disposta in modo frontale, come se si trovasse su un palcoscenico. Indossa un abito molto appariscente e adatto all'occasione, ma che stona con l'atteggiamento della donna, sempre molto introversa e intimidita dall'ambiente circostante. Come elemento di continuità rispetto alle sequenze precedenti, Bai Lu mantiene la testa abbassata; al suo volto si contrappongono i primi piani di alcuni degli uomini presenti, che in seguito la avvicineranno per ballare. La protagonista fa, così, il suo ingresso nella Shanghai della frenesia, dei locali notturni, dei ritmi concitati delle orchestre: "nuove sensazioni e modi di espressione [...] che davano intossicazione insieme alle luci abbaglianti e la musica soft dei *dance halls*" (Dong 2003).

È come se dopo essere passata inosservata ai più per la prima parte del film, venisse adesso notata per la prima volta. Il maglione, che l'ha tenuta al riparo da occhi indiscreti per buona parte del film, ha lasciato spazio al corpo, che emerge grazie all'aderenza del *qipao* che indossa. Di fronte alla folla, Bai Lu spicca per la bellezza, differente da quella delle altre donne presenti.

Il rapporto della protagonista con la città è controverso; da un lato Bai Lu sembra volerne prendere le distanze, ma alla fine è costretta a cedere a quello stile decadente se vuole sopravvivere. Anche in questo caso, però, il finale lascia presagire una speranza per la giovane,

²⁰ Il mestiere della *taxi dancer* (in cinese *danxing nühai*, calco fonetico-semanticamente che letteralmente significa "ragazza molleggiata"), molto affermato negli Stati Uniti (il grande seduttore e *latin lover* Rodolfo Valentino inizierà la sua carriera proprio come *taxi dancer*) era molto affermato anche in Cina, ma poco remunerativo, poiché le ragazze che lo praticavano erano pagate meno che i pescatori per i granchi (Dai 1999; Stafutti 2009).

poiché la morte prematura del figlio indesiderato²¹ le permetterà di abbandonare la città e tornare sui propri passi.

In entrambe i casi citati, il movimento verso la città si risolve in un nulla di fatto e un ritorno più consapevole verso un futuro non meno incerto di quello prospettato in apertura. Le eroine perdono la loro innocenza, ma riacquistano la loro virtù²² in modo più conscio attraverso le innumerevoli sofferenze incontrate.

Altre produzioni come *The Goddess* (*Shennü*, di Wu Yonggang, 1934) o *New Woman* si aprono in *media res* con una trasformazione delle abitudini di vita delle protagoniste che è già in atto. In *The Goddess* la donna e la città hanno un rapporto speculare. Shanghai, la metropoli corrotta del malaffare, attira a sé innumerevoli *shennü*, termine con cui ci si riferiva alle prostitute che sacrificavano il proprio corpo per scampare alla miseria. La protagonista, infatti, non ha nome poiché rappresenta le molte donne costrette a causa della povertà a scegliere quella vita. Pur non essendo con molta probabilità originaria di Shanghai, la protagonista di *The Goddess*, così come molte sue coetanee arrivate dalla campagna in cerca di fortuna, dimostra spavalderia e sicurezza. In una sequenza del film, quando la protagonista rientra all'alba dopo una notte trascorsa con i clienti, la macchina da presa mette in relazione la *shennü* con la metropoli, come se la donna fosse il prodotto della città del vizio. La struttura della sequenza segue lo schema A (totale sugli edifici della città), B (la donna che esce da uno di questi edifici) A (totale sugli edifici). La *shennü* è parte integrante della metropoli, dove si aggira con fare sicuro. Ai totali sulla città, si contrappongono i dettagli dal basso, gli scorci sui marciapiedi a rimarcare come gli strati più bassi della società, le prostitute appunto, offrano uno sguardo più autentico della vita urbana, differente dall'immagine che pubblicità, letteratura e cinema del decennio precedente avevano offerto, con la conseguente migrazione di molte donne verso la città in cerca di fama e di agiatezza (Hershatter 1999).

La dicotomia donna-città è esemplificata, inoltre, dalla sovrimpressione dell'immagine della *shennü* su Shanghai, in un gioco speculare che identifica l'una nell'altra, creando un legame indissolubile, come a ribadire che la scelta di prostituirsi è inevitabile per la *shennü*. Sola nella metropoli, povera e al contempo madre, la donna non può fare altro che "perdersi"²³ per i vicoli della città, concedendosi ai suoi clienti.

The Goddess descrive la realtà sociale di Shanghai dove la povertà si scontra con la ricchezza dei *tycoons*. La *shennü* è il prodotto della corruzione in una società viziosa e incapace di fare fronte alle necessità della popolazione:

[...] Dal treno mi capitava spesso di vedere donne povere e indifese, prive di sostegno, che bighellonavano nella strada buia. Erano delle "prostitute senza licenza", costrette a vendere il

²¹ Nel melodramma la morte di un personaggio spesso funge da espediente per smobilitare una situazione di stallo e togliere l'eroina da una situazione d'impaccio. In questo caso, la morte del 'figlio della colpa' rende Bai Lu libera di tornare alla sua vita di un tempo, abbandonando la brutta parentesi vissuta in città, senza portarne con sé alcuna traccia. In un altro celebre caso filmico, *Il mondo di Suzie Wong* (di R. Quine, 1960), la morte prematura del figlio di Suzie è un espediente per suggellare l'amore tra Suzie e l'architetto Lomax, togliendo quest'ultimo dall'impaccio di dover adottare il bambino. Si veda Pezzotta (1992).

²² L'innocenza che le contraddistingue è innata e mai del tutto soppesata e compresa fino in fondo; solo la sofferenza che il genere melodrammatico fa affrontare a queste eroine le rende consapevoli della loro natura virtuosa.

²³ Il vagabondare per le vie perdendosi in esse, assaporando la vita metropolitana come teorizzato spesso da Benjamin nelle pagine dedicate all'infanzia berlinese, è un'azione che appartiene anche alla *shennü*, che sa muoversi per gli stretti vicoli, scontrandosi al contempo con la tradizione e la povertà dei bassifondi.

proprio corpo pur di sopravvivere. [...] Ogni volta che vedevo quello spettacolo il mio cuore si sentiva profondamente indignato. Provavo compassione per quelle donne così sfortunate, detestavo quell'oscura società. Mi sentivo insoddisfatto, abbattuto, e avevo bisogno di gridarlo (Wu 1986).

Nella sovrimpressione della prostituta sulla città, il regista sembra mostrare un lato compassionevole. Alludendo al triste destino che accomuna Shanghai alla donna, sottintende che quest'ultima non è colpevole del proprio degrado ma che, al contrario, impotente, lo subisce²⁴. A testimonianza di ciò, non è un caso se le immagini che ritraggono il corpo della *shennü* non contengano malizia. Il corpo è sì quello di una prostituta che deve coinvolgere i clienti, ma è prima di tutto quello di una madre che fa quel mestiere per mantenere il figlio.

La prostituzione era un fenomeno sociale piuttosto diffuso a Shanghai tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, segno della difficile condizione delle province limitrofe (Jiangsu e Zhejiang) che, a causa della povertà, costringeva molte famiglie a vendere le proprie figlie per estinguere i debiti contratti (Sun 1988).

Come una donna 'in vetrina' per le strade della città, pronta a esibire la propria avvenenza in cambio di denaro, Shanghai si mostra ai suoi avventori in tutto lo splendore dei locali alla moda, degli edifici moderni e alteri, della tracotante ricchezza a scapito dei più deboli e miserabili che vivono ai suoi margini²⁵.

Anche nel contemporaneo *Daybreak* si lascia intendere che per le donne immigrate a Shanghai la via della prostituzione fosse una soluzione molto comune. Ai ritmi alienanti della fabbrica che produce senza sosta a danno del fisico delle giovani contadine, si sottrae Lingling, la protagonista, violentata dal padrone per cui lavora e, in seguito, prostituta in un bordello. Lo sguardo puro che l'aveva caratterizzata fin dal suo arrivo in città si fa ambiguo e sfrontato quando è costretta a 'fare la vita', poiché venduta alla proprietaria di un bordello. Nella sequenza in cui Lingling viene sedotta dal padrone, perdendo la sua innocenza di ragazza di campagna, la profondità di campo mette in evidenza uno scorcio della città illuminata a sera. Shanghai è testimone del vizio e della corruzione morale dell'individuo e assiste indifferente alla perdita della virtù di Lingling. Le successive immagini sulla città sono rivolte ai marciapiedi su cui si consuma il gioco della seduzione e dove Lingling esercita, suo malgrado, la professione di prostituta. Diversamente dalla *shennü* di *The Goddess*, il suo non è un sacrificio per offrire un futuro migliore al figlio. Lingling, come molte ragazze giunte in città con la speranza di condurre una vita agiata, viene ingannata e condotta in un bordello da cui non ha possibilità di fuga e in cui la prostituzione diventa metafora della vita di città (Zhang 1996). Al contrario di *The Goddess*, non vi è alcuna compassione da parte del regista, che si limita a

²⁴ Nel film il regista contrappone il giudizio severo nei confronti della prostituta a una certa compassione e denuncia dell'ipocrisia della società. Alle inquadrature a piombo sulla *shennü* che vaga per la città in cerca di clienti, il cui punto di vista dall'alto pare, per certi versi, rievocare un'entità suprema (Harris 2003) contrappone lo sguardo in macchina della *shennü* che lotta contro il protettore. La posizione della donna di fronte alla macchina da presa sottintende una critica molto sprezzante nei confronti della società confuciana benpensante. Il controcampo rappresenta, infatti, lo spazio del protettore, ma coincide allo stesso tempo con il punto di vista del regista e dello spettatore, pronto a sua volta a giudicare la donna per la sua dubbia condotta morale. La solitudine della città e della *shennü* si riversano in quella sovrimpressione consolatoria in cui l'una sembra poter bastare all'altra. Come teorizzato da Simmel (1903) l'uomo metropolitano tende all'individualismo, ancor più se reietto come nel caso della *shennü*, controtipo della *fallen woman*.

²⁵ La condizione degli emigrati che giungevano in città dalle province era tra le più umilianti. Molti erano destinati a vivere nelle baraccopoli e in case galleggianti lungo lo Huangpu, privati di quella dignità che nei villaggi avrebbero potuto preservare (Lee 1999).

registrare un'abitudine piuttosto comune che si consumava nelle vie della metropoli²⁶. La morte di Lingling, che si offre in sacrificio per salvare la vita del cugino, sembra volere essere un modo per espiare la colpa di essersi prostituita e avere condotto una vita immorale. Nonostante il disagio per le violenze subite dopo il trasferimento in città, Lingling, seppur vittima, resta artefice del proprio destino e nessuno sembra volerla comprendere. Prodotto della società capitalista, Lingling dopo essere stata 'scartata', è abbandonata al suo destino.

Nell'idea di "rappresentazione del visibile" (Sorlin 1979) di Shanghai, emerge un ritmo alienante che costringe l'individuo a diventare ingranaggio della mostruosa macchina capitalistica, come altrettanto mostruosa diventa la città stessa. Nella rappresentazione filmica di Shanghai il rapporto simbiotico con il femminile la trasforma in città di genere, condividendo con le protagoniste delle produzioni degli anni Trenta la frustrazione di un'identità culturale depredata dal 'nemico' occidentale.

La città come attrazione è il sottotitolo che potremmo dare al film *New Woman*, che vede protagoniste tre tipologie femminili ben diverse tra loro. La donna capricciosa e moderna, totalmente assuefatta alle mode e ai ritmi della città, l'intellettuale affascinata dalla città, ma interessata a battersi per l'emancipazione femminile, e l'operaia, vero e unico modello di donna della futura Cina secondo il regista Cai Chusheng. È il personaggio dell'intellettuale Wei Ming, però, ad avere un particolare rapporto con Shanghai. Nonostante la sua condizione di donna emancipata, autrice di un volume e insegnante di musica in una scuola della città, Wei Ming è attratta dai suoi ritmi notturni, ama le feste, le serate danzanti e frequentare gli ambienti *glamour* della "dolce vita" di Shanghai. Abitudini che l'amico editore Yu, di cui è innamorata, deplora, ammonendola più volte nel corso del film ad avere una vita più consona a quella di una donna intellettuale e moralmente retta. Ciononostante, Wei Ming accetta ugualmente l'invito di un uomo influente a uscire per nightclub, dopo il rifiuto di Yu a seguirla. Nel tragitto in macchina verso il *dance hall*, Wei Ming si specchia nel finestrino da cui appaiono come in un *moving panorama* le immagini della città di Shanghai a cui la donna si accosta, come a rimarcare la sua appartenenza a quel paesaggio urbano. Il finestrino²⁷ assume, così, la duplice funzione di schermo per proiettare le immagini della città frenetica, mettendone in evidenza l'aspetto 'attrazionale' (tipico del cinema delle origini), e di spartiacque tra l'interno dell'abitacolo, in cui è seduta Wei Ming, e l'esterno. L'aspetto immaginifico-attrattivo connota anche la sequenza successiva, quando Wei Ming, seduta nel *dance hall*, assiste a uno spettacolo di danza in pieno gusto occidentale. Lo stile di vita decadente di Wei Ming viene mostrato mediante una dissolvenza che sovrappone al volto della donna quello della ballerina vestita da carcerata: la condotta morale di Wei Ming, schiava delle mode e dello stile di vita urbano, la rende frivola agli occhi del regista, che non intravede in lei il modello di 'donna nuova' evocato nel titolo. Wei Ming incarna una tipologia femminile tipica della metropoli, ma proprio per questo non può farsi portavoce del messaggio di speranza per il futuro del paese che, invece, incarna l'operaia.

²⁶ Il finale di *Daybreak*, con l'esecuzione della protagonista che sacrifica la propria vita per l'amato cugino, ricorda il finale di *Disonorata* (di J. von Sternberg, 1931) con protagonista Marlene Dietrich. Negli anni Trenta la produzione cinese, seppur fosse in cerca di un proprio stile, sentiva l'influenza della lezione del cinema occidentale e sovietico in particolare. Non erano, dunque, rari gli omaggi a titoli noti in Occidente.

²⁷ La forma quadrangolare del finestrino e la sua bordatura ricordano vagamente le dimensioni di un fotogramma, tesi avvalorata da quello sfarfallio dell'immagine che nel passaggio dalla visione diretta della città ai ricordi di Wei Ming sembra rievocare la magia delle prime proiezioni delle immagini in movimento.

Un ultimo scorcio sulla città di Shanghai è offerto da *Metropolitan Scene (Dusheng Fenguang)*, di Yuan Muzhi, 1935) che consegna al pubblico attraverso un uso caleidoscopio delle immagini l'idea di metropoli-attrazione per antonomasia. Attraverso la lente di un *peep show*, una famiglia di contadini prossima ad arrivare a Shanghai osserva le immagini della città e immagina come possa essere vivere nella metropoli. Il viaggio immaginario si svolge attraverso un montaggio di immagini caleidoscopiche che ritraggono Shanghai in modo frenetico e attraente²⁸. La città non è reale, ma si presenta come un *luna park* di attrazioni in cui fare esperienze di vita stimolanti. Al termine della visione, la famiglia di contadini si ritrova alla stazione da cui prenderà il treno per raggiungere Shanghai e sperimentare sulla propria pelle se quanto hanno immaginato spiando dalla lente della curiosa apparecchiatura²⁹ si avvererà o meno. Il film rende, sia mediante immagini sia con il sonoro, l'immaginario della metropoli con le sue contraddizioni e i suoi lati positivi. Per la prima volta, con un tono ironico e meno cupo rispetto ai ritratti precedenti, si riescono a riprodurre per immagini le sensazioni che emergevano dalle pagine di racconti cinesi ambientati a Shanghai, in cui le luci sgargianti delle insegne a neon conferivano alla città un'aura moderna e al contempo 'attrazionale'³⁰:

Porte girevoli di vetro spesso: da ferme ricordano i mulini a vento olandesi; in movimento sembrano colonne di cristallo.

Dalle cinque alle sei, le migliaia di automobili di Shanghai corrono da est verso ovest.

E quando le porte girevoli degli uffici somigliano a mulini a vento, quelle dei ristoranti diventano colonne di cristallo. La gente, bloccata all'imbocco delle strade, è bagnata dalla luce rossa dei semafori, mentre le automobili le sfrecciano davanti. Appena le colonne di cristallo si fermano, la gente vi si infila dentro, notando come un banco di pesci (Mu 1932).

La città è, dunque, nelle produzioni cinesi anni Trenta in stretta sintonia con il genere femminile, con cui condivide e subisce le influenze di una società capitalista che ha privato la Cina di tradizioni e autonomia. Shanghai è la metropoli per antonomasia, poiché quella che più di ogni altra città cinese ha risentito della presenza occidentale e si è totalmente trasformata nel corso del XIX secolo. In queste produzioni la dicotomia donna-città esemplifica appieno il problema di un'identità culturale carente e della necessità di riappropriarsi di un proprio carattere senza più mutuare modelli esterofili pur di aderire all'idea di modernità.

BIBLIOGRAFIA

- Bao, T., Zhang, T., Liu, N., Mu, S., Ye, L. and Shi, Z. (2013), *Shanghai Suite*, trad. a cura di B. Leonesi, L. Pisano, S. Stafutti e C. Viglione, Roma, Atmosphere libri.
- Benjamin, W. (2007), *Infanzia Berlese. Intorno al Millenovecento*, Torino, Einaudi.
- Boshier, R.W., Huang, Y. (2007), *Untold Story of Foreign Devil Adult Educators in Shanghai Silk Factories (1920 to 1949)*, in "Adult Education Quarterly", 57, 4, pp. 329-345.
- Brooks, P. (1976), *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven-London, Yale University Press.
- Dai, Y. (1999), *Shanghai xiaojie*, Shanghai, Shanghai Huabao Chubanshe.

²⁸ Il film è uno dei primi esempi di sonoro in Cina, in cui alle immagini frenetiche della città realizzate mediante montaggio ritmico si accostano anche i rumori della città. Ben diverso il tono del film successivo di Yuan Muzhi, *Street Angels* (di Malu Tianshi 1938), ambientato a Shanghai e che rese celebre l'attrice Zhou Xuan.

²⁹ Per approfondimenti sulle scatole ottiche si veda Pesenti (1995).

³⁰ Nell'uso del termine che ne fa Ejzenstein e che si rifà agli esordi del cinema quando la settima arte in un flusso continuo di immagini era pura attrazione.

- Dong, M.Y. (2008), *Who Is Afraid of the Chinese Modern Girl?*, in The Modern Girl Around the World Research Group (ed. by), *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity and Globalization*, Durham, Duke University Press, pp. 194-195.
- You Dong, M. (2003), *Republican Beijing: The City and Its Histories*, Berkely-Los Angeles-London, University of California Press.
- Dos Passos, J. (1958), *Nuova York*, Milano, Dall'Oglio.
- Gandini, L. (1994), *L'Immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Bologna, Clueb.
- Hansen, M. (2000), *Fallen Woman Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism*, in "Film Quarterly", 54, 1, pp. 10-22.
- Harris, K. (2003), *Goddess: Fallen Woman of Shanghai* in C. Berry (ed.), *Chinese Film in Focus, 25 New Takes*, London, British Film Institute.
- He, C. (2004), *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama*, Oslo, Unipub Forlag.
- Hershatler, G. (1999), *Dangerous Pleasure: Prostitution and Modernity in Twentieth Century in Shanghai*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Hsia, C.T. (1961), *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1957*, New Haven, Yale University Press.
- Hua, F. (1929), *Shanghai jieyou zhi yi - Faguo gongyuan de renshi*, in "Hong meigui", 32, 5.
- Huang Z., Xi N., Ke L. and Yao S. (1933), *Comment on Night in the City (Chengshi zhi Ye ping)*, in "Chenbao", 9th march.
- Lee, L.O. (1999), *Shanghai Modern. The Flourishing of a New Urban Culture in China 1930-1945*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press
- Ou-fan, L. (1987), *Zhongguo xiandai xiaoshuo de xianqizhe*, in "Lianhe wenxue" 3, 12, p.14.
- Lethbridge, H.J. (1934-1935), *All About Shanghai, an English-written city guidebook*, Shanghai, University Press.
- Mao, D. (1957), *Midnight (1930)*, Peking, Foreign Languages Press.
- Mu, S. (2004), *Il Foxtrot di Shanghai, un frammento (1933)*, trad. di M. Masci, Milano, Aldelphi.
- Palmero, P. (1991), *Apologia dello smarrimento*, in P. Palmero, A. Terranova (1991), *Abitare l'immaginario. Forme e rappresentazioni della metropoli*, Torino, Celid.
- Pan, L. (1982), *In Search of Old Shanghai*, Hong Kong, Joint Publishers Co.
- Park, R. (1925), *The City. Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, in P.K. Hatt (ed. by) (1951), *Reader in Urban Sociology*, Glencoe Illinois, The Free Press, p. 19.
- Presenti, D. (1995), *Verso il cinema: macchine, spettacoli e mirabili visioni*, Torino, Utet.
- Sergeant, H. (1990), *Shanghai: Collision of Culture, 1918-1939*, New York, Crown Publishers.
- Pezzotta, A. (a cura di) (1992), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni.
- Simmler, G. (2011), *La metropoli e la vita dello spirito (1903)*, Roma, Armando Editore.
- Stafutti, S. (2009), *Le taxi dancers di Shanghai, una miseria sfolgorante*, in P. De Gennaro (a cura di), *Per le vie del mondo*, Torino, Trauben, pp. 243-252.
- Shen, V. (2005), *The Origins of Left-wing Cinema in China, 1932-37*, New York-London, Routledge.
- Sorlin, P. (1979), *Sociologia del Cinema*, Milano, Garzanti.
- Sun, G. (1988), *Jiu Shanghai chanji mishu (Secret History of Prostitution in Old Shanghai)*, Henan, Henan Renmin Chubanshe.
- Xiao, Z. (1997), *Anti-Imperialism and Film Censorship during the Nanjing Decade 1927-1937*, in H. Sheldon (ed.) (1997), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, pp. 35-57.
- Yeh, W. (2007), *Shanghai Splendor. Economic Sentiments and the Making of Modern China, 1843-1949*, Berkeley, University of California Press.
- Wu, Y. (1986), *Wo de tansuo he zhuiqu*, Zhongguo Dianying Chubanshe.
- Zhang, Y. (1996), *The City in Modern Chinese Literature and Film. Configurations of Space, Time and Gender*, Stanford, Stanford University Press.
- (ed.) (1999), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press.

CRISTINA COLET • PhD in Euro-asiatic studies; her field of studies are related to stardom, acting performance and style and problems related to national identity. She collaborates with the faculty of DAMS (University of Turin) and the periodical "Imm@gine".

E-MAIL • laozil@libero.it

TODAY'S MUMBAI AS PHOTO-TEXTUALITY

Carmen CONCILIO

ABSTRACT • The aim of this essay is to enquire into representations of the city of Mumbai whose urban development has produced images of heaven and hell, sometimes within enclosed boundaries. What is interesting to tackle here is its aestheticisation in a photo-book which presents itself as 'image-text' (Mitchell, Stafford), *Bombay/Mumbai. Immersions* (2013). Not differently from what happens in other cities, such as Cape Town, for instance, here considered only very briefly as counterpoint, the Indian megalopolis's development has produced disconnected images of urban heaven and hell. The photo-text here discussed presents itself as a composite narrative of words and photos, as the product of the cooperation between an Indian woman poet, Priya Sarukkai Chabria, and an English photographer now based in France, Christopher Taylor. Last but certainly not least in a long sequence of urban photo-texts, this new project requires the reader's attention in order to try and clarify its role, its meaning, its function, its ethical/aesthetic responsibilities.

KEYWORDS • Mumbai, photo-text, photo essay, urban studies, slums, adivasi

There are cities whose birth, history of development, architecture and urban planning brought them on the verge of an abyss where heaven and hell coexist in an inextricable bond that traps people in economic, social and racial cages. One such city is Cape Town. The white city with its breath-taking landscape placed between ocean and mountains is the counterpoint to the still existing townships, separated not only spatially, but above all economically, socially and racially from the other half city.



With the fractured image above on the background, showing on the left side the white Cape Town and on the right side the black Cape Town, Yazir Henry, ex-freedom fighter of the Umkonto we Sizwe in South Africa, is nowadays lecturing around the world to present us all (the Western audience) with the bill: “The Cost of Forgiveness”.¹ Since his articulate and lucidly passionate speech is available on the web, suffice it here to present a brief summary, which anyway will never be able to convey his deeply felt message. A message that derives from a life dedicated to the fight for freedom, a fight that he, as innumerable others, carries inscribed in every single cell of his own body and of his own mind, for he had been imprisoned under apartheid, interrogated and indelibly psychically wounded.

Yazir Henry affirms that South Africa has slightly changed from the past, that most black people and their communities still live a life of abjection, are still deprived of dignity, social services, civil facilities, schooling and working opportunities. He insists that the Truth and Reconciliation Commission has “miraculously” managed to transport the country towards democracy, avoiding plunging it into an atrocious civil war, yet it has not allowed the citizens, victims of apartheid at all levels, any real reparation. What people have been reconciled to, the truth of their lives, what they have forgiven the perpetrators, both nationally and internationally, what they have fought for with bodies and weapons is the inequality, the imbalance, the asymmetry of the *status quo ante* which persists indelibly, which still preserves or continues to produce that split city, where heaven and hell are irreconcilable.²

Another such split city is Bombay / Mumbai, whose development has produced a similarly disconnected image of heaven and hell, sometimes adjacent, both enclosed within circumscribed boundaries. The first objective of this essays is testing notions of heaven and hell through a recent publication: *Bombay / Mumbai. Immersions* (2013) by the poet Priya Sarukkai Chabria and the photographer Christopher Taylor.³

The second aim is trying to define the genre of this multimedia text. This photo-book is presented as a “photographic essay” to borrow the famous definition coined by W.J.T. Mitchell for works where texts accompany photographic images in a cooperative spirit, although it is necessary here to determine more precisely the meaning and status of this cooperation between the two artists and the two media: words and images, texts and photographs (Mitchell 1994).

This ‘photo-text’ (Stafford, 2010: 1) is the product of the cooperation between an Indian woman poet, Priya Sarukkai Chabria, and a British photographer, now based in France, Christopher Taylor. At least apparently, this type of collaboration could be labelled as “collaborative photo essay,” according to a classification that Andy Stafford produces following Mitchell: “in which contemporaneously a writer works with a photographer” (Stafford, 2010: 6).

Mitchell defines the subgenre of the photographic essay as a “literal conjunction of photographs and texts – usually united by a documentary purpose, often political, journalistic, sometimes scientific” (Mitchell, 1994: 285-286). He also includes cases in which the texts dominate the images, that is, they become predominant and enforce a metadiscursive criticism on the photos: they describe them, discuss them, and question them critically. Thus, paradoxically, Mitchell sees the highest degree of cooperation when the texts subvert, question, criticise or deconstruct the accompanying images. Or, in other words, he limits cooperation to a

¹ One such occasion is Yazir Henry’s speech “The Cost of Forgiveness”, at the Ford School, University of Michigan, (Ford School 2007). See also, Henry (2012).

² A similar view of South Africa is provided by the docufilm *Nelson Mandela: The Myth and Me*, by film director Khalo Matabane (2013).

³ Sarukkai Chabria, Taylor (2013); further page references will be cited in the text.

condition where the two media remain independent from each other, or when one resists the other.

As a third step, it is necessary to evaluate this tension “between the claims of the ethical and the political, the aesthetic and the rhetorical” (Mitchell, 1994: 286) in this work by Priya S. Chabria and Taylor. The two artists indeed journeyed and walked together through Bombay, pausing to photograph and interview people, looking around, looking for or just coming across traces of the past, while snapping photos and blotting down on paper information from the present. By doing so, they revive the classical tradition of the *flâneur*, to which they add an ethical and political dimension.

Exemplary urban image-texts may be named here, such as *Istanbul* by Orhan Pamuk (2005) and by Ara Güler (2009), and *TJ. Double Negative. A Novel* (2010) by David Goldblatt and Ivan Vladislavić. This new urban photo-textual project on Mumbai draws our attention to understanding its own role, its meaning, its function, its ethical/aesthetic responsibilities.⁴

With reference to Orhan Pamuk’s *Istanbul*, there are two texts which are relevant to this discussion. First, his autobiographic memoir, *Istanbul. Memories and the City* (2005) interspersed with black and white family photos and with black and white photos of urban landscapes in the 1950s and the 1960s by Ara Güler – in whose house-museum-archive Pamuk has worked, as if inhabiting both the photos themselves and the space that had produced them. Second, the portfolio *Ara Güler’s Istanbul. 40 Years of Photographs* (2009), with photographs taken between the 1950s and the 1980s, which includes a short introduction by Pamuk. This type of collaboration would fall into Stafford’s category of “the retrospective photo-essay”, for in that case a writer comments on photographic images of the past.

In both works, the one that portrays the Nobel prize winning author / narrator as *flâneur* in his city of birth and the one that honours the gaze of the world-prized photographer, Orhan Pamuk revisits his beloved city with such nostalgia (he calls it sadness or melancholia, the same he attaches to Istanbul itself) that only finds relief in Güler’s black and white street-photographs of Istanbul and of its people (mainly ageing, grieved, poor and burdened with labour).

In contrast, Ivan Vladislavić’s *Double Negative. A novel* (2010), which accompanies the volume of photographs of Johannesburg by David Goldblatt *TJ Johannesburg Photographs 1948-2010*, is more a postmodern ekphrastic exercise, while Goldblatt’s photo-book is rather documentary, denouncing a history and politics of segregation and social as well as geographic fragmentation. The photos move from the early black and white of the apartheid period to the colour of the 2000s in the post-apartheid era, they are more varied in terms of subject matters, they include more staged portraits of people, and, ultimately, they are more political.⁵ Actually, the latter type of collaboration involves two of Stafford’s categories, for the two artists here cooperate, producing two well defined – and to a certain extent – independent works. To be more precise, Vladislavić’s novel might not stand on its own without the photo-album. On the contrary, Goldblatt’s photo-album is an example of “self-collaborative, or introspective photo-essay,” “in which writer and photographer are one and the same person” (Stafford, 2010: 6). It must be said that from Mitchell’s perspective, instead, these two separate products are maybe the best example of a collaborative enterprise where the two media are independent, and even resistant to each another (Mitchell, 1994: 286).⁶

⁴ The concern here is similar to the one expressed by Stafford (2010: 1): “seeing what happens when two equal and autonomous media, photograph and written text, come together in dialogue.”

⁵ Stafford claims a “fundamentally political nature of the medium of photography” (Stafford, 2010: 2).

⁶ See also: “The co-equality of photos and text is, in one sense, a direct consequence of their independence, each medium being given a “book” of its own, each equally free of admixture with the other” (Mitchell, 1994: 292).

In spite of those specificities, *Bombay / Mumbai. Immersions* shares a number of similarities both with Pamuk/Güler's *Istanbul* and with Vladislavić/Goldblatt's *Johannesburg*. First, it is a collection of mostly black and white, analogic street-photographs, devoted to urban spaces and landscapes and to the people of Mumbai. Second, it is the result of the close cooperation between a writer and a professional photographer, where the writer does not limit herself to produce ekphrastic descriptions of the photos, and the photos are not simple illustrations of the texts.⁷ The narrative – aesthetic, ethic, didactic, informative and sometimes autobiographic – occupies roughly an equal portion of the book with that of photographs. Thus, in this specific case the text both explains the photos and transcends them, mostly, creating an alternative, wider view of how the city looked like in the past and how it has transformed in the present. Priya Sarukkai Chabria renounces her poetry, to adopt a lyric and highly suggestive prose to accompany Christopher Taylor's photos. All the photo-texts mentioned so far place themselves on the threshold between the traditional analogic photography and the digital era that only Goldblatt seems to embrace more willingly than other photographers. Finally, while Güler follows Cartier Bresson's technique, stealing, so to speak, his street-photos without people even noticing, Taylor shares with Goldblatt acceptance of a number of more or less staged photos of people,⁸ although he admits to having used "two other cameras, more easily adapted for spontaneous image-making [...] each camera is fitted only with a standard lens that sees pretty much as the eye sees. [...] For me the key is simplicity" (p. 12).

Bombay / Mumbai. Immersions starts exactly where and how the journey of a western tourist would start, that is to say, at the end of the monsoon season, towards the end of August, when western tourists generally flock into Mumbai. The first photo for the beholder to see (and the first visual experience for the tourist) is a huge colour image of a statue of Ganesh. A lapidary preface to the book, by Ranjit Hoskote, a few pages later, titled "Inside the Labyrinth", captions the picture:

Immersions, reminds us of *Bombay / Mumbai*'s central metaphor, associated with its most spectacular annual festival, Ganesh Chaturthi, at the conclusion of which idols of Ganesha, the guardian of inaugurations, are ritually immersed in the sea: the god departs, only to return the following year, bearing a renewed promise of adventurous beginnings (*Intr.*).

Nevertheless, the image without caption, speaks per se to those who can recognize it and works as an auspicious invitation to start the journey and read on one's own.

Among the first photographs, there is one more that represents something generally mesmerizing and puzzling to visitors: the "absurdly fragile scaffolding, thin as toothpicks" (p. 25), precariously embracing high-rises, that make one think of safety measures for labourers, insurances, possible accidents. The textual referential comment does not perfectly match the photo it refers to (p. 13), thus creating a spatial (in the book) as well cognitive (in the reader's mind) displacement of the words related to that specific image. This drifting away of words from images, this mismatching of texts and photos, this displacement, contribute to create that relationship of resistance and independence between photos and texts that Mitchell described as constitutive of photo essaysm.

⁷ "Simultaneity of text and photographic image is probably a utopian avant-guard dream" (Stafford, 2010: 41).

⁸ In commenting on Agee and Evans's photo essay *Let Us Now Praise Famous Men*, Mitchell shares Agee's appreciation for "the openness of Evans at work, his willingness to let his human subjects pose themselves, stage their own images in all their dignity and vulnerability, rather than treating them as material for pictorial self-representation" (Mitchell, 1994: 299).

Furthermore, quite recognisable is also a night photo (pp. 18-19) of the flyover that accompanies voyagers from Mumbai International Airport to the downtown Fort area, for the flights from Western Europe arrive in Mumbai in the middle of the night. Such an experience rather than being welcoming presents the traveller with a fleeting view through the taxi's windows of the surprisingly crowded night life and of the many street sleepers under the pillars of that flyover. What is at first recognizable by travellers soon makes room for what has dramatically changed in the past few years and for less famous areas and views of this ever-changing megacity. In this way the photo-text achieves one of its aesthetic aims, that is to say, shifting from recognition to estrangement, from familiarity to de-familiarization. For this reason, it is not possible here to provide an exhaustive description of the photos by Taylor, for that would mean adding yet another layer of ekphrastic narrative.

The quality of the collaboration between the Mumbai poet (an insider) and the foreign photographer (an outsider), although Taylor has specialised in photos of Mumbai over the years, with various projects and exhibitions, seems similar to the one discussed by Mitchell among four case studies: Edward Said and Jean Mohr's photographic essay on the Palestinians in *After the Last Sky*.⁹

As in that case, here too, "the text oscillates between supplementary relations to the images (commentary, meditations, reflections on photography) and independent material" (Mitchell, 1994: 313), in the specific case the history of the city and autobiographic anecdotes. Moreover, some of the photos do not receive a direct commentary in the text. Similarly, in spite of simple captions naming places and locating the photos, they remain silent and obscure to the viewer, once again producing estrangement.

While the two artists speak of a complete immersion and submersion into the city spaces and into vanishing memories that need to be captured, the reader and viewer cannot but look at what emerges and surfaces, and stays in the memory in pools of photos and words. What strikes in the texts by Priya Sarukkai Chabria, always to the point, is the language rich in oxymorons that the city itself attracts in order to be described. A language that feeds on and refurbishes the traditional binary opposition of heaven and hell, or as reviewer notice of both beauty and damnation (Mukherjee 2013). The poet, for instance, claims that the photographer Taylor found "stillness amidst chaos and silences in the city's clamour" (p. 9), particularly in the photos of vestiges of the colonial past in Mumbai. Then, she further claims that both artists "seek the sempiternal amidst the ephemeral" (p. 9). This sounds very much like exposing a poetics/ethics of intentions. The very title of the volume "reflects the dichotomies that shoot through this metropolis" – the 'hard city,' "located in maps and statistics, books on demography and urban sociology" and the 'soft city,' "imagined, dreamt of, the sight of illusions and nightmares" (p. 10).

Another objective of this essay is to show the relationship between the aesthetic and ethic project of the two artists. While Priya Sarukkai Chabria acknowledges the necessity of "subtle shifts in narrative tone, as this more effectively reflects the character and ambience of different areas, and the experiences of its inhabitants" (p. 10), Taylor maintains that his main activity consists in creating art projects for exhibitions in galleries, therefore he keeps on working traditionally with film cameras and black and white darkroom techniques in order to create fine prints, but also to obtain "a closer understanding of the created image" and to obtain a meditative quality (p. 11).

⁹ Edward Said and Jean Mohr, *After the Last Sky* (London: Pantheon, 1986), quoted in W.J.T. Mitchell, "Exile and Return: After the Last Sky" (Mitchell 1994, pp. 312-322: 312).

A truism about Mumbai is that “every cliché about this city rings true, and every contradiction” (p. 19), too, and the city combines heaven and hell for a specific category of people, the poorest among the poor:

The city gathers this people in its ever expanding limits, its crevices and alleys, allowing them to make their homes in places of disuse: over-bridges, under-bridges, corners of graveyards and places where the sea washes in every day. To many, home in this city could mean a segment of an unused sewage pipe tossed by the roadside, its cement curvature becoming floor, ceiling and walls providing cramped sleeping space in a dismal parody of the comfort of the womb; home could mean the footpath where the curb becomes a pillow and a nearby fire hydrant transforms into a clothesline to drape the second shirt or petticoat, with the sky as ceiling, or, if lucky, a shop front’s awning providing shelter after hours. Home could be merely the body one possesses that is rented out to sleep. Lay down the body, the home (p. 20).

This great metropolis has the power to fascinate and to repulse in equal measure, says the poet. By 2015, Mumbai’s projected population density is 23 million.

Social scientist Sunil Khilnani points out that the rich cannot flee from the poor for the poor often live in scabby slums at the feet of high-rises [...] More than half of Bombay’s population live in slums squeezed into around 8 percent of the land area. The slum residents are workers and the educated lower middle class, not the very poorest, some 700,000 of whom exist as they can on the pavements, in segments of sewage pipes and under flyovers” (p. 25).

This is exactly how heaven becomes contiguous with hell. After presenting the extravagant personality of a billionaire, who built for himself a home, a skyscraper in central Mumbai, with an overall of twenty-seven floors, six devoted to parking places, and with three helipads on the rooftop, the novelist/activist Arundhati Roy criticises “the most successful secessionist movement in India: the secession of the middle and upper classes into outer space.” (Roy, 2014: 46)¹⁰.

Many large cities, such as Mumbai [...] combine high concentrations of wealth (tied to the growth of producer services) and even higher concentrations of poverty and disenfranchisement (Appadurai, 2001: 25).

The National Stock Exchange is inaugurated in 1994 at the posh Bandra-Kurla complex. But near this enclave, guarded and glistening as if descended from a future time, just across a ditch still with leaden water scramble shanties of tin, cardboard, sheeting plastic, ingenious in invention (p. 26).¹¹

By sharing their view on Mumbai slums with various Indian intellectuals, Priya S. Chabria and Christopher Taylor seem to satisfy Mitchell’s principle of “seriousness”, that is, “construed in anti-aesthetic terms, as a confrontation with the immediate, the local and limited, with the un-beautiful, the impoverished, the ephemeral, in a form that regards itself as simultaneously *indispensable* and *disposable*” (Mitchell, 1994: 310). It is really difficult to overlook the aesthetic purpose of black and white artistic and professional photographs, for particularly black and white urban street-photographs belong to a by now classical genre that has its roots in the very beginning of the history of photography. Thus, Taylor’s photos produce not only an

¹⁰ See also the video interview on BBC Newsnight (2014).

¹¹ As comment to an otherwise mysterious photo by Taylor portraying three men in white shirts, standing along a railing in a street and watching upwards, Priya S. Chabria explains: “in rain and in sweltering heat people line the street opposite the colonial era Bombay Stock Exchange building at Fort, their eyes on the running band of figures that indicate shifting stock market prices” (p. 94).

aestheticised effect but also a very democratic one, providing an aura of dignity and neatness to all subjects (people), regardless of social class or status, and to the subject matter (urban sites), such as, material buildings, cloudy skies, sea waters, aerial views or interiors. On its part, the text responds to this formal rhetoric with lyricism and a refined and rarefied lexicon which manages to avoid exoticism. Therefore, the text becomes eloquent, even more militant and partisan, to the point of meeting the quality of “seriousness”, mentioned above. All this allows this image-text to be something more than a mere photo-book or coffee-table book.

This photo-text becomes relevant also because it traces the history of the city. Today's boom-town is yesterday's colonial port. British Bombay had grown monstrously out of Portuguese “*ilha da boa vida*” (p. 35). The area, the seven islands that will later become one land, was green with a luxurious vegetation of fruit trees and gardens. Previously a Muslim city, it was rooted in the Chalukyan dynasty who also prized the area's plantations and gardens. To that dynasty one owes the Elephanta Cave Temples dating back to year 550. Centuries earlier, the Bhuddist Kanheri Caves had been dug out of the hills. Islands of fisher folks since antiquity, Bombay's lands emerged from “volcanic upheavals and seismic sinking of the basalt floor” (p. 43) of the region, proof of that is a forest of petrified stumps of *Acacia catechu* of the mimosa family, still rooted in the soil under layers of clay, bearing no sign of having been cut down by any tool. Thus, Priya S. Chabria's story-line of the city's geo-history goes back to the very beginning of time.

Divided into various chapters, the book distinguishes itself from Goldblatt's *TJ*, for in that case the history of Johannesburg is photo-graphed through decades and is organized in six corresponding chapters, from the 1950s to the 2000s. Similarly, Güler's Istanbul is portrayed chronologically from the 1960s to the 1980s. One major difference, however, between Istanbul, Mumbai and Johannesburg, is that the two latter cities have changed and have transformed themselves through a speedy development towards modernity, whereas Güler's Istanbul in the 80s seems to have maintained some of the features it showed back in the 50s.

What the photo-text by Priya S. Chabria and Taylor shares with *Istanbul* is a certain indulgence in sea images. The second chapter of the photo-text is all about tides, monsoons, and the Arabian Sea (grey, in the photos as well as to the eyes of travellers, maybe because it reflects the grey sky of monsoon bank clouds) as the clogged lung of Mumbai. While the Bosphorus is so attractive to both Güler and Pamuk because of its vitality and traffic, its various boats and ships and its fishermen and their ancient nets and jobs, here the Arabian Sea's influence is mostly felt along the shorelines and beaches which suddenly become crowded with families, couples, vendors and children. The sea gives the opportunity to Priya S. Chabria for some poetic autobiographic lines:

I should not forget to mention the high tide as it swelled outside my window. I should not forget how moonlight played on the sea as I awoke from dreams; how it lay gleaming silent as a prayer on dark waves; or how it rode over sapphire depths as I awoke to study for exams or from lovemaking (p. 59).

The use of the first person and the telling of very private views, which shift the tone of the essay from factual and pragmatic to introspective, do not change the quality of the image, for the moonlight still produces a sort of ‘light-writing’ in black and white, and allows the reader to imagine what photos cannot show. One could argue that only privileged citizens have a view of the sea from their windows, but it is not so, for the presence of the sea is pervasive in Mumbai, and the slums along the coast present shacks daringly clinging to the rocks of the seashore. Their view onto the sea does not provide improvement to their life condition, nor is their life necessarily healthier. The sea is not an aestheticised presence, it is rather a realistic, democratic, grey and by far an un-inviting element of the life in Mumbai.

Precisely for this reason, when rain and sea swell because of monsoons, tides and storms, the city is in the grip of the surrounding sea, clogged, under siege by ever-surfacing and floating garbage and sewage. In this chapter, text and photos do not match perfectly, they only provide an idea of low and high tides. For instance, when Priya Sarukkai Chabria refers to “a vast field of windmills rising out of the ocean off the coast of Mumbai [as] a happy vision of the future” (p. 51) we are left alone to imagine them.

Clogging tides may be also visualised in the traffic and transport difficulties in Mumbai.

Though commerce is shifting northwards, Mumbai’s elongated shape still forces waves of commuters to travel from homes in the north to offices in the south. When these streams meet with the east to west movement of traffic the effect is of chaotic rip tide (p. 62).

Rather than being continuous movement, the traffic in Mumbai, in fact, proceeds by blocks, stops, halts and stasis: “As in photographs, memories of traffic jams freeze” (p. 65). It is the ‘local’, instead, the suburban train system with its 5000 squeezed commuters that detains the records of movement, together with a reputation for passengers’ tolerance: “A hand stretched out by someone wishing to leap onto a running local will, famously, find strangers’ hands reaching out to haul one more into crowded confines” (p. 71). It is also in this chapter that traffic at sea is mentioned, as ferries, fishing boats, ships, cargoes trail the waters in any direction. Air traffic has its share, too, in the city’s movement and moving population. These descriptions contribute to provide a hint at pollution, which is the main difference between this Arabian Sea and the Bosphorus.

There is another type of tide that sweeps inward, into the city, that of migrants. They suffer mainly because of poor urban housing policies. They are deprived refugees, men, women, and children, looking for jobs, houses, schooling and dreams. They never know “when the slippery threshold of *migrant-ness* does solidify into the firm floor of the fully fledged resident” (p. 85).

About 40 per cent of the population (about 6 million persons) live in slums or other degraded forms of housing. [...] Another 5-10 per cent are pavement dwellers. [...] This huge and constricted population of insecurely or poorly housed people has negligible access to essential services, such as running water, electricity and ration cards for food staples (Appadurai, 2001: 27).

Besides, women are “sucked into the euphemistically termed ‘hospitality’ industry. Lured by Bollywood glamour or brutally kidnapped and sold, they work in the city red-light districts” (p. 85),

While men form the core of this labour pool, women and children work wherever possible, frequently in ways that exploit their sexual vulnerability. To take just one example, Mumbai’s gigantic restaurant and food service economy is almost completely dependent on a vast army of child labour (Appadurai, 2001: 27).

“The taxi driver is, possibly, the most visible metaphor of the migrant settled in Mumbai” (p. 86). Taylor has photographed such characters framed by the window screen of their cabs, young and old men, like Bollywood actors. In this case we must remember that taxis are an institution in Mumbai. They are endemic, used by everyone, and taxi drivers represent the class of self-made men who managed to improve their social status. Their pose is theatrical, they

show pride and idiosyncratic manners. Moreover, rather than being the exotic targets of the photographer, they would certainly recognize their portraits as realistic and fair.¹²

The city's scent is not only that of the sea, but it is also that of money. Mumbai is the financial capital of India, where heaven and hell are always at odds with one another. Mumbai is home to a solid local film industry (Bollywood), local, national and international financial institutions, corporate headquarters, local, national and international companies, multinationals and foreign banks. And yet:

Dharavi, in central Mumbai is Asia's largest slum. Here a large recycling industry processes waste from other parts of the city. [...] Their jobs are to go through other's rubbish, sorting discarded plastic, tin, adding their mite to India's financial capital's might (p. 95).

Dharavi is a tourist attraction [...] made famous by the feel-good film, *Slumdog Millionaire*. According to activists, close to one million people live within its maze of alleys [...] The buildings, of various heights, are made of corrugated tin, cement, plastic sheeting, boxes of wood, steel sheets, iron bars draped with cerulean waterproof, unplastered brick – everything and anything that can be inventively used. It's resourceful, energetic, unhealthy and crowded (p. 163).

Dharavi is the hell that borders mega malls, such as Infinity Mall, Andheri, and is counterpoint to heavens, such as the Bandra-Kurla financial neighbourhood. Thus, Priya S. Chabria writes through juxtapositions: "Relics of the past rub up against futuristic visions of steel and concrete. Scarred chimneys rise alongside glistening malls. Images of want and wealth alter rapidly down these roads" (p. 181). In an area where historical mills, hosting the cotton industry of Bombay, are now being turned into malls, "Mumbai's gaping inequalities ensure that the wealthy can never escape the sprawl of poverty" (p. 192). Consistently with her style of binary oppositions the poet goes on writing that: "the city nurtures like a mother but it is also the demon city of broken dreams" (p. 202). Thus, this photo-text is no exception in presenting us with the disenfranchised fringes of the society, yet, not just out of curiosity but rather because the well-off and the poor people live contiguous lives, and their juxtaposition is inevitable.

Priya S. Chabria and Taylor's photo-text volume on Mumbai really presents us with immersions, as the title promises, into specific private and public spaces: quarters, streets, enterprises, temples, buildings, malls, film studios, back alleys, shorelines, caves, cemeteries, gardens and parks. Maybe unconsciously the book moves linearly from Mumbai South to Mumbai North but also circularly, from one sacred festival to another sacred type of worshipping, from one lung to the other.

The narrative starts from the Ocean, the external lung of Mumbai, its porous peninsular skin. There the book begins, with the immersion of the Ganesh idols into the sea. Regardless how polluting those huge idols of *papier mâché* and other materials are, all painted in lively colours and richly decorated, once they are thrown into the already grey waters of the Arabian Sea, the sacred festival is a symbol of Mumbai's life and renewal.

The book ends in the second lung of Mumbai, its internal lung, so to speak, the Sanjay Gandhi National Park, its urban pristine forest.¹³ In this hidden paradise, adivasis live:

¹² Reviewer Anupama Raju (2013) speaks of "poetic objectivity" and "grace": "The city, captured through pictures, prose and poetic objectivity."

¹³ See chapter 5 "The Lungs" in Pellegrino (2011, 99-115). The organic vision of Mumbai, although disfunctional, is also stressed by Raju (2013): "the duo's journeys through the city's skin, heart and belly."

Sometimes leopards kill adivasi tribals who have been living in this forest for generations, gathering its produce and doing jhum cultivation for existence; in fact their very name – *adi* meaning first and *vasi* meaning inhabitant – implies their origin and birthright to forest harvest. Naturally, they have foremost knowledge of medicinal plants, fruits and roots, a knowledge that, in an all too familiar tale, is sought for commercial advantage by large pharmacy companies even as the adivasis continue to live within the park's ambit and a few of their members, usually school-going children, die in leopard attacks. [...] Adivasi hamlets comprising 40 to 50 families each dot the park; each family lives without electricity and running water; they live with the fear of losing their children to a leopard attack on their way home from the municipal school that is a 45 minutes walk, each way, each day. Despite these difficulties, the adivasis have stayed on, maintaining that they cannot adjust to the rhythms of city life, that they will not be given appropriate work in the city, that the forest is their natural home, its produce of wild honey, firewood, fruits, their hunting for food and basic agriculture, usually of vegetables, are their rights (pp. 262-263).

This story, too, needs to be photo-graphed. It is maybe a story on the verge of extinction: for in other parts of India, adivasis are being chased out of their forests and jungles by the army, they are deprived of their lands to honour international agreements and multinational contracts of exploitation of minerals:

This is the darkness that slides its many tongues into the cracks of my dreams and speaks in the dialects of mining communities in deep forests fought over by Naxalites and paramilitary troops who tramp the same track of shaded blood green, and in the idiom of the women of Manipur stripped themselves naked to protest custodial rape-deaths, rattling locked gates, their breasts shaking while they howled in that particular tone of anguish which is always too high, never-ending and is never heard, and in the languages of the tribes who lived amidst clouds, gathering their hard life of danger and exclusion into songs that are now lost to winds that blow through towns where large, black pigs grunt near garbage heaps that sit beside the national highways that always run on; this too I know is real and is my home (p. 272).

Thus Priya S. Chabria concludes her narrative, acknowledging both adivasis and slum dwellers in the very heart of Bombay / Mumbai's development. The encounter in the forest with adivasis is a story of secrecy, right in the middle of the hub of city life, to the point that Priya S. Chabria evokes the concept of 'deep ecology': "popularised in the 70s by the Norwegian philosopher Arne Naess, and earlier propounded by Polish philosopher Henryk Skolimowski who based his premise on a startlingly simple fact: all life is interconnected and separate parts of the ecosystem - including humans – function as a whole" (p. 263).

If slum dwellers are the counterpart of rich citizens, and 'deep democracy' is their only weapon to negotiate their rights, similarly, adivasis are the counterpoint of urbanized masses, and deep ecology is their only sustainable future. Yet, all these realities coexist and define Mumbai's unique essence, as well as being a portrait of heaven and hell. The last note of the book is a visit to one of the adivasis' temples: a mud hut.

Stooping to pass through the law doorway, our eyes gradually adjust to the roomy dimness. [...] This is the residence of the god Shiva and Parvati, of Hanumanji, of Sri Ganesh and many others too whose images stand as a row of small, brightly coloured prints balanced on a bed of flowers. It is a site of Panchayatana veneration of the five main deities of orthodox Hindu worship and represents a fusion of multiple streams of devotion. It is the living testament to the sacredness of sites that survive by accommodating the changing and growing phalanxes of Hindu gods. More, this is the place of worship of Jeevadani Mahalakshmi Mata, Goddess, Life giver, and Protector of the World, the Ancient Numinous Lady, "*tranquil, fragrant, auspicious Mother*" (p. 264).

The sanctuary of Seven Goddesses in the forest is the closing counterpoint to the Ganesh Festival of the beginning. Thus the journey of the reader / viewer comes to its end. While the Festival invades the streets, day and night, with drumming, dancing and parading, as a peculiarly urban performance that needs the city as stage and the sea as final curtain, that private, dark and enclosed syncretic Temple in the forest surviving times past and present, in complete quietness, is opposed to the forest of jutting concrete high-rises of the new Mumbai and to the sea of shanties, all around, down below.

To conclude, it is possible to claim that this image-text is both an art book and a literary essay. The combined rhetoric of both black and white photos and emotionally involved essay writing contributes to liven up the debate on the characteristics of photo essays. If the combination of the two media is more agonistic or more collaborative, more complementary or more supplementary it is really difficult to say. In spite of the fact that the text might be more explanatory and exhaustive in terms of factual information but also in terms of imagined possibilities and of autobiographic, enriching details, the eyes of the reader are first and inevitably caught by the photos, be they transparent or obscure.¹⁴ Thus, no matter to what extent the text dominates, in the end, the photos are questioned first and do not necessarily receive 'saturating' answers.

A profitable dialogue and dynamic interaction occur between the two media. Thus, they avoid both mere voyeurism and mere exoticism. Together, they proceed from the aesthetic to the ethic, for they bring to the foreground the contradictions and the diverging realities of a city that is changing and the two artists manage to question and interrogate a critical moment in time and in the history of its development that includes slum dwellers and adivasis, as well as the neglected cotton mills of the economically frustrating colonial past,¹⁵ while showing portraits of traditional trade (taxi drivers) side by side with portraits of new profit seekers or investors (cinema industry). Thus, this specific photo-text escapes the 'coffee-table-book' status, and becomes a document of an era, without being necessarily documentary, and maintaining the subjective poetics of the two artists. If the book is not for everybody, for both adivasis and slum dwellers might be excluded from the circuit of its readers/consumers, they might recognize that their presence has been acknowledged and inextricably included as part of the city itself. They are Mumbai as well as Mumbai is them. Their absence would surprise the informed reader, while their presence avoids simple voyeurism and orientalism by providing an anthropological, engaged complete vision of the multiple ethnic groups and social classes who cohabit in Mumbai.¹⁶

¹⁴ A reviewer confirms this idea: "I mentioned perspectivism at the beginning, and I must turn to it again to talk about the miraculous subjective-objective bind that the photographs and text create. I was more aware of 'looking' than 'reading', and therein the delight of the eye." (Roy 2015).

¹⁵ "‘Immersion’ plunge the reader into accounts of how the city's cotton industry crumbled, leading many a mill to shut shop, rendering many jobless. Sarukkai Chabria recounts how the locality of Girangaon was a space for an "artistic culture and poetry in Marathi in which words were woven with the looms." These accounts are accompanied by stark photographs in black and white of the facades and interiors of abandoned cotton mills." (Raju 2015).

¹⁶ "This fascination made them traverse the metropolis, recording its history, sociology, demographics, culture and politics with the aid of images and text. [...] underlying themes here [are] nothing, none remains still. Be they the sea, localities, people, architecture, every aspect of the city is in a state of flux, thereby altering shape." (Mukherjee 2013).

REFERENCES

- Appadurai, Arjun (2001), "Deep Democracy," *Environment and Urbanization*, vol. 13, n. 2, (October 2001), pp. 23-43.
- BBC Newsnight (2014), *Arundhati Roy - Capitalism is not working for masses* (19.11.2014), YouTube video, 11:11, posted by "Amith Belur", January 14, 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=5z9K2DZWJC8>>. (23.04.2015).
- Ford School (2007), *Yazir Henry: The Cost of Forgiveness* (April, 2007), YouTube video, 1:23:05, posted by "Ford School", May 1, 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=nOKXYGhrImE>>. (11.12.14).
- Goldblatt, David (2010), *TJ. Johannesburg Photographs 1948-2010*, Rome, Contrasto.
- Güler, Ara (2009), *Istanbul. 40 Years of Photographs*, London, Thames and Hudson.
- Henry, Yazir (2012), "The Ethics and Morality of Witnessing: On the Politics of Antjie Krog (Samuel's *Country of My Skull*", in Ewald Mengel and Michela Borzaga (eds.), *Trauma, Memory and Narrative in the Contemporary South African Novel*, Amsterdam, Rodopi, 2012, pp. 107-142.
- Matabane, Khalo (2013), *Nelson Mandela: The Myth and Me*, South Africa/Germany, 84m, Gebrueder Beetz Filmproduktion.
- Mitchell, W.J.T. (1986), *Iconology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mukherjee, Uddalak (2013), "Beauty in the Beast", *The Telegraph*, Calcutta (Friday, August 9), available at <http://www.telegraphindia.com/1130809/jsp/opinion/story_17212730.jsp#.Vafoap6m1D2> (16.07.2015).
- Pamuk, Orhan (2005), *Istanbul. Memories and the City*, Trans. By Maureen Freely, New York, Knopf.
- Pellegrino, Luisa (2011), *The Metamorphic Body of Mumbai*, PhD dissertation, University of Turin
- Raju, Anupama (2013), *Into Mumbai's heart*, in "The Hindu", Book Reviews (August 31), available at <http://www.thehindu.com/books/books-reviews/into-mumbais-heart/article5075509.ece> (16.07.2015).
- Roy, Arundhati (2014), *Capitalism. A Ghost Story*, London, Verso.
- Roy, Sumana (2015), *Mumbai's quaint immersions in light and darkness*, in "The Sunday Guardian", Book Review (Thursday, July 16), available at <<http://www.sunday-guardian.com/bookbeat/bombaymumbai-immersions>> (16.07.2015).
- Sarukkai Chabria, Priya, and Taylor, Christopher (2013), *Bombay / Mumbai Immersions*, New Delhi, Niyogi Books.
- Stafford, Andy (2010), *Photo-texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Vladislavić, Ivan (2010), *Double Negative. A Novel*, Rome, Contrasto.

CARMEN CONCILIO • is Associate Professor of English and Postcolonial Literature at the University of Turin. Her main research fields are Postcolonial Studies, Modernist and Contemporary British and World Literature in English, Literature and the Arts. She is author of essays on postcolonial theory, *New Critical Patterns in Postcolonial Discourse* (Trauben, 2012), of essays on urban studies on Mumbai, Toronto and Johannesburg, and on Literature and Photography: *Image Technologies in Canadian Literature. Narrative, Film and Photography* (Peter Lang, 2009).

E-MAIL • carmen.concilio@unito.it

PARIS, “ENFER” O “PARADIS”? I “CERCLES INEXTRICABLES” DI GÉRARD DE NERVAL

Luca COSTANTIN

ABSTRACT • The city of Paris constituted the scenario in which Gérard de Nerval grew up both personally and artistically. He passed his life in the city and recounted his experience there, transferring to his books a true melange of the sensory and experiential. A fundamental characteristic of his writing, and, more generally, of his method of thinking about the work of writing, was that he did not write of himself or of conventional space and time, but rather he investigated a much more complex universe, composed of a spiritual and psychological space, often mysterious and subjective. The consequent reality is a constant metamorphosis that demonstrates the imprint of Nerval’s internal world, and the myths and archetypes that populate his dreams; his vision of an alternative reality. Paris changes because Nerval himself changes, both internally and along with the city: light and music in the happy years he passed in his apartment on Doyenné street in the company of his bohemian friends, and darkness and claustrophobia in the pages of *Aurélia*, when the city described by Gérard was full of insurmountable anxiety and muted solitude.

KEYWORDS • Paris, Nerval, space, deformation, time.

La *Bohême Galante*, *Promenades et Souvenirs*, le *Nuits d’Octobre*, *Aurélia*, quattro diversi testi, quattro diverse situazioni, quattro diversi momenti della vita del loro autore, ma un unico soggetto: Parigi. Grande tema letterario assunto a mito, analizzato nelle sue varie sfaccettature dai più autorevoli critici letterari¹, la città di Parigi pervade in filigrana le pagine più importanti della storia della letteratura francese. Nei testi appena citati, ciò che affiora è la Parigi filtrata dalla complessa e travagliata interiorità di Gérard de Nerval.

A Parigi egli è nato e sempre a Parigi ha deciso di togliersi la vita. È qui che si è formato come scrittore, ha amato e sofferto ed ha instaurato con la *ville lumière* un rapporto costantemente ambiguo, fatto di attrazione e repulsione, ma che indubbiamente ha contribuito a forgiarne il carattere, proprio come fotografano i suoi racconti. Dalla *Bohême Galante* che ricorda gli anni giovanili e felici passati nell’appartamento di rue du Doyenné, alle interminabili *flâneries* per le vie di Montmartre nelle *Nuits d’octobre*, ai sogni e agli incubi presenti in

¹ È soprattutto la Parigi di Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Proust, Apollinaire ed altri ancora a suscitare l’interesse della critica. A proposito di Nerval, è un altro poeta, Yves Bonnefoy, ad offrire una delle più convincenti interpretazioni dello spazio parigino nell’immaginario nervaliano. Secondo questa visione, la città, anche nei suoi aspetti più degradati, è il luogo da cui scaturisce la ricerca dell’identità e la poesia. Inevitabili e complementari sono i risvolti stilistici. Cfr. Bonnefoy (2003). Se Baudelaire rappresenta la continuità ormai acclarata con Nerval, di più ampio respiro e meritevoli di ulteriori indagini di sicuro interesse, sono i rapporti esistenti tra la città nervaliana e lo scenario parigino degli scrittori surrealisti.

Aurélia, quando Parigi appare solo più come una metafisica scenografia. È Nerval che la vive e la racconta: a volte il suo occhio è preciso come quello di un reporter, a volte “leggero” come sull’onda delle sue infinite camminate, altre ancora è deformato dalle sue paure o semplicemente viziato dai suoi ricordi. Parigi, talvolta, è il semplice scenario nel quale si muove il poeta, ma in certe occasioni è il più regale dei soggetti ed è Gérard a scivolare, rispettoso, in secondo piano. Una città che cambia perché è lo stesso poeta a cambiare in, e con, essa: luminosa e musicale negli anni felici passati in compagnia degli amici *bohémiens*; buia e claustrofobica nelle pagine di *Aurélia*, dove la Parigi vissuta e descritta da Gérard non è altro che muta solitudine e dilemmi che appaiono insormontabili.

Questo insieme di sensazioni personali fa sì che raramente lo sguardo di Nerval riesca a mantenersi oggettivo: la troppa partecipazione empatica, così come la troppa vicinanza all’oggetto che egli vuole osservare, lo inducono a non mettere più a fuoco con la dovuta attenzione. Gérard perde il filo e poi lo riprende e poi corre e poi cammina e poi si perde, perché si è fermato a sognare, e poi piange e poi ancora si volta e torna indietro al suo passato.

La Bohême Galante

La vita di Nerval, ventenne parigino, è profondamente attratta, e quindi distratta, dai circoli romantici con i quali entra in contatto, subito dopo la fine dei suoi studi nel collegio Charlemagne.

Nerval è solito incontrare gli innovatori rivoluzionari presso l’atelier di Jehan du Seigneur o nella casa di Victor Hugo, in rue Notre-Dame des Champs. Si fanno chiamare *bousingots* o Jeune France e prendono parte al gruppo Jehan du Seigneur, Joseph Bouchardy, Célestin Nanteuil, Jules Vabre e Pétrus Borel, oltre che Théophile Gautier.

Sono i rappresentanti della cosiddetta *bohème* parigina: affermano il gusto per il truculento, il disordine e l’eccentrico, in stretta relazione con l’odio e l’antipatia che sentono per il mondo accademico. Hanno un programma tutto loro che oppongono ai classicisti: alle regole che mortificano la fantasia e in generale a qualsivoglia forma di convenzione o tradizione preferiscono la libertà e la creatività imprevedibile del genio. Parlano in nome del sentimento contro la ragione, della natura contro l’artificio e tentano di allargare l’orizzonte delle loro conoscenze letterarie andando alla scoperta di un mondo germanico, nordico ed orientale.

Nel 1834 Nerval si adoperava per ristrutturare un appartamento in rue du Doyenné che trasforma nella sede del loro cenacolo: “C’était dans notre logement commun de la rue du Doyenné, que nous nous étions reconnus frères – *Arcades ambo* –, bien près de l’endroit où exista l’ancien hôtel de Rambouillet” (Nerval 1852/1956: 236); ed è proprio la *Bohême Galante* che ripercorre quel particolare periodo della sua vita.

Oltre che agli amici scrittori e intellettuali, in questo appartamento parigino Nerval ha modo di aprire le sue fantasie anche alle *Cydalises*, come egli è solito chiamarle, le fanciulle che simboleggiano la grazia femminile e l’amore materno, che egli ha avuto modo di conoscere e d’incontrare in rue du Doyenné. Intorno a loro e con loro, all’interno di questo salone restaurato nel cuore di Parigi si svolgono le feste mascherate, i divertimenti, le letture e si condividono momenti di felicità e complicità: “Le vieux salon du doyen, restauré par les soins de tant de peintres, nos amis, qui sont depuis devenus célèbres, retentissait de nos rimes galantes, traversées souvent par les rires joyeux ou les folles chansons des *Cydalises*” (Nerval 1852/1956: 236).

La *Bohême Galante*, che pochi mesi dopo, epurata e modificata, prenderà il nome di *Petits Châteaux de Bohême*, viene pubblicata nel luglio del 1852 e, cosa assai interessante, nei quattordici capitoli di cui si compone, l’autore utilizza almeno dieci pubblicazioni precedenti, comprese tra il 1830 e il 1850. Nerval dà qui la sua prova più virtuosa di assemblaggio testuale

e di arte combinatoria, tanto più impegnativa in quanto un filo rigoroso riesce a tenere uniti i tasselli più diversi.

Il "primo castello", dei tre di cui si compone la *Bohème Galante*, evoca per l'appunto questo periodo di felicità collettiva: Nerval passa dal "je" al "nous" proprio per sottolineare la sua appartenenza a quel gruppo di persone e poeti: "Quel temps heureux! – Nous étions jeunes, toujours gais, souvent riches – [mais à présent] – notre palais est rasé. J'en ai foulé les débris l'automne passée" (Nerval 1852/1956: 236). È un tempo passato, impossibile da recuperare se non, forse, attraverso il ricordo. Quel passato, filtrato dagli occhi di scrittore quali sono quelli di Gérard, è raccontato in poesia: le figure, gli ambienti, la dinamica delle scene, la vita di *bohème* appaiono con i contorni radi, sfumati come l'irreale e caratterizzati da una musicalità che dà loro una dolcezza che non appartiene più alla realtà bensì ad un mondo incantato. Nerval è preciso nei particolari della sua rievocazione: tutto è realtà e storia, ma la realtà e la storia hanno qui la trama leggera delle cose fiabesche e prendono il tono dell'indefinito, emergendo dall'intimo del poeta che cerca di ritrovare la sua anima di fanciullo. Il vecchio salone del Doyenné con le quattro porte a due battenti e il soffitto istoriato, incrostato di bronzo e di conchiglie; le figure dei suoi amici che sono come altrettanti ritratti: Rogier dalla bella barba sull'alto della scala intento a dipingere un Nettuno; Théophile Gautier che legge i suoi versi; la "Cydalise première" in costume reggenza. Come sfondo vi sono "les arbres du manège", "les façades sculptées de la galerie du Musée" e le rovine della cappella. Tutto ciò è visto come in un quadro ad olio, trasmutato dalla realtà alla fantasia e contemplato, con lo sguardo sperduto lontano: difficile, se non impossibile, dire dove finisca la parola e dove incominci la melodia:

Quel temps heureux! On donnait des bals, des soupers, des fêtes costumées, – on jouait de vieilles comédies, où mademoiselle Plessy, étant encore débutante, ne dédaigna pas d'accepter un rôle: – c'était celui de Béatrice dans Jodelet. – Et que notre pauvre Édouard était comique dans les rôles d'Arlequin! (Nerval 1852/1956: 236).

È interessante notare come in questo testo Nerval utilizzi per la prima volta la prospettiva del ricordo, in modo tale da essere più vicino a Proust che non a Flaubert o a Baudelaire. Se, infatti, i vecchi studi psicologici ipotizzavano che la memoria si basasse unicamente sulla formazione di "archivi di dati", dai quali il soggetto poteva esercitare una funzione di richiamo, a noi oggi è chiaro, come lo è già a Nerval, che siccome l'uomo è un attivo costruttore della propria realtà, vi sono modi diversi nei quali uno stesso evento può essere costruito e quindi memorizzato e rievocato. Questo continuo processo di revisione e di riorganizzazione permette al soggetto di mantenere un senso dinamico di continuità, integrando il presente nel passato e proiettandosi nel futuro. Il ricordo, per Leopardi come per Nerval, è innanzitutto restituzione dell'oggetto perduto. Per questo Nerval, dopo aver ricordato dapprima la sua vita di gruppo trascorsa nell'*impasse* di rue du Doyenné, ricorda un'altra giovinezza: sono quei capitoli che nei *Petits Châteaux de Bohème* verranno intitolati "Odelettes". Nelle "Odelettes" Nerval pensa con nostalgia e ammirazione alla poesia che attraverso i poeti della Pléiade, nominati "maestri", ha dato origine al Rinascimento francese. Una sorta di "porto sicuro" da cui ripartire.

In questo *patchwork* testuale il filo conduttore è dato appunto dalla dialettica tra il ricordo di esperienze positive e l'intimo sentimento del perduto. Non vi è a Parigi lo spazio di una terra materna in grado di rivitalizzare Gérard, a differenza del Valois. Vi è, tuttavia, un passato dai molti colori che è stato, nelle sue singole componenti, perduto per sempre e al quale l'autore cerca disperatamente di aggrapparsi. Dopo che è costretto a sgomberare dalla vecchia casa, Gérard si trasferisce, a Parigi, in rue du Mail dove trasporta i suoi libri e un sacco con i suoi oggetti; un modo, questo, per tenersi stretto il proprio passato. Quando la demolizione della rue du Doyenné è definitivamente compiuta, egli adorna la sua nuova chambre con i preziosi relitti della vita da *bohémien*, attaccando ai muri le *Naïades* di Nanteuil, la *Fête galante* di Wattier, le

Bacchantes di Chassériau, il *Moine rouge* di Châtillon, la *Cydalise* di Rogier. Piccoli simboli carichi di vita:

Vers cette époque, je me suis trouvé, un jour encore, assez riche pour enlever aux démolisseurs et racheter en deux lots les boiseries du salon, peintes par nos amis. J'ai les deux dessus de porte Nanteuil, le *Watteau* de Wattier, signé; les deux panneaux longs de Corot, représentant deux Paysages de Provence, le *Moine rouge*, de Châtillon, lisant la Bible sur la hanche cambrée d'une femme nue, qui dort; les *Bacchantes*, de Chassériau, qui tiennent des tigres en laisse comme des chiens; les deux trumeaux de Rogier, où la *Cydalise*, en costume régence, – en robe taffetas feuille morte, – triste présage, – sourit, de ses yeux chinois, en respirant une rose, en face du portrait en pied de Théophile, vêtu à l'espagnole (Nerval 1852/1956: 237).

In questa città e in questi oggetti, testimoni del suo passato, egli cerca di rispecchiarsi andando con la memoria ai giorni buoni e felici, tra i disagi e l'inquietudine dell'ora presente, con le ristrettezze economiche, con i dolori fisici e con gli accessi di disperazione. Conserva l'affetto e l'assistenza di qualche amico che gli sta a fianco; ma ciò non riesce tuttavia a sedare il suo spirito inquieto, tormentato da visioni lontane che si faranno sempre più laceranti.

Promenades et Souvenirs

Così come per la *Bohême Galante*, anche il testo *Promenades et Souvenirs* trae la sua struttura da una chiara matrice autobiografica ed anche in esso, almeno nella sua parte iniziale, vi è un frammento di vita del poeta raccontato attraverso il legame con la città di Parigi.

Gli otto brevi capitoli di cui si compone, pubblicati in parte nel dicembre 1854 e in parte nel febbraio del 1855, e dunque postumi, non costituiscono solo un ritorno alla più pura sorgente dell'infanzia e dell'adolescenza, ma rappresentano anche e soprattutto un importante tentativo, complementare a quello che verrà svolto in *Aurélia*, di esorcizzare gli spettri della follia scavando nelle radici del proprio passato.

In apertura di *Promenades et Souvenirs*, l'errabondo Gérard cerca casa a Parigi e non la trova; lo spirito del poeta non appare in grado di fissarsi a una sola dimora. Spinto qua e là dai suoi impulsi al movimento, sembra che nel suo continuo cambiamento d'alloggio egli voglia liberarsi di un mondo interno claustrofobico, troppo affollato di presenze persecutorie e di tracce di ciò che è stato perduto e che non si può più ritrovare:

Il est véritablement difficile de trouver à se loger dans Paris. [...] Arrivé d'Allemagne après un court séjour dans une villa de la banlieue, je me suis cherché un domicile plus assuré que le précédent, dont l'un se trouvait sur la place du Louvre et l'autre dans la rue du Mail (Nerval 1855/1956: 667).

Qui, Nerval dà l'impressione di non essere solamente interessato a trovare una casa in cui andare a vivere, quanto, piuttosto, egli sembra ricercare in essa degli "orizzonti", dei "punti di vista" o delle "prospettive" che possano consentirgli di lasciar correre il suo sguardo all'infinito: "[...] C'est le plus beau point de vue des environs de Paris" (Nerval 1855/1956: 668). Un modo, questo, di proiettare lontano da sé la confusione degli stimoli interni che, in maniera sempre più violenta, cominciano ad affollare il suo spazio interiore.

La sua scelta appare quindi obbligata:

Évincé du premier avec vingt francs de dédommagement, que j'ai négligé, je ne sais pourquoi, d'aller toucher à la Ville, j'avais trouvé dans le second ce qu'on ne trouve plus guère au centre de Paris: une vue sur deux ou trois arbres occupant un certain espace, qui permet à la fois de respirer et

de se délasser l'esprit en regardant autre chose qu'un échiquier de fenêtres noires, où de jolies figures n'apparaissent que par exception (Nerval 1855/1956: 667).

Gérard non ne fa solo una questione di "spazialità dello sguardo" ma ne fa anche un argomento di carattere più specificatamente personale. Egli tiene, infatti, a prendere le distanze da tutto quel mondo pieno di curiosità morbosa e voyeurismo, tipico di alcune persone:

Je respecte la vie intime de mes voisins, et ne suis pas de ceux qui examinent avec des longues-vues le galbe d'une femme qui se couche, ou surprennent à l'œil nu les silhouettes particulières aux incidents et accidents de la vie conjugale (Nerval 1855/1956: 667).

Egli è diverso. Ama in particolare le cose semplici, ma ugualmente di eccezionale bellezza, come gli spettacoli che la Natura sa regalare a quegli uomini che, in mezzo agli altri, sono capaci di fermarsi a contemplarli: il canto degli uccelli o i raggi di luce sui muri si trasformano, quindi, in veri e propri piaceri per occhi e orecchie. L'alba e il tramonto, poi, hanno un'attrattiva tutta particolare per il suo cuore:

[...] J'aime mieux tel horizon "à souhait pour le plaisir des yeux", comme dirait Fénelon, où l'on peut jouir, soit d'un lever, soit d'un coucher de soleil, mais plus particulièrement du lever. [...] J'aime à voir le soleil découper des angles sur les murs, à entendre au-dehors des gazouillements d'oiseaux [...] (Nerval 1855/1956: 667).

L'intera città di Parigi, e più in particolare il quartiere di Montmartre dove Gérard ha abitato per un certo periodo e dove "on y jouit d'un air très pur, de perspectives variées, et l'on y découvre des horizons magnifiques [...]" (Nerval 1855/1956: 668), corrispondono, in questo suo racconto, ad un vero e proprio *mélange* sensoriale ed esperienziale. Ed è proprio così che egli ce li descrive: come un composto estremamente variegato di persone, di luoghi, di ricordi, di macro e micro situazioni con le quali il poeta cerca, non senza difficoltà, di sintonizzarsi:

Ce qui me séduisait dans ce petit espace abrité par les grands arbres du château des Brouillards, c'était d'abord ce reste de vignoble lié au souvenir de saint Denis, qui, au point de vue des philosophes, était peut-être le second Bacchus, et qui a eu trois corps, dont l'un a été enterré à Montmatre, le second à Ratisbonne et le troisième à Corinthe. – C'était ensuite le voisinage de l'abreuvoir, qui le soir s'anime du spectacle de chevaux et des chiens que l'on y baigne, et d'une fontaine construite dans le goût antique, où les laveuses causent et chantent comme dans un des premiers chapitres de Werther. Avec un bas-relief consacré à Diane, et peut-être deux figures de naïades sculptées en demi-bosse, on obtiendrait, à l'ombre des vieux tilleuls qui se penchent sur le monument, un admirable lieu de retraite, silencieux à ses heures, et qui rappellerait certains points d'étude de la campagne romaine (Nerval 1855/1956: 668).

Da tale descrizione si può cogliere come lo scrittore, nella sola descrizione di un giardino nei pressi del château des Brouillards, riesca a catturare con perizia quasi fotografica tutti gli aspetti del visibile, ai quali però mescola ed aggiunge i suoi ricordi, i suoi studi giovanili e tutta la sua sensibilità artistica, riuscendo così a dare una rappresentazione ancor più profonda e definita dell'oggetto in questione.

Ecco quindi i mulini, le osterie, i pergolati, i giardinetti, le casupole, i granai. Altri elementi del paesaggio non ci sono più, altri sussistono, creando un legame tra presente e passato: "Il y a à gauche de vastes terrains [...] que la commune a concédés à des hommes industriels, qui en ont transformé l'aspect. Ils ont planté des arbres, créé des champs [...]" (Nerval 1855/1956: 669).

Non sempre, tuttavia, la minuzia descrittiva rimane costante nel corso del racconto. Ad esempio quando il gioco delle nuvole nel cielo viene trasfigurato da Gérard in scene di epiche battaglie:

On aime à voir lever l'aurore [...] où les nuages déchiquetés et flottants peignent des tableaux de bataille et de transfiguration au-dessus du grand cimetière, entre l'arc de l'Etoile et les coteaux bleuâtres qui vont d'Argenteuil à Pontoise. [...] Attaqué d'un côté par la rue de l'Empereur, de l'autre par le quartier de la mairie [...] (Nerval 1855/1956: 668).

Con queste pagine sull'impossibilità di scovare un luogo in cui abitare, Nerval non solo presenta il fantasma di un altrove in cui poter trovare un centro, ma introduce il vero e proprio tema dello spazio che è sempre, per lui, legato a quello del tempo. Qui, in tal senso, la ricerca di un domicilio si presenta anche come un'archeologia del tempo perduto.

Le Nuits d'Octobre

Le *Nuits d'Octobre* sono legate in un rapporto simmetrico alla *Bohème Galante* e a *Promenades et Souvenirs*: esse rappresentano la poesia più vera dei sobborghi di Parigi, così come gli altri testi, pur raccontando e descrivendo la medesima città, si soffermano in particolare modo sulla regione del Valois.

Nelle *Nuits d'Octobre* sfilano figure e personaggi conosciuti e visti da Nerval, gli interni dei suoi luoghi preferiti ed anche angoli remoti e suggestivi della città; ritrovi caratteristici, strade, piazze e porticati a cui sono legati uno o più ricordi del poeta. Immagini popolarie si alternano a figure fuggitive e le scene di vita quotidiana, nelle quali sono collocate, vengono sempre filtrate dalla nostalgia di quell'errare vagabondo da un quartiere all'altro.

Nelle taverne di Montmartre o nei bugigattoli del quartiere delle Halles, per le strade silenziose della città notturna, Gérard si abbandona, docile, alla propria fantasia. La realtà si deforma, quindi, sotto i suoi occhi di vagabondo ed assume le sembianze di un mondo immaginario, in cui egli ricerca la parte migliore dell'esistenza: "Et maintenant, plongeons-nous", dice il poeta, "plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien" (Nerval 1852/1956: 321). Ma l'inferno di cui ci parla Nerval è un inferno seducente, dove il banale ed il grottesco, mitigati dai toni usati, lasciano trasparire la quotidianità contemplata ed amata dallo scrittore. La descrizione degli aspetti più degradati della città unisce idealmente la Parigi nervaliana a quella rappresentata da Baudelaire. In entrambe, gli scrittori manifestano lo *spleen* suscitato dal senso di soffocamento creato dal centro urbano, luogo al contempo di costrizione fisica e spirituale, ma anche motivazione primaria allo slancio poetico². Camminando come in sogno Nerval riesce a dare importanza a quei particolari che ad altri sfuggirebbero. Si ferma, per esempio, ad assistere ad un combattimento tra cani oppure entra nel cerchio della folla che attornia un cantante o ancora rievoca con nostalgia i nomi dei *cafés* che era solito frequentare: Café Vachette, Café Anglais, Baratte, Paul Niquet, Café Foy. Vagabondi miserabili, operai, bettolieri, giocolieri, suonatori, donnette allegre e ballerine sfavillanti, colti sulla strada o nei locali o ai balli, confusi nella notte o perfettamente distinti nelle loro faccende, sono un mondo su cui egli passa incantato proprio come, nei capitoli conclusivi dei *Souvenirs*, ritorna su quello del suo passato nel Valois.

Nelle *Nuits d'Octobre* vi è, sì, un'attenzione particolare per "l'archeologia dell'irrelevante"³, ma il dato realistico subisce, tuttavia, una costante metamorfosi che reca

² Cfr. il già citato Bonnefoy (2003).

³ Cfr. Bongiovanni Bertini (2002: 57-70).

l'impronta inconfondibile del mondo interiore del poeta, dei miti e degli archetipi che popolano i suoi sogni, della sua visione alterata del reale.

È il 1852 quando la rivista "Illustration" pubblica il testo in cinque puntate, tra ottobre e novembre, e Gérard è entrato da circa un anno in quello che sarà il periodo più tormentato e buio della sua vita. Per i quattro anni che gli restano da vivere, rari periodi di serenità si alternano a crisi sempre più lunghe. Sempre più la malattia tende a segregarlo in un mondo irreali che a volte si presenta come un luogo di desolato abbandono. Le *Nuits d'Octobre* si rivelano, tuttavia, in contrasto con l'atmosfera in cui sono maturate: delle sofferenze morali di Gérard sembrano non recare particolare traccia ed anzi, della sua situazione materiale, difficile e precaria, ci offrono una visione quasi euforica. La mancanza di un'abitazione fissa è il presupposto naturale dei suoi vagabondaggi e l'assenza di beni di fortuna è il *passépartout* per insinuarsi nei bassifondi della Parigi notturna. Egli vive nella privilegiata condizione di libertà: indifferente davanti a un treno perduto, a una notte da trascorrere nei *cabarets* di infimo ordine, a una breve detenzione in una prigione di provincia, il carattere del poeta riesce a trasformare tutto ciò che sarebbe impensabile per il borghese abitudinario e calcolatore in un gioco volto all'arricchimento personale. Le *Nuits d'Octobre* si aprono quindi con una partenza mancata, che si trasforma in esplorazione notturna del centro di Parigi: dai *boulevards* ai caffè del Palais-Royal, da un ballo popolare a un circolo musicale, sino ai *cabarets* che, costantemente aperti per i venditori ed i facchini del mercato, diventano l'ultimo rifugio dei vagabondi e dei senzatetto.

Questo testo non possiede soltanto una struttura di matrice fantasiosa: dietro il vagabondaggio avventuroso e picaresco di Gérard c'è una familiarità con i luoghi descritti che traspare in tantissimi, precisi, particolari. L'intenzione documentaria traspare nell'esattezza puntigliosa delle annotazioni gastronomiche, nella topografia delle Halles, ripercorsa senza la minima imprecisione, nella resa perfetta delle frasi in argot, colte sulla porta del rosticciere in rue Saint-Honoré.

La Parigi dei primi quindici capitoli delle *Nuits d'Octobre* è dunque un luogo fotografato dal vivo e la passeggiata che Gérard vi compie, in compagnia di un amico poeta, dalla zona lussuosa e mondana dei *boulevards*, sino al *cabaret* di Paul Niquet alle Halles, è la passeggiata familiare a tutti i nottambuli del tempo. Così, nella prima sezione del testo, dal significativo titolo "Le Réalisme", dentro coordinate spazio-temporali del tutto consone al principio di realtà, a mezzogiorno del 1° ottobre, Nerval decide di fare un'escursione a Meaux:

Ne pouvant m'éloigner beaucoup cet automne, j'avais formé le projet d'un simple voyage à Meux. [...] J'aime assez ces petites villes qui s'écartent d'une dizaine de lieux du centre rayonnant de Paris, planètes modestes. Dix lieues, c'est assez loin pour qu'on ne soit pas tenté de revenir le soir, – pour qu'on soit sûr que la même sonnette ne vous réveillera pas le lendemain, pour qu'on trouve entre deux jours affairés une matinée de calme (Nerval 1852/1956: 313)

Mentre constata che gli orari dei mezzi di trasporto sono cambiati e realizza che dovrà attendere fino alle tre e mezza del pomeriggio, s'imbatte in un *flâneur* con cui inizia una conversazione e che, distraendolo con le parole, gli fa perdere il treno.

La soluzione a questo inconveniente si palesa in maniera chiara nella mente dell'autore: "Le plus simple était d'aller prendre un verre d'absinthe au café Vachette et de dîner ensuite tranquillement chez Désiré et Baurain" (Nerval 1852/1956: 313).

Il nuovo amico presenta, tuttavia, qualche tratto tipico di Gérard: "Il marche dans un rêve comme les dieux de l'Iliade marchaient parfois dans un nuage" (Nerval 1852/1956: 315) ed è, anch'egli, attratto dal mondo della più semplice fenomenicità: "Pas un cercle entourant quelque chanteur ou quelque marchand de cirage, pas une rixe, pas une bataille de chiens où il n'arrête sa contemplation distraite" (Nerval 1852/1956: 315).

Parlando e camminando si ritrovano a mezzanotte a Montmartre cercando un posto dove poter cenare; è qui che Gérard, in maniera sempre più decisa, esplicita la sua approfondita conoscenza delle regole che governano la vita di Parigi:

[...] Si nous craignons pas les tirelaines, nous pouvons encore jouir des agréments de la soirée; ensuite nous reviendrons souper, soit à la Pâtisserie du boulevard Montmartre, soit à la Boulangerie, que d'autres appellent la Boulange, rue Richelieu. Ces établissements sont la permission de 2 heures. Mais on n'y soupe guère à fond. Ce sont des pâtés, des sandwich, – une volaille peut-être, ou quelques assiettes assorties de gâteaux, que l'on arrose invariablement de madère. – Souper de figurante, ou de pensionnaire... lyrique. Allons plutôt chez le rôtisseur de la rue Saint-Honoré (Nerval 1852/1956: 321).

I due decidono pertanto di andare verso Pantin: è “Paris obscur”, “Paris canaille”, dove si gioca a biliardo, si balla, si canta e si beve.

Si trovano alle Halles proprio quando l'attività sta per iniziare: l'abbondanza dei prodotti in vendita, dei commercianti, le dispute e le rispettive imprecazioni gergali toccano il culmine; è un unico, immenso, quadro. La vivacità della situazione, alimentata da uno speciale tipo di acquavite, giunge al suo apice ed è necessario l'intervento dei gendarmi. Gérard sfugge all'inferno solo quando l'alba comincia a rischiarare i pallidi volti: “Je n'avais guère, au fond, rencontré que d'honnêtes travailleurs, – des pauvres diables avinés, des malheureux sans asile... Là n'est pas encore le dernier abîme” (Nerval 1852/1956: 336). Al dato realistico che è indubbiamente all'origine del suo racconto, tuttavia, Gérard fa, come accennato, subire una metamorfosi che reca l'impronta inconfondibile del suo mondo interiore e della sua visione alterata e singolarissima del reale.

Ben più dei capitoli parigini, la seconda parte delle *Nuits d'Octobre* è densa di echi, corrispondenze e allusioni che rimandano all'immaginario nervaliano.

Lasciatisi alle spalle i caffè e i *cabarets*, con i loro nomi attinti alla realtà, a Meaux, Gérard sosta in un albergo dall'insegna chiaramente evocatrice: la Locanda della Sirena. Esattamente come la grotta in cui nuota la sirena nelle *Chimères*, anche l'albergo che le è intitolato non può che accogliere e dar vita ad un lungo sogno: un'atmosfera onirica pervade, infatti, tutto il viaggio di Gérard a Meaux.

Le coordinate spazio-temporali si fanno sempre più incerte dal momento che il narratore sprofonda in una serie di incubi tormentosi: dapprima si perde in un angoscioso labirinto di scale senza fine “– Monter, descendre, ou parcourir les corridors, – et cela pendant plusieurs éternités... Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes? J'aimerais mieux vivre!!!” (Nerval 1852/1956: 337-338), dove il sogno esemplifica benissimo la vicenda interna di Nerval, continuamente oscillante tra l'alto e il basso, fra la depressione melanconica e l'esaltazione irrazionale. Inquieto, il poeta si ridesta, “Décidément ce rêve est trop extravagant... même pour moi! Il vaut mieux se réveiller tout à fait” (Nerval 1852/1956: 339), ed i riferimenti spazio-temporali sembrano completamente evaporati: “5 heures sonnent, – où suis-je? – ce n'est pas là ma chambre” (Nerval 1852/1956: 340). Lo scrittore ha ormai definitivamente perso l'orientamento. Un'associazione di pensiero lo riporta ai suoi studi giovanili e alle sue letture: “Pascal a dit: – Les hommes sont fous, si nécessairement fous, que ce serait être fou par une autre sorte que de n'être pas fou. – La Rochefoucauld a ajouté: – C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul –” (Nerval 1852/1956: 340). Si ripresenta con violenza lo spettro della follia, ma con una frase che ritornerà identica in *Sylvie*, Gérard si sforza di ritrovare la giusta distanza focale con cui guardare il mondo: “Et tirons-nous de cet affreux mélange de comédie, – de rêve, – et de réalité” (Nerval 1852/1956: 340), non lasciando dubbio alcuno sul suo modo di intendere la realtà. L'idea, poi, che il mondo sia un'inestricabile mescolanza di commedia, sogno e realtà non può che riflettersi irrimediabilmente sul suo

mestiere di scrittore: "... Je m'arrête. – Le métier de réaliste est trop dur à faire", perché in arte ed in poesia "le vrai c'est le faux" (Nerval 1852/1956: 342).

Lo scopo del viaggio (una caccia alla lontra), taciuto fino alla fine, è ormai mancato: "Je suis arrivé trop tard" (Nerval 1852/1956: 351), e con esso la storia, quasi avviluppandosi su sé stessa, torna alla situazione iniziale: alla partenza mancata subentra la mancata caccia alla lontra. Nerval è condannato ad essere sospeso tra delusione ed euforia, in un limbo ripetitivo di parvenze e di sogni.

Ciò che emerge dalle *Nuits d'Octobre* è la fondamentale incertezza dell'autore, dispiegata in un crescendo continuo, dovuta alla fatica di relazionarsi con la multiforme ambiguità del reale. La Parigi che egli vive, vede e descrive è una città caratterizzata dalla fenomenicità del quotidiano e del "basso", un luogo in cui l'onirismo, il notturno, il demoniaco, il richiamo della terra natale e del ricordo, l'ignoto e le paure, deformano le percezioni nervaliane.

Aurélia

L'ultimo ritratto che Nerval ci lascia di Parigi è quello che compare nella seconda parte di *Aurélia*. Qui, per l'ennesima volta, l'autore riesce a stupire per i toni utilizzati: le tinte apocalittiche, la dimensione onirica e la tensione catartica che aumentano gradualmente nel corso del racconto fanno sì che sia il paesaggio, sia il tempo, siano deformati dall'autore-protagonista. Tutto il testo è permeato da un forte senso di dolore: un grido muto che accompagna Nerval in una folle corsa tra le vie di Parigi, fatta di sogno e di tristi ricordi.

Le parole iniziali riportano fin da subito al delicato stato emotivo in cui si trova il protagonista e, in relazione ad esso, a quello che sarà il drammatico *leitmotiv* di tutto il racconto:

Une seconde fois perdue! Tout est fini, tout est passé! C'est moi maintenant qui dois mourir sans espoir. – Qu'est-ce donc que la mort? Si c'était le néant... Plût à Dieu! Mais Dieu lui-même ne peut faire que la mort soit le néant (Nerval 1855/1956: 722).

Nerval appare disorientato, sperduto. Anzi, è tanto spaventato che per ben due volte in così poche righe compare la parola "mort" e poco dopo, esplicitando ancor meglio il suo pensiero, continua con gli stessi toni: "[...] L'âme flotte incertaine entre la vie et le rêve, entre le désordre de l'esprit et le retour de la froide réflexion [...]" (Nerval 1855/1956: 722). È lui stesso a raccontare di come la sua vita sia caratterizzata da frequenti visioni: "Mon esprit, entièrement occupé de ces illusions [...]" (Nerval 1855/1956: 728), oltre che da interminabili momenti di solitudine:

Le sentiment qui résulte pour moi de ces visions et des réflexions qu'elles amenaient pendant mes heures de solitude était si triste, que je me sentais comme perdu. Toutes les actions de ma vie m'apparaissaient sous leur côté le plus défavorable, et dans l'espèce d'examen de conscience auquel je me livrais, la mémoire me représentait les faits les plus anciens avec une netteté singulière (Nerval 1855/1956: 730).

Ad un primo, fugace, riferimento temporale, "[...] Le dimanche suivant je me levai en proie à une douleur morne. J'allai visiter mon père, dont la servante était malade, et qui paraissait avoir de l'humeur" (Nerval 1855/1956: 733), fa seguito anche la prima, vera e chiara, indicazione del luogo in cui si svolge la vicenda: "[...] Je me dirigeai vers Montmartre. Le cimetière était fermé, ce que je regardai comme un mauvais présage" (Nerval 1855/1956: 733). L'iniziale contatto con la realtà è però funesto: Parigi si rivela fin dall'inizio come una città foriera di cattivi presagi e di luoghi che, seppur conosciuti minuziosamente dall'autore, appaiono desolati e freddamente metafisici. È inoltre emblematico il ritmo serrato con il quale,

ancora, si succedono termini che indicano la malattia, la solitudine e, più in generale, che alludono alla disperazione personale.

Come detto, tutto il testo si compone di una serie di spostamenti frenetici da un punto all'altro della capitale francese: dagli interni di una casa di cura mentale a quelli, più intimi, delle chiese, intesi come posti di redenzione; dai quartieri del centro verso la periferia e viceversa, in una compulsiva quanto vana ricerca di "sé". Conseguentemente, il tempo del racconto, notturno e onirico, si dilata e si restringe diventando ininfluenza ai fini cronachistici.

Il passaggio successivo si svolge a Clichy dove Nerval, testimone di una lite, pensa di essere "condamné" per non aver saputo separare i due contendenti. "En proie au désespoir" vaga nella periferia di Parigi e da essa, quasi tornando sui propri passi, ritorna nel cuore della città dove nella chiesa di Notre-Dame de Lorette si getta ai piedi dell'altare della Vergine, "[...] demandant pardon pour [ses] fautes" (Nerval 1855/1956: 733). Il protagonista è così emotivamente scosso da sentire una voce interna che gli dice: "La Vierge est morte et tes prières sont inutiles" (Nerval 1855/1956: 733) e che contribuisce così ad aumentare la sua già tangibile costernazione. Con passo deciso si dirige verso gli Champs-Élysées dove sembra essere arrivato ad un definitivo punto di rottura:

Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. À plusieurs reprises je me dirigeai vers la Seine, mais quelque chose m'empêchait d'accomplir mon dessein (Nerval 1855/1956: 734).

Lo stato allucinatorio dal quale viene completamente assorbito fa sì che egli, in preda all'angoscia, sfumi i contorni della realtà circostante ed anche, allo stesso modo, dei piccoli oggetti che la compongono. Gli sembra che, proprio come i ceri che ha visto in chiesa e che ha ancora dinnanzi agli occhi, anche le stelle si stiano spegnendo, a riprova di un'imminente fine del mondo.

È il tempo del tristemente celebre "soleil noir" nervaliano:

Les étoiles brillèrent dans le firmament. Tout à coup il me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église. Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous tous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. Je me dis: "La nuit éternelle commence, et elle va être terrible. Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil?" (Nerval 1855/1956: 734).

I racconti puntuali ed oggettivi ai quali Nerval, di tanto in tanto, ci ha abituati scompaiono definitivamente sommersi dai suoi incubi: alla descrizione del "sole nero" si aggiunge quella di una moltitudine di lune che viaggiano a folle velocità tra le nuvole, tanto da indurlo a credere che la Terra sia improvvisamente uscita dalla sua orbita naturale. Gérard pensa allora di aspettare l'ora fatale con i contadini alle Halles quando all'ultimo, mutando la propria idea, si convince a presentarsi a casa di un poeta tedesco, suo amico, che lo accoglie con gentilezza e gli domanda come sta: "Je ne sais [...] je suis perdu" (Nerval 1855/1956: 735) è la sua emblematica risposta.

Il processo confusionale di Nerval legato alla follia è al centro anche del breve capitolo successivo in cui il travaglio interno del protagonista è ugualmente profondo e dolorosissimo. Vi è inoltre, se possibile, ancor più che nel precedente, il tema dell'erranza per le oniriche vie parigine: proliferano le espressioni di moto: "[...] Je me dirigerai [...] j'allai", che in un primo momento possono far pensare che il poeta stia man mano ritrovando il suo orientamento. Tuttavia è proprio la sovrabbondanza di termini spaziali confusamente ripetuti, "J'allai... je revins... je descendis... je montai" (Nerval 1855/1956: 735), ad evidenziare l'inefficacia di

questa affermazione. Ancora una volta spazio e tempo si piegano sotto la forza prorompente di uno sguardo tutto particolare qual è quello nervaliano.

Dal racconto traspare, tuttavia, anche l'amore che ha legato Gérard a Parigi.

Il poeta trascorre notti intere passeggiando per le vie della capitale; predilige perdersi nelle sue *rêveries* e vagare senza meta apparente:

Là, mon mal reprit avec diverses alternatives. Au bout d'un mois j'étais rétabli. Pendant les deux mois qui suivirent, je repris mes pérégrinations autour de Paris. [...] Suivant le hasard de ma rêverie ou de ma promenade. [...] Je causais longuement avec les paysans et les ouvriers. Dans d'autres moments, je me dirigeais vers les halles (Nerval 1855/1956: 735).

Dettate dal suo spirito inquieto non mancano le consuete stravaganze. Una sera, ad esempio, si diverte a gettare in aria le proprie monete d'oro e d'argento, o ancora, in un anonimo mattino, dà uno schiaffo a un uomo sconosciuto:

Une nuit, j'allais souper dans un café du boulevard et je m'amusai à jeter en l'air des pièces d'or et d'argent. J'allai ensuite à la halle et je me disputai avec un inconnu, à qui je donnai un rude soufflet; je ne sais comment cela n'eut aucune suite (Nerval 1855/1956: 735).

L'episodio narrato, che qui testimonia unicamente lo squilibrio che ha ormai preso il sopravvento, appare riconducibile al celebre schiaffo dato da Zeus al malcapitato Coclite gidiano nel *Prométhée mal enchaîné*. Se Gide si servirà di tale descrizione parossistica e surreale per teorizzare l'atto gratuito, Nerval è lontano da una così ardita riflessione esistenzialistica perché lascia soltanto trasparire la spontaneità e l'irruenza del gesto. Qui l'autore fonde, nel suo raccontare, un mondo reale ed uno immaginario; luoghi ed oggetti precisi che vengono descritti non nella loro oggettività, perché troppo strettamente legati ai ricordi, di vita o di studio, del poeta. Ad esempio, sentendo suonare l'orologio di Saint-Eustache, Gérard va con la mente alla guerra fra Borgognoni e Armagnac ed è talmente forte il trasporto con cui rivive questi particolari che gli capita di molestare ignare persone solo perché la sua fervida immaginazione fa sì che egli le scambi per personaggi appartenuti alla Storia:

À une certaine heure, entendant sonner l'horloge de Saint-Eustache, je me pris à penser aux luttes des Bourguignons et des d'Armagnac, et je croyais voir s'élever autour de moi les fantômes des combattants de cette époque. [...] Je me pris de querelle avec un facteur qui portait sur sa poitrine une plaque d'argent, et que je disais être le duc Jean de Bourgogne (Nerval 1855/1956: 735).

Il racconto continua a seguire il suo sventurato movimento: dopo essersi diretto verso le Tuileries ed averle trovate chiuse, Gérard si sposta prima verso i giardini del Luxembourg ed infine cerca consolazione nella chiesa di Saint-Eustache. Qui, davanti all'altare della Vergine, Gérard allontana da sé il presente e si rituffa nei ricordi infantili. Ripensa con nostalgia e affetto alla madre scomparsa ma, con dolore, si accorge che l'unica consolazione rimastagli sono le lacrime che versa copiose:

Je me dirigeai vers les Tuileries, qui étaient fermées, et suivis la ligne des quais; je montai ensuite au Luxembourg, puis je revins déjeuner avec un des mes amis. Ensuite j'allai vers Saint-Eustache, où je m'agenouillai pieusement à l'autel de la Vierge en pensant à ma mère. Les pleurs que je versai détendirent mon âme [...] (Nerval 1855/1956: 736).

È sul finire del testo che il delirio visionario invade definitivamente il racconto. Nonostante Nerval continui a indicare con precisione i riferimenti toponomastici come il nome delle vie o delle piazze, l'unica realtà ad emergere tra le righe è una serie di allucinazioni e con

esse una città che è solo più scenografia o contenitore vuoto del suo psicodramma. Passato, presente e futuro si trovano ad essere sino a risultare artificiosi:

J'allai de là au jardin des Plantes. Il y avait beaucoup de monde, et je restai quelque temps à regarder l'hippopotame qui se baignait dans un bassin. – J'allai ensuite visiter les galeries d'ostéologie. La vue des monstres qu'elles renferment me fit penser au déluge, et, lorsque je sortis une averse épouvantable tombait dans le jardin. Je me dis: Quel malheur! Toutes ces femmes, tous ces enfants vont se trouver mouillés!... Puis, je me dis: Mais c'est plus encore! C'est le véritable déluge qui commence. L'eau s'élevait dans les rues voisines; je descendis en courant la rue Saint-Victor, et, dans l'idée d'arrêter ce que je croyais l'inondation universelle, je jetai à l'endroit le plus profond l'anneau que j'avais acheté à Saint-Eustache. Vers le même moment l'orage s'apaisa, et un rayon de soleil commença à briller (Nerval 1855/1956: 736).

Il ritorno del sole dopo il nubifragio può essere inteso come un miglioramento della situazione, ambientale e personale. Ma, come rivela il seguito, questa situazione è effimera. La conclusione, quasi scontata, non è che un triste prologo della sconfitta più totale:

Un des mes amis était revenu pour me chercher. Je sortis alors du parterre, et, pendant que je lui parlais, on me jeta sur les épaules une camisole de force, puis on me fit monter dans un fiacre et je fus conduit à une maison de santé située hors de Paris. Je compris, en me voyant parmi les aliénés, que tout n'avait été pour moi qu'illusion jusque-là (Nerval 1855/1956: 738).

Gérard, portato via in camicia di forza per essere condotto nell'ennesima casa di cura, prende tristemente consapevolezza della più grande delle illusioni: l'illusione della vita.

Il percorso attraverso la Parigi nervaliana è ormai definitivamente immerso nel buio e nell'immobilità del suo essere: le luci e i colori di rue du Doyenné si spengono nell'angoscia notturna, gli amici sono solo più lontani ricordi e Nerval ora solo, dopo tanto affannoso correre, arresta irrimediabilmente la sua fuga il 26 gennaio 1855 in rue de la Vieille Lanterne, nell'attuale zona di place du Châtelet. L'ultima immagine che dà di sé è quella di un corpo inerte, appeso ad una grata. La Parigi culla del suo sognar desto, amata e odiata, diventa ora la tomba che accoglie lo stremato Gérard. Egli è rimasto solo, vegliato unicamente dagli incubi notturni.

Il tormentato legame che Nerval instaura con Parigi risente degli altalenanti stati emotivi e mentali in cui si trova ad essere l'autore. La percezione della città subisce la deformazione affettiva di Gérard che, a volte in maniera involontaria, proietta dualisticamente su di essa le sue gioie come nella *Bohème Galante* o le sue più torbide allucinazioni come in *Aurélia*. La rappresentazione della città nervaliana anticipa, in tal modo, le suggestive proiezioni dello *spleen* baudelairiano e le azzardate prospettive surrealiste, basti pensare a Desnos, Breton e Aragon, contribuendo a definire lo stile dello scrittore al contempo per originalità ed innovazione.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

- Nerval, G. de (1956), *Œuvres complètes*, texte établi, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz et Jean Ziégler et avec le concours D'Antonia Fonyi, t. III, Paris, Gallimard, ("Bibliothèque de la Pléiade").
- (1852/1956), *Bohème Galante* (1852), in Id. (1956), *Œuvres complètes*.

-
- (1855/1956), *Promenades et Souvenirs* (1855), in Id. (1956), *Œuvres complètes*.
 — (1852/1956), *Nuits d'Octobre* (1852), in Id. (1956), *Œuvres complètes*.
 — (1855/1956), *Aurélia* (1855), in Id. (1956), *Œuvres complètes*.

Letteratura secondaria

- Adinolfi, P. (1998), *Le illusioni di Gérard de Nerval*, Paris, Champion.
 Bachelard, G. (1956), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France.
 — (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
 Bongiovanni Bertini, M. (2002), *Orfeo alle Halles*, in G. Nerval, *Le Notti d'Octobre*, traduzione e note di Stefano Chiodi, Torino, Lindau.
 Beguin, A. (1990), *Gérard de Nerval*, Paris, José Corti.
 Belleli, M. L. (1975), *Il sole nero dei poeti. Il fenomeno di Gérard de Nerval*, Caltanissetta, Sciascia.
 Benjamin, W. (2004), *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Allia.
 Bercot, M. (1986), *Le rêve et la vie: Aurélia, Sylvie*, Paris, Éditions Sedes réunis.
 Bonnefoy, Y. (2003), *Le poète et "le flot mouvant des multitudes". Paris pour Nerval et pour Baudelaire*, Paris, BNF.
 Bony, J. (1990), *Le récit nervalien*, Paris, Corti.
 — (2004), *L'esthétique de Nerval*, Paris, J&S éditeur.
 Dédéyan, C. (1966), *Nerval, pèlerin de la nuit*, Paris, Aubanel.
 Friedrich, H. (1999), *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le livre de poche.
 Hazan, E. (2002), *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil.
 Macchia, G. (1995), *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi.
 Richard, J. P. (1954), *Géographie magique de Nerval*, Paris, Seuil.
 Rubino, G. e Violato, G. (a c. di) (2005), *Itinerari urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal 1500 al 2000*, Roma, Bulzoni.
 Schellino, A. (2014), *Bibliographie du Spleen de Paris (1855-2014)*, Paris, Garnier.
 Tailleux, D. (1975), *L'Espace nervalien*, Paris, Nizet.

LUCA COSTANTIN • He a journalist and Italian and History teacher. He holds a Masters Degree in Modern Comparative Literature from the University of Torino, where he graduated Cum Laude. His research focuses on the deformation of time and space in the works of Gérard de Nerval. He specializes in sixteenth-, seventeenth-, and eighteenth-century French literature and the cultural relationship between eighteenth-century France and Spain. He recently spent a year in Madagascar as the director of youth-run journal and currently studies English in the United States at the University of Washington in Seattle.

E-MAIL • custa@hotmail.it

MEMORIE OLTRE LA “FRONTIERA D’ASFALTO”

Alterazioni dello spazio urbano
in *A cidade e a infância* di José Luandino Vieira

Ada MILANI

ABSTRACT • *A Cidade e a Infância* (1960), José Luandino Vieira's first work, is a collection of stories written between 1954 and 1957. The ten stories included in the book take place in a concrete and well defined geographic area - the city of Luanda and, rarely, Huambo (Nova Lisboa) - and the deep relation between urban space and real life appears not only in the title but also in the epigraph: Para ti LUANDA; Para vocês COMPANHEIROS DA INFÂNCIA. The work describes important changes in the urban structure of Luanda but to these changes also corresponds a social and racial variation. This paper aims to analyse the transition from a utopian city (childhood) to a divided city where old houses with zinc roofs are replaced by iron and cement constructions, red soil is covered by black asphalt and the names of the streets are changed. Since this first work we can find the language of the musseques (suburbs), voices that, through the mixture of Portuguese and Quimbundo, which will mark out future production of the author, denounce marginalisation and sorrow.

KEYWORDS • Angolan literature; José Luandino Vieira; Luanda; Racism.

Toda nação, quando se desenvolve,
acaba confundindo o desejo nacional
com alguma cidade que, no decurso do tempo
e na geografia, passa a significá-la.

Cunha Lima

1. Forza e lealtà dell’elefante

A cidade e a infância (1960), opera d’esordio di José Luandino Vieira, è un libro fondamentale nel percorso letterario dell’autore, non solo, certamente, in quanto prima pubblicazione, ma anche perché, come vedremo, è uno dei pochi testi scritti fuori dalle mura carcerarie.

Si dà il caso che, sotto il medesimo titolo *A Cidade e a infância*, esistano due opere: una, quella nota, pubblicata nel 1960 a Lisbona dalla *Casa dos Estudantes do Império* nella *Colecção Autores Ultramarinos* – collana di opere di formato ridotto, che contavano poche decine di pagine – l’altra (la prima, in ordine cronologico), pubblicata a Luanda nel 1957 e sottoscritta da José Graça, alias José Vieira Mateus da Graça, nome di battesimo di José Luandino Vieira. Sono due opere molto diverse: quattro storie compongono quella del ‘57, dieci quella che vede la luce tre anni dopo; di queste, solo una faceva parte dell’edizione del 1957. È lo stesso

Luandino che in una lettera a Manuel Ferreira – testimonianza di carattere confidenziale, pubblicata nella Prefazione alla seconda edizione del 1977 (Vieira 2007: 17-18) – spiega l'enigma della “vipera scomparsa”. Nel 1957, di ritorno da Huambo (ex Nova Lisboa), dove prestava servizio militare, Luandino Vieira viene reclutato nella biblioteca del quartier generale di Luanda, in qualità di caporale addetto alla biblioteca:

O exército colonial não tinha realmente a vocação da leitura e eu passava os meus dias de seguinte modo: de manhã, com qualquer desculpa, ia para a praia (depois de içar a bandeira portuguesa, que era o trabalho do cabo da Biblioteca); de tarde estudava na Biblioteca o meu mal-feito sétimo ano do Liceu [...]. Então à noite? Bom, à noite reuníamo-nos geralmente numa mesa de canto da esplanada de um café atrás do Liceu, Café Monte Carlo. E discutíamos tudo, virávamos o mundo do avesso (Vieira 2007:18).

Proprio in queste notti nasce l'idea di costituire una sorta di cooperativa e di pubblicare dei quaderni letterari che avrebbero dovuto chiamarsi “Nzamba”, ovvero “Elefante” in quimbundo¹, animale simbolo di forza e lealtà (Vieira 2007: 19).

Resolveu-se então seleccionar dos meus cadernos, contos para um caderno que se publicaria para abrir a colecção. Selecciono “Vidas” (sobre três especies de prostitutas), “A Menina Tola” (um caso em que colonos ignorantes não deixam a filha ir para a escola aprender a ler porque ela não aprenda asneiras e sexo), “A Morte de Um Negro” (que era a razão do caderno, história de um angolano que não se vende e que procura, sozinho, vencer a sociedade colonial, as suas barreiras de classe e casta e raça, e que cai numa emboscada de cipaios, se recusa a pagar o que pedem para o deixarem seguir e é morto) e “Encontro de Acaso” (incluído na CI [A Cidade e a infância]) (Vieira 2007: 19).

Tra gli altri racconti inseriti nell'edizione del 1960, solo quest'ultimo figurava dunque in quel quaderno dato alle stampe tra il maggio e il settembre 1957 nella tipografia ABC, di proprietà di un certo Simões, e immediatamente sequestrata dalla PSP (*Polícia de Segurança Pública*) con un escamotage: requisito per ragioni puramente amministrative poiché l'autore, allora membro dell'esercito, non aveva il diritto di pubblicare nulla che non fosse stato approvato dal Generale (Vieira 2007: 22). Come si può facilmente intuire, quasi tutte le copie di *A Cidade e a infância* andarono perdute e l'iniziativa dei quaderni venne soffocata sul nascere, a conferma del dilagante clima repressivo che presto avrebbe intaccato la cultura, la libertà e il pensiero (Vieira 2007: 23).

Gli anni successivi a questo primo tentativo di pubblicazione raccontano la triste vicenda di uno dei processi più nefandi della moderna storia letteraria portoghese e angolana (Topa 2014: 5). José Luandino Vieira è arrestato a Lisbona nel 1961 con l'accusa di terrorismo e attività sovversive contro la sicurezza interna ed esterna dello Stato, viene poi trasferito nelle carceri di Luanda e infine, nel 1964, nel *campo de concentração* di Tarrafal, a Capo Verde, dove resterà fino alla concessione della libertà vigilata nel 1972. Undici anni di reclusione che segneranno, parallelamente, una svolta profonda nell'evoluzione della produzione letteraria dell'autore, il quale raggiungerà la piena maturità con il volume di racconti *Luuanda*, cui, vale la pena ricordarlo, fu attribuito nel 1965 il *Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores*, fatto che

¹ Dal quimb. *Kimbundu*, tra le circa venti lingue nazionali dell'Angola, è la terza più parlata (20% della popolazione), diffusa nella zona centro-nord del Paese. Fonte: FAO <<http://www.fao.org/tc/cplpunccd/paginas-nacionais/angola/it/>> data di ultima consultazione 20/02/2015.

aveva scosso fin dalle fondamenta l'edificio di perbenismo e di grigia accettazione che, da quasi un quarantennio, il dinosauro eccellentissimo Antonio de Oliveira Salazar, dittatore perpetuo e risanatore delle finanze della Repubblica Portoghese, aveva costruito sulle macerie di quella che, fino al 1928, era stata una prodiga e turbolenta democrazia (Stegagno Picchio 1990).

2. L'infanzia come "manacial sem fim", fonte infinita di memorie

Nato nel 1935 a Lagoa do Furadouro, un paesino dell'alto Ribatejo, José Vieira Mateus da Graça si trasferisce insieme ai genitori in Angola, appena compiuto il primo anno d'età. L'appartenenza alla patria lusitana, seppure solo di nascita, sarà avvertita fin dal primo momento come un fatto poco degno di rilievo, come racconta egli stesso: poco più che un puro dato biografico, come se fosse nato a bordo di una nave, durante lo scalo in un porto, e, tra tutti i porti possibili, il passaggio dal ventre materno alla vita fosse avvenuto, quasi per caso, in quel luogo, senza che ciò lo influenzasse minimamente (Laban 1980: 12). Il legame con l'Angola, invece, e in particolare l'attaccamento alla città di Luanda sarà tutt'altro che fortuito, testimoniato dalla precoce scelta del nome Luandino, dichiarato omaggio alla città di Luanda:

Aos onze anos, eu tinha um jornalzinho manuscrito, e neste jornal eu era o redactor e era o tipógrafo: a minha caligrafia é que constituía o tipo. Eu fazia também uns desenhos para ilustrar as crónicas de futebol, e nestes desenhos eu assinava como Luandino. E também, porque me chamavam de Luandino, devido a minha mania de defender a cidade de Luanda acima de tudo (Mello Guimarães 2008: 3).

Dal suo essere bianco e figlio di coloni portoghesi non derivò nessun sentimento di superiorità né di inferiorità né complesso di colpa, non inficiando in alcun modo il successivo impegno politico nelle file del MPLA (*Movimento Popular de Libertação de Angola*) e nella battaglia per l'indipendenza:

[...] isso não me influenciou nada do ponto de vista nem negativo, nem positivo. Não é por esse facto que compreendo, por exemplo...ou distingui sempre, na actividade política, o que era a luta do povo português e o que era parte da responsabilidade que me faz ter qualquer preconceito, qualquer sentimento de inferioridade ou de superioridade ou de consciência de culpa, como sei que existe em muitas pessoas. Por esse facto, sendo angolano, considero perfeitamente essa ideia e o que conta para mim foi realmente, é, realmente a vivência da infância (Laban 1980: 13).

È l'esperienza dell'infanzia quindi a essere centrale nella formazione dell'uomo, ma anche nello sviluppo della produzione letteraria di Luandino Vieira², non solo perché è un'epoca in cui si attinge dalla vita a piene mani (Laban 1980: 13), ma anche per ragioni specifiche legate alla biografia dell'autore. L'infanzia di Luandino fu segnata dalla convivenza nei *musseques*³ di Luanda, tra il 1938 e il 1941, città in cui si coesistevano gomito a gomito, ma non senza differenze, angolani ed europei, dediti a umili mestieri (calzolai, domestiche, carpentieri, muratori): malgrado una certa "complicità di classe" e malgrado la condivisione degli stessi ambienti, il razzismo imperava (Laban 1980: 13). José Luandino Vieira è, secondo Russell G. Hamilton, un prodotto felice della paradossalità del sistema coloniale portoghese (Moraes 2007: 7):

² Oltre al libro qui in esame lo testimoniano altre opere, su tutte, *Nós, os do Makulusu* e *No Antigamente, na Vida* (1974).

³ Per una definizione di *musseque* si veda p. 6.

Era estranho realmente ouvir [...] meu pai falar com todos os preconceitos raciais que a sociedade, que a sua educação, a sua inserção numa sociedade colonial lhe dava, enquanto que, simultaneamente, convivia com esses sobre os quais aplicava os preconceitos de discriminação. Mais: não convivia, dependia. Meu professor de primeiras letras era um angolano, negro, e era quase fatal que todos os domingos almoçávamos juntos, o professor, eu, as duas famílias, e o interessante é que esse convívio, por vezes, era tão íntimo que as pessoas se distraíam, digamos assim, e eu agora, à distância, recordo-me de uns diálogos... Esses diálogos estão perfeitamente eivados, cheios de preconceitos raciais e de classe. Por exemplo, o sentimento de inferioridade de meu pai, quase analfabeto em relação ao professor. E, por outro lado, um sentimento de superioridade porque era branco e ele era negro (Laban 1980: 13).

Cresciuto nei quartieri popolari, a stretto contatto con ragazzi suoi coetanei appartenenti alle tre comunità razziali e sociali (neri, bianchi e meticci), fu molto più che semplice spettatore del sostrato *crioulo-kimbundu* dei *musseques* della zona urbana (Hamilton 1981: 130) e di quel veleno razzista che penetrava surrettiziamente nella conoscenza mutua, proprio come nei rapporti tra il padre, titolare di un piccolo laboratorio di calzolaio, e gli operai, neri, che lavoravano per lui:

Eu costume dizer que em certas situações racistas, as pessoas odeiam-se porque não se conhecem. No caso do *apartheid*, haverá talvez uma parte que é devida ao desconhecimento mútuo das duas partes em questão. Ali aprendi, com essa relação em casa, que realmente odiavam-se porque se conhecia muito bem o outro. Conviviam, comiam juntos, discutiam juntos nos momentos de pausa. Eu recordo-me, tantas vezes, meu pai estar a ler o jornal com os operários... [...] Portanto a relação, ou o veneno racista que existia naquela relação, era devido a um conhecimento muito profundo que cada um tinha do outro e à incapacidade de superação dessas contradições porque estavam incluídos numa sociedade em que isso era o caldo de cultura: a atitude racista (Laban 1980: 49-50).

Queste esperienze, arricchite dall'acquisizione di quei valori popolari angolani, che, contemporaneamente, venivano rielaborati ai margini della città coloniale, saranno reinterpretate attraverso la lettura di opere spesso proibite dalla censura (Gorkij, Hemingway, Steinbeck, Michael Gold, ma soprattutto i regionalisti brasiliani) e serviranno più tardi da spunto per i racconti, oltre che da base per la presa di coscienza politica.

3. La città e l'infanzia

As cidades não se deterioram pela falta de esgoto, de asfalto, de arborização. Elas se deterioram quando deixam de corresponder ao desejo. Cidade é uma coisa real que se sustenta na utopia.

Cunha Lima

A Cidade e a Infância (1960) è una raccolta di dieci brevi narrazioni classificate, alla maniera di João Guimarães Rosa, come *estórias*, simili ad aneddoti e distinte dal genere racconto per almeno tre caratteristiche: l'origine popolare, il ricorso alla tradizione orale e una

certa visione metafisica della realtà⁴. Sin dalle due dediche poste in apertura – “Para ti Luanda”, “Para vocês companheiros de infância” (Vieira 2007: 45) – si rafforza il legame tra spazio urbano e infanzia, uniti a formare un unico cronotopo: il tempo ludico della “meninice descuidada” e la geografia della città, che insieme mappano e mettono a nudo il complesso sistema di conflitti e contraddizioni della società coloniale. I veri protagonisti delle *estórias* sono i *musseques* di Luanda, fotografati nel presente attraverso l’immaginario infantile-adolescenziale o ripercorsi dalla memoria ferita alla ricerca di un tempo perduto. Secondo Tânia Macedo, Luanda è una città emblematica che ci permette di ripensare l’Impero Coloniale Portoghese nella sua totalità: “Luanda traz inscrita no traçado de suas ruas, nos edifícios mais antigos e na forma de ocupação do espaço urbano, a história do colonialismo português em África” (Macedo 2004: 2). La cartografia urbana porta i segni dello sfruttamento e della condizione coloniale, nell’accezione data da Alfredo Bosi:

condição traz em si as múltiplas formas concretas da existência interpessoal e subjetiva, a memória e o sonho, as marcas do cotidiano no coração e na mente, o modo de nascer, de comer, de morar, de dormir, de amar, de chorar, de rezar, de cantar, de morrer e de ser sepultado (Macedo 2004: 2).

È tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta che Luanda diventa lo scenario per eccellenza della letteratura angolana: colonizzatore e colonizzato sono simboleggiati rispettivamente dalla *Baixa*, centro degli affari, e dal *musseques*, parola che in origine significava “terra rossa” e che, con l’espandersi dell’urbanizzazione, assumerà una connotazione sociale passando a indicare lo spazio comune a quanti, spinti sempre più ai margini, sulla quella terra rossa costruirono le loro abitazioni di fortuna⁵. Sempre secondo Tânia Macedo, la denuncia delle ingiustizie perpetrate dal regime coloniale si colloca, in letteratura, sullo sfondo dei quartieri periferici e si realizza soprattutto attraverso due vertenti:

em uma delas ocorre a denúncia da situação quotidiana do negro e as humilhações pelas quais ele passa. [...] Uma outra vertente recorre ao “antigamente” da cidade como forma de, contrapondo passado e presente, denunciar as injustiças que acompanham as mudanças de Luanda. Trata-se, aqui, da evocação de um tempo mais feliz (Macedo 2004: 7).

A questo proposito un testo indubbiamente paradigmatico è proprio *A Cidade e a Infância*.

Nel racconto che apre la raccolta, *Encontro de acaso* – l’unico, lo ricordiamo, contenuto anche nella prima edizione del 1957 – l’incontro fortuito e inaspettato tra due amici d’infanzia è motivo scatenante, per il narratore, di una serie di reminiscenze. A persistere è solo la ferita della memoria, mentre tutto il resto è lontano: le fughe dalla scuola; la Grande Foresta che, per quei bambini di otto anni che giocavano a fare i *cowboys*, era il centro del mondo; i corpi scuri “de brancos que brincavam todo o dia nas areias vermelhas, que jogavam a bola-de-meia [...], que comiam quicerra e açúcar preto com jinguba, metiam-se na água vermelha e avançavam

⁴ “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”, si legge nella prefazione a *Tutaméia, Aletria e Hermenêutica* di João Guimarães Rosa.

⁵ Pepetela, in *Luandando* (1990) chiarisce così origine e significato della parola: A palavra originariamente significava a areia vermelha, comum nesta região. E os agrupamentos de cubatas, no centro da cidade eram designados por bairros ou sanzala. A um momento dado, os conjuntos de palhotas ou casebres no alto das barrocas ganham o nome da areia sobre a qual são construídos e musseque passa a designar um espaço social, o dos colonizados, vítimas colocadas à margem do processo urbano. O musseque torna-se, pois, o espaço dos marginalizados que servem de mão-de-obra barata ao crescimento colonial (Macedo 2004: 6).

para o Kinaxixi”. Ma la Grande Foresta è stata invasa da trattori invidiosi al soldo di bande di nemici sconosciuti, che hanno sradicato gli alberi e fatto fuggire uccelli dai nomi quasi mitici (*sardões, pica-flores, celestes, plim-plaus*). I ragazzi, un tempo re e cavalieri della Grande Foresta, sono stati quindi separati dalla vita, ognuno nella propria cella dell’immensa prigione che è la città. Il capo della Foresta, un tempo famoso per la sua leggendaria mira con la fionda, è ora ridotto a uno straccio:

As companhias que a vida lhe trouxe modificaram-no. O seu espírito de aventura compatibilizou-se com a rufiagem. E quando o via nas ruas, ao sol, as pernas cada vez mais arqueadas, a voz rouca, a pronúncia de negro, dirigindo os pretos na colocação de tubos para a conduta de água, ficava a olhar para ele. Já não me conhecia. Era-lhe estranho. E eu quase chorava ao ver ali o meu chefe da Grande Floresta, que não me cumprimentava, farrapo da vida. Muitas vezes tentei a aproximação, mas só o olhar de ódio dele me respondia (Vieira 2007: 50-51).

Il decisivo e crudele incontro tra i due, resi quasi irriconoscibili dalle rispettive esistenze, l’uno “farrapo da vida” e l’altro, camuffato dietro un “disfarce feito de fazenda e nylon, de uma barba bem escanhoada, [de] sapatos engraxados” avviene però nel *musseque*. Vale la pena inserire il passaggio perché altamente suggestivo:

Empurrei a porta e entrei na taberna. Sombras. Ao centro da mesa, as garrafas, os copos. Num canto um par de bêbados dormia. De pé, um negro batia com o pé descalço no chão e marcava o compasso duma música que a sua boca tirava da harmónica. O outro negro magrinho dançava com ele, o chefe da Grande Floresta. [...] O outro negro, que se torcia e retorcia na febre do ritmo, tocado de leve pela luz, amarfanhado pela sombra da própria cor, dançava com ele, de pernas mais tortas, cabelo a cair para a testa, os olhos raiados de sangue. [...] Eu estava ali a olhar para tudo. Ele avançou para mim, cambaleando. Os dois negros atrás olharam admirados. Ele chegou-se. O seu hálito tocava-me. Suportei tudo e inconscientemente sorri. Ele despertava em mim todas as imagens da minha infância. Por isso eu sorria, com um sorriso que o tocou. Olhou bem para mim e bateu-me no ombro. – Olá, pá, não pagas nada?! E eu vi no brilho dos seus olhos mortiços que me tinha reconhecido. E na noite quente, eu e ele falámos muito, toldados ambos pelo palhete da taberna. Nunca me soube tão bem vinho palhete! Cá fora, sumindo-se na escuridão, negra como eles, os dois amigos cambaleavam abraçados. E o da harmónica tirava do instrumento uma música que parecia arrote de bêbado através de palhetas, mas que no fundo era a canção de todos nós, meninos brancos e negros que comemos quicueira e peixe frito, que fizemos fugas e fisgas e que em manhãs de chuva deitávamos o corpo sujo na água suja e de alma bem limpa íamos à conquista do reduto dos bandidos do Kinaxixi (Vieira 2007: 52-53).

I fumi dell’alcool portano con sé ricordi dolorosi e crudeli, così come, nel racconto che dà il titolo alla raccolta, in un delirio confuso, il narratore febbricitante mescola i ricordi del passato a una riflessione sul presente. La Luanda di un tempo – strade di terra rossa, poche case nuove – si contrappone a quella attuale, il vecchio quartiere Braga è sostituito dal luminoso Bairro do Café, le case “de pau-a-pique” cedono il posto a edifici in ferro e cemento, la strada rossa si copre di asfalto nero e le strade assumono altri nomi. Benché filtrati dalla nebbia degli occhi ardenti per la febbre e tormentati dall’imminenza della morte, i ricordi in cui appare diluita la città sono vividi e i sogni infranti hanno la consistenza della carta velina:

lembra-se agora do Brás, aquele amigo que... Naquela luta de papagaios de papel ele levava sempre a melhor. Tinham fama em todo o Makulusu os roncadores do Brás. [...] mas não se sabia ainda como o Brás foi envolvido naquele caso. Fazer pequenos roubos em bares, barbearias, deixando bilhetes humorísticos, não se compreende. [...] Apanhado pela Polícia, julgado, está a cumprir a pena no Forte Roçadas. [...] E hoje, os olhos a arder da febre, ele revive o amigo Brás e os outros e os sonhos de papel de seda que todos tiveram. Sonhos de papel de seda, levantados contra o céu

azul, com a criançada boquiaberta cá em baixo, hoje, quando ele não é mais que um papagaio de papel que se embaraçou, que se rasgou nos grandes ramos da árvore da vida (Vieira 2007: 88-89).

La guerra si insinua tra le righe del racconto quando Zito ricorda il giorno in cui il padre gli insegnò a leggere la prima parola: “Na *Província de Angola* escrita a letras grandes: GUERRA” (Vieira 2007: 87). Anche in *Companheiros*, l’unica delle dieci *estórias* ambientata a Nova Lisboa (Huambo), le notizie della guerra arrivano dalla carta stampata e sono mediate dalla lettura incerta del nero João, gli occhi luminosi nel tentativo di illuminare le tenebre, le mascelle protese nello sforzo:

Negro João, sentado, soletra a custo o jornal que sobrara.

– Na Á... fri... ca do Sul... a... gi... tação...

Negro João lê com dificuldade, as letras enovelam-se na boca, ajuda com os dedos esticados sobre o papel.

– Guerra na In... do... (Vieira 2007: 138).

Se gli orrori della guerra arrivano come echi lontani, la tragica vicenda narrata in *A fronteira de asfalto* mette invece in primo piano il razzismo e la violenta ipocrisia del regime coloniale, privi di senso agli occhi di Ricardo:

– Marina, lembras-te da nossa infância? – e voltou-se subitamente para ela. Olhou-a nos olhos. [...]

– Quando tu fazias carros com rodas de patins e me empurravas à volta do bairro? Sim, lembro-me...

A pergunta que o perseguia há meses saiu finalmente.

– E tu achas que está tudo como então? [...] Quando eu era o teu amigo Ricardo, um pretinho muito limpo e educado, no dizer da tua mãe? Achas... (Vieira 2007: 78).

Una striscia di catrame divide le abitazioni di Marina e Ricardo, istituendo un confine tra due mondi: bianchi/neri, ricchi/poveri, colonizzatori/colonizzati. A Ricardo, colpevole solo di un “difetto di colore”⁶ (“um preto é um preto...”), non verrà perdonata l’invasione, compiuta nell’attraversare la frontiera, di quel mondo “luminoso, sorridente, [...] das paredes cor-de-rosa” (Vieira 2007: 79):

Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio. Nem árvores de flores de violeta. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. Uma tênue nuvem de poeira que o vento levantava e cobria tudo.

[...] Deu por si a atravessar a fronteira. Os sapatos de borracha rangiam no asfalto. A lua punha uma cor crua em tudo. [...] – Alto aí! O qu’ é que estás a fazer? Ricardo sentiu medo. O medo do negro pelo polícia. Dum salto atingiu o quintal. As folhas secas cederam e ele escorregou. [...] Estava um luar azul de aço. A lua cruel mostrava-se bem. De pé, o polícia caqui desnudava com a luz da lanterna o corpo caído. Ricardo, estendido do lado de cá da fronteira, sobre as flores violeta das árvores do passeio (Vieira 2007: 81-82).

Lungo i dieci racconti che compongono la raccolta la narrazione evolve secondo due linee di rappresentazione che si intersecano e si completano a vicenda: l’evocazione di un “antigamente” e la prospettiva diacronica concretizzata nella relazione tra passato e presente. Manuel Ferreira osserva l’affiorare di una nuova categoria di tempo: non più il *tempo culturale*, ma il *tempo sociale*, che va inteso come “sistema de relações entre vários grupos e níveis

⁶ Cfr. Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor*, Rio de Janeiro, Record, 2009.

sociais, com a existência de um código institucionalizado” (Vieira 2007: 27) e che assume un ruolo preponderante negli spazi segnati da fenomeni di assimilazione e acculturazione. I testi ci introducono in uno spazio sociale e umano specifico, a sua volta inserito in un ambiente geografico ben determinato. L’importanza dello spazio urbano, e in particolare della città di Luanda, nella letteratura angolana è esplicitata da Salvato Trigo (Cortines 2011: 2) per il quale le letterature africane di lingua portoghese sono un fenomeno legato all’urbanesimo coloniale, poiché nascono dal conflitto umano e culturale tra *musseque* e città. A partire dalla fine degli anni Quaranta, si registra un forte aumento della popolazione bianca sia in Angola sia in Mozambico. Il rapido aumento dei movimenti migratori è da mettere in relazione con due fattori: in primo luogo, la crescita economica dei territori oltremarini durante la Seconda Guerra Mondiale e in secondo luogo, l’impatto della politica di colonizzazione e popolamento condotta dal governo di Lisbona (Castelo 2004: 2-3). A Luanda, la borghesia meticcia viene progressivamente sostituita dalla borghesia bianca e la politica segregazionista del governo coloniale accelera il deterioramento del quadro socio-economico, culturale e razziale della città distruggendo la possibilità di una pacifica convivenza fra razze. Quanti, come José Luandino Vieira, nacquero negli anni Trenta, poterono dare conto retrospettivamente di questi cambiamenti: da città mista, Luanda si trasforma in città bipartita e bivalente; a un cambiamento fisico corrisponde un cambiamento sociale (razziale) (Vieira 2007: 27). Tutta la generazione di Luandino Vieira è sensibile a questo fenomeno e lo inquadra enfaticamente oltretutto criticamente, come testimonia Costa Andrade nella prefazione all’edizione del 1960:

Por isso são tão quentes as tuas palavras. São horas que viveste, palavras que vêm do mais profundo de ti sem que as tenha ditado o sonho. Ofereces-nos o testemunho de uma época não muito distante no tempo, mas grandemente afastada na sucessão das imagens da nossa cidade. Os acontecimentos são mais velozes que o tempo. Não pára o filme da vida. [...] Eram outras as canções de roda em noites de luar no morro, como escreveu o Poeta, outras as «brincadeiras do antigamente». Havia mãos pretas e mãos brancas segurando os ramos das mesmas gajajeiras, pés iguais, pisando o mesmo chão das Ingombotas. [...] O teu livro, um pouco de todos nós e da terra imensa, é uma época que as crianças de agora não entendem mas um dia virá, meu Caro, que fará dos «portos do mundo portos de todo o mundo» (Vieira 2007: 41-43).

4. Conclusioni

Nell’intera produzione di Luandino Vieira, *A Cidade e a Infância* non è forse tra le opere più studiate. Come affermava già Manuel Ferreira nella citata prefazione del 1977, se la prima edizione, sequestrata dalla polizia, sarà nota tutt’al più a una dozzina di angolani, l’edizione successiva è pressoché sconosciuta persino a molti ammiratori e studiosi di Luandino (Vieira 2007: 16). Tuttavia, lo stesso autore, in una intervista concessa nel 2007, chiarisce in che modo *A Cidade e a Infância* debba essere collocata all’interno della sua produzione successiva:

Como aquela pequena semente a partir da qual todo o trabalho literário se iria desenvolver. Os sítios, cenários, locais e as gentes que iriam povoar meu imaginário aí aparecem esboçados. Na verdade, sem grande justeza ou profundidade mas a escolha impôs-se-me: a cidade, a nossa terra de Luanda, sobretudo o espaço dos musseques e suas gentes. Também o que do fundo da infância e da adolescência sempre emergia e continua a emergir. É comum saber que para quase todas as pessoas, e quiçá mais para os que se fazem escritores, a infância é um manancial sem-fim e por toda a vida. Intenção literária não haveria muita. Ou era limitada a conformar minhas intenções de ser escritor como forma de participar no movimento cultural angolano que, naqueles idos de 1950, renascia com pujança político-cultural (O Estado de São Paulo 2007).

L'universo letterario di *A cidade e a infância* contiene *in nuce* quella funzione creatrice e sovversiva del linguaggio che emergerà prepotentemente nelle opere successive⁷. La forza dell'oralità caratteristica del linguaggio popolare è evidente soprattutto nel racconto *Faustino*, che si apre e si chiude seguendo lo stile tipico delle narrazioni orali:

Contarei agora a história do Faustino. Não foi a Don'Ana que me contou, não senhor. Esta história eu vi mesmo, outra parte foi ele mesmo que contou. [...] Contei a história do Faustino. Do Faustino que gostava de estudar e de flores, que ria sempre, tirava o boné e curvava as costas:

– Bom dia m'nha senhora! M'to obrigado m'nha senhora!

Não foi a Don'Ana que me contou, não senhor. Nem fui eu que inventei. Esta história eu vi mesmo, outra parte foi ele mesmo que contou.

A cidade e a infância inaugura una scrittura destinata a rivelare le tragiche fratture provocate dalla dominazione coloniale, fratture che, in contropartita, trovavano nelle *estórias* di Luandino, un'apertura per erigere il clamore necessario a giustificare l'indipendenza politica. Secondo Rita Chaves, l'evoluzione della letteratura angolana, così come è frequente negli spazi periferici, si fonde con la storia politica del Paese:

Para sermos precisos, vale dizer que ali o processo literário se fez seguindo a linhas das lutas para conquistar a independência nos mais diversos níveis. Surgindo no aberto do contexto colonial, a literatura angolana marcou-se pelo selo da resistência e, sobretudo a partir dos 40, alinhou-se entre as forças decididas a construir a nacionalidade angolana, participando de movimentos empenhados na construção de uma identidade cultural (Chaves 2000: 78).

A cidade e a infância, non costituisce una parentesi *saudosista* né si discosta dallo sforzo di produrre una letteratura impegnata. Al di là delle apparenze, veicola il messaggio estremamente critico di uno scrittore visceralmente legato ai sogni di libertà e indipendenza della sua terra. La scarsa trasparenza, quando c'è, è da imputare alle circostanze e, avverte Manuel Ferreira (Vieira 2007: 31), spetta al lettore, per espansione o estrapolazione, dare al testo il senso che il codice comporta, come nei due casi seguenti:

bati, batuquei na mesa com raiva, com o povo e os meus amigos, roucos do vinho, uma canção de protesto, até despontar a madrugada (in *Marcelina*) (Vieira 2007: 116).

Aiué, Quinzinho, aiué. Vais a enterrar, Quinzinho, vais quieto como nunca foste. [...] Nenhum morreu como tu. Despedaçado pela máquina que te escravizava e que tu amavas.

Eu também aqui no meio dos teus amigos. Mas não vou triste. Não. Porque uma morte como a tua constrói liberdades futuras. E haverá outros a quem as máquinas não despedaçarão, pois as máquinas serão escravas deles, que as hão-de idealizar, construir.

E os poetas como tu hão-de cantá-las porque eles serão um instrumento de libertação. Cantá-las no papel branco a tinta negra antes de elas nascerem (in *Quinzinho*) (Vieira 2007: 119-124).

⁷ Si pensi al processo di destrutturazione del portoghese in *Luanda* e *Nós, os do Makulusu*, ad esempio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti

- Laban, M. (1980), “Encontros com Luandino Vieira, em Luanda”, in *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, Lisboa, Edições 70.
- Vieira, J. L. (2007), *A cidade e a infância*, Lisboa, Caminho.

Letteratura secondaria

- Castelo, C. (2004), *A migração de metropolitanos para Angola e Moçambique (1945-1974)*, in *A questão social no novo milénio*, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais
- Chaves, R. (2000), *José Luandino Vieira: consciência nacional e desassossego*, in “*Revista de Letras*”, 40, p. 77-98.
- Cortines, P. (2011), *A infância na cidade: relações entre espaço e tempo em narrativas angolanas*, in “*Anais do SILEL*”, vo. II, n. 2, Uberlândia, EDUFU.
- Cunha Lima, J. (1990), *Fragments de um discurso urbano*, in “*Revista USP*”, 5, pp. 39-42, <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25526/27271>> (24/07/2015).
- Hamilton, R.G. (1981), *Literatura Africana Literatura Necessária, I – Angola*, Instituto Nacional do Livro e do Disco – INALD, Edições 70.
- Macedo, T. (2004), *Luanda: Literatura, História e identidade de Angola*, in *A questão social no novo milénio*, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais.
- Maquêa, V. (2008), *A cidade e a infância: os da minha rua. Apontamentos sobre Luandino Vieira e Ondjaki*, in *Tessituras, Interações, Convergências*, XI Congresso Internacional da ABRALIC (13 a 17 de julho de 2008), São Paulo, USP, p. 1-7
- Mello Guimarães, A. (2008), *Luandino Vieira: O mineiro angolano da memória*, in “*Revista Crioula*”, 3, <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/54006/57940>> (24/07/2015).
- Moraes, F. (2007), *Uma análise sobre os aspectos marcantes das identidades do tempo (a infância) e do espaço (a cidade) “presente” nas estórias da obra A Cidade e a Infância, de José Luandino Vieira*, in *O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica do Programa de Doutoramento Pós-Colonialismos e Cidadania Global*, 2.
- Santana Silva, C. (2008), *As cidades e as infâncias numa escritura*, in “*Revista Crioula*”, 3, <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54023/57955>> (24/07/2015).
- Stegagno Picchio, L. (1990), *Luandino il terrorista*, in “*La Repubblica*”, 27/01/1990, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/27/luandino-il-terrorista.html>>. (20/02/2015).
- Topa, F. (introdução, recolha e edição por) (2014), *Luuanda há 50 anos. Críticas, prémios, protestos e silenciamento*, Porto, Sombra pela Cintura.

ADA MILANI • PhD Student at University of Genova. Her research interests focus on Portuguese and Lusophone Literature in the Twentieth Century (Portuguese neorealism, Brazilian regionalism and formation of African Literature). She published papers in reviews and journals such as “*Revista Polifonia*”, “*Scrittura Migranti*”, “*Tintas*”, “*L’Indice dei libri del mese*”.

E-MAIL • adinamilani@gmail.com

CINEMA E MICROCOSMO URBANO

Sei Venezia di Carlo Mazzacurati

Katia PARONITTI

ABSTRACT • Urban space is the place where individual meets collective dimension, environment in which different social practices take place. Mazzacurati suggests a trip into an unprecedented Venice, described and examined in its deepest and less canonical features. Urban space is constituted by shared territories, by areas made of earth and water (Mestre, Danieli Hotel, S.Alvise, Murano, a bar near San Marco and Sacca Fisola), inhabited and used, according to their needs and producing a variety of anthropological phenomena, by Giovanni, Roberta, Ernesto, Carlo, Ramiro e Massimo, who are six Venice citizens. Six different stories, six fragments of existence with a common space as background; six cross sections of a humble and popular reality, hanging between heavenly and infernal, which give voice to a city. One Venice, many Venices.

KEYWORDS • Mazzacurati, Venezia, Film, Cinema.

Mi sono reso conto che c'era una città che si guardava poco, una città fatta di persone, di volti, di voci. E mi sono detto: «Mi piacerebbe trovare una strada per raccontare Venezia attraverso i veneziani».

Carlo Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film, una città*

Il tessuto urbano è l'ambito esistenziale in cui trovano spazio l'individualità e l'alterità, la soggettività e la collettività, è il luogo dell'appartenenza e dell'estraneità, della singolarità e dell'interazione e della coesione sociale, lo spazio d'incontro dell'uomo come mero essere vivente e come soggetto sociale.

Il cinema nasce alla fine dell'Ottocento, contestualmente allo sviluppo della città moderna e industriale e della nuova società urbana. Tra i primi film girati dai fratelli Lumière vi sono *La sortie des usines Lumière*, *L'arrivée du train en gare de La Ciotat*, *La place des Cordeliers*.

Riflettendo sul rapporto tra cinema e città contemporanea, Costa osserva: "il cinema nasce come fenomeno tipicamente urbano e come tale avrà la sua collocazione privilegiata nella forma-città, contribuendo in modo determinante ad una qualificazione in senso prevalentemente urbano o, meglio, metropolitano dell'*imagerie* popolare moderna e postmoderna" (2002: 117).

Nei primi anni del Novecento l'apertura di decine di cinematografi provoca un "mutamento urbanistico sconvolgente" (Brunetta 1991: 21), trasformando completamente la topografia delle città italiane; scrive Brunetta:

non solo i locali hanno mutato d'uso, sono nati nuovi tipi di esercizio, si sono affacciate sulla scena economica nuove categorie di imprenditori, ma tutte le città della penisola sembrano contagiate dalla stessa febbre che spinge ad adottare nuove forme architettoniche e urbanistiche, nuovi mezzi di trasporto, nuovi linguaggi visivi e rituali sociali. (1991: 21).

Il rapporto tra identità urbana e cinema è profondo e intimo. Città e cinematografo sono i paradigmi per eccellenza della modernità e delle sue peculiari evoluzioni.

In una serie di osservazioni sulla "struttura tecnica" del cinema, Walter Benjamin rileva che "il film riesce a liberare l'effetto di shock fisico" in virtù dell'immagine "multiformemente frammentata" (1998: 33, 27) che restituisce, sensazione shock riconducibile alla dinamicità del vivere metropolitano. Quello di trauma è un "concetto che può emergere solo all'interno della modernità (...) come effetto della crescita, nel diciannovesimo secolo, della società tecnologica e statistica, che può generare, moltiplicare e quantificare gli «shock» della vita moderna" (Luckhurst 2008: 19). E lo shock

non è altro, fondamentalmente, che una mobilità e ipersensibilità dei nervi e dell'intelligenza, caratteristica dell'uomo metropolitano. A questa eccitabilità e ipersensibilità corrisponde un'arte non più centrata sull'opera ma sull'esperienza, pensata però in termini di variazioni minime e continue (secondo l'esempio della percezione del cinema) (Vattimo 2000: 81).

L'esperienza percettiva che vive l'abitante della città moderna rinvia all'avventura della fruizione dell'*homo cinematographicus*, in virtù dell'analogia intercorrente tra l'"intensificazione della vita nervosa", che Georg Simmel definisce la "base psicologica delle individualità metropolitane" (1995: 36), e lo shock originato dall'effetto ottico illusionistico dell'arte cinematografica.

La città moderna, con i suoi ritmi, la sua vivacità, le sue tensioni, la sua dinamicità, le sue geometrie e i suoi giochi di luci, il suo caotico e ininterrotto flusso di stimoli vitali, propone dunque al cinema un ambito privilegiato in cui sperimentare il proprio linguaggio e le proprie modalità di rappresentazione del visibile. Il cinema delle origini predilige la ripresa dal vero della città. Tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento sono le avanguardie a interpretare e a formalizzare, con sguardo nuovo, la visione dello spazio metropolitano. È la stagione della riproduzione futurista della vita dinamica, veloce e fervente delle città; dell'andamento propulsivo, vivace, spinto ad un grado estremo d'intensità della cinematografia tedesca, come in *Berlino – Sinfonia di una grande città* di Ruttmann (1927); delle sinfonie visive del cinema puro francese di Dulac, Chomette e Epstein, capaci di catturare e restituire la vera anima della *ville lumière*, con i suoi giochi di luci che celebrano la modernità e il vigore; del ritmo della civiltà meccanica e industriale e del *ballet mécanique* di Léger (1924); della città del *non-sense* dadaista, con l'esplorazione di Parigi di *Rien que les Heures* di Cavalcanti (1926) o di *Entr'acte* di Clair (1924); dello spazio urbano onirico, provocatorio, che sovrappone reale e immaginario, vita e poesia della cinematografia surrealista; della dinamica della metropoli di Moholy-Nagy; della vita della città colta in flagrante di Vertov; dei cinepoemi visivi e lirici di Ivens; del punto di vista documentato diretto verso un "cinema sociale" di Vigo; della città irreali, alienante, distorta, dalle atmosfere allucinate del cinema espressionista, come in *Il gabinetto del dottor Caligari* di Wiene (1919), in *Metropolis* (1927) e in *M – Il mostro di Düsseldorf* (1931) di Lang.

La presenza della città nei film, più o meno evidente, rilevante, evocativa, è incessante.

Nella produzione cinematografica statunitense lo spazio urbano s'impone nei film *noir* degli anni quaranta e cinquanta nei quali

le città americane diventano enormi strade brulicanti, con macchine in corsa edifici luminosi in notti che nascondono morte e crimine. (...) Qualche anno più tardi queste stesse città: New York,

Chicago, San Francisco ecc., verranno ricostruite, reinventate per altri generi come il Musical o la Sophisticated Comedy.”(Licata, Mariani Travi 1985: 22).

Anche nel cinema di Chaplin “la città è elemento portante, però da un punto di vista strettamente sociale, pretesto per improvvisare gags, equivoci” (Licata, Mariani Travi 1985: 7).

Per alcuni cineasti il confronto tra la macchina da presa e la città assume una valenza peculiare: è il caso della Parigi dei registi della *Nouvelle Vague*, della Roma di Fellini, della New York di Warhol, Allen, Scorsese o del paesaggio urbano senza eguali di Antonioni.

“L’irruzione della città nel cinema, nella sua totalità e nella sua forza” (Licata, Mariani Travi 1985: 23), ha luogo con il Neorealismo ed in particolare con la città reale dei film di Visconti, Rossellini, De Sica.

Non solo il cinema ha influito profondamente sulle forme di percezione dello spazio urbano, in cui ha del resto imposto la sua emblematica presenza. Esso ha costituito anche il veicolo (...) attraverso il quale si è imposto nell’immaginario collettivo il mito della città, con la sua iconografia e la sua simbologia (Costa 2002: 120).

Sotto l’aspetto espressivo il cinema affronta la città fondamentalmente in due modi che quasi sempre agiscono in maniera dialettica all’interno della narrazione filmica. Da una parte la città è trattata come elemento formale-scenografico; dall’altra è considerata come contenitore sociale, quindi, in sostanza, come luogo rituale (Licata, Mariani Travi 1985: 6).

A questa seconda tipologia può essere ascritto *Sei Venezia* di Carlo Mazzacurati¹.

¹ Carlo Mazzacurati nasce a Padova il 2 marzo 1956. Dopo il liceo frequenta, tra il 1977 e il 1979, il Dams a Bologna, ma non conclude gli studi. Fondamentale per la sua formazione è la frequentazione di Cinema1, cineclub padovano voluto da Piero Tortolina. Inizia la sua carriera nel 1979 con *Vagabondi*, un mediometraggio in 16mm girato tra Veneto e Toscana e realizzato grazie ad una somma di denaro ricevuta in eredità, vincitore nel 1983 del Premio Gaumont al festival Filmmaker, ma mai distribuito nelle sale. Negli anni Ottanta si trasferisce a Roma dove inizia la carriera professionale. Scrive alcuni soggetti per la televisione. Con Contarello e Monteleone firma la sceneggiatura di *Marrakech Express*, terzo lungometraggio di Salvatores. L’esordio al lungometraggio avviene nel 1987 con *Notte italiana*, pellicola ambientata nel delta del Po e prodotta dalla Sacher Film di Barbagallo e Moretti, che ottiene buon successo di pubblico e alcuni riconoscimenti quali il Nastro d’Argento conferito al miglior regista esordiente e il Grand prix Annecy Cinéma Italien. Nel 1989 dirige il suo secondo lungometraggio, *Il prete bello*, tratto dall’omonimo romanzo di Parise, che non ottiene però grande successo di critica. Nel 1992 realizza *Un’altra vita* e nel 1994 ottiene il Leone d’Argento alla Mostra del Cinema di Venezia con *Il toro*. Nello stesso anno realizza un episodio del film collettivo *L’unico paese al mondo*. Nel 1996 dirige *Vesna va veloce* cui fa seguito, nel 1998, *L’estate di Davide*, film per la televisione poi distribuito nelle sale cinematografiche. Nel 1999 inizia, in collaborazione con Marco Paolini, a lavorare a *Ritratti*, raccolta di tre documentari, tre dialoghi con esponenti della cultura veneta *Mario Rigoni Stern* (1999) *Andrea Zanzotto* (2000) e *Luigi Meneghello* (2002). Nel 2000 realizza *La lingua del santo*, interpretato da Antonio Albanese e Fabrizio Bentivoglio e presentato in concorso a Venezia. Seguono *A cavallo della tigre*, realizzato nel 2002, remake dell’omonimo film di Luigi Comencini del 1961, *L’amore ritrovato*, film del 2004 presentato a Venezia e *La giusta distanza*, realizzato nel 2007 e presentato lo stesso anno alla Festa del cinema di Roma. Nel 2010 realizza *La passione*, presentato in concorso a Venezia. Nella stessa occasione presenta anche, fuori concorso, il documentario *Sei Venezia*. L’attività documentaristica prosegue nel 2012 con la realizzazione di *Medici con l’Africa*, film dedicato all’attività dei volontari di Medici con l’Africa CUAMM. Nel 2013 realizza *La sedia della felicità* presentato in anteprima al Torino Film Festival, occasione durante la quale Mazzacurati riceve il Premio alla carriera, ma uscito nelle sale postumo. Recita brevi parti in film di Nanni Moretti (*Palombella rossa*, *Caro diario*, *Il caimano*). Nel 2012 è nominato Presidente della Fondazione Cineteca di Bologna. Muore a Padova il 22 gennaio 2014.

La peculiarità urbanistica, la viabilità pedonale e quella acquea, il patrimonio artistico, storico e architettonico, le caratteristiche ambientali fanno di Venezia una città unica al mondo, nel contempo malinconica, fiabesca e decadente, da sempre molto amata dai cineasti. La città lagunare è stata la scenografia delle pellicole più disparate facendo da sfondo a una grande quantità di film.

Il catalogo Lumière nel 1896 comprende titoli quali *Arrivée en gondole (Venise)*, *Panorama de la Place St. Marc pris d'un bateau (Venise)*, *Pigeons sur la place Saint-Marc (Venise)*, che ricalcano il cementato complesso delle immagini che rappresentano la città. “Iconografie ricorrenti ma anche leggendarie novità delle origini, come la prima carrellata della storia del cinema” (Bertozzi 2008: 39-40) realizzata da Alexandre Promio nel 1896 in *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau (Venise)*, la ripresa in movimento del Canal Grande con i suoi palazzi.

Dopo le prime vedute Lumière centinaia sono le pellicole cinematografiche che catturano immagini di Venezia. Tuttavia, nella maggior parte dei film, il cinema ha saputo riportare solo la Venezia della visione largamente condivisa, delle ondate turistiche, del turismo di massa, delle cartoline e dei *cliché*.

Quella proposta da Mazzacurati nel film documentario *Sei Venezia*² è una Venezia differente, altra. Scrive Irene Bignardi:

Dimenticare quella che abbiamo conosciuto, vissuto, percorso, amato, per il suo splendore e la sua bellezza, e odiato per l'affollamento, il traffico umano, le code, gli ingorghi a Rialto, i vaporetto troppo pieni e i musei con i capolavori in viaggio. Dimenticare la Venezia dello schermo che pure abbiamo tante volte celebrato, quella di Visconti e di Brusati, di Tinto Brass e di Alberto Sordi, di Losey e di Nicholas Roeg, di Silvio Soldini e di David Lean. Dimenticare Venezia degli itinerari turistici, dei palazzi, delle chiese, del Tintoretto e del Longhena, dell'Harry's Bar e del Florian. Dimenticare Venezia delle polemiche su ponti e tramvie, acque alte e translagunari. E scoprire, accompagnati per mano da Carlo Mazzacurati, sei Venezia diverse, segrete, private, reali, umane (2012: 9).

Venezia è raccontata allo spettatore attraverso l'immagine che ne hanno coloro che la vivono, che ne hanno quotidiana esperienza. Più che puntare a cogliere l'essenza della città attraverso le immagini classiche cui siamo abituati, Mazzacurati sceglie di concentrarsi su sei individui, sei veneziani che all'apparenza assumono particolare rilievo rispetto alla moltitudine, ma che, proprio per il fatto di essere persone comuni, acquistano straordinaria intensità e incisività; frammenti di esistenze capaci, tuttavia, di restituire una visione della città nella sua totalità, cogliendone lo spirito.

Realizzato con il sostegno del Consorzio Venezia Nuova, società costruttrice del Mose oggi al centro di una maxi inchiesta per tangenti, a lungo presieduto dal padre del regista l'ingegnere Giovanni Mazzacurati, il film è stato presentato fuori concorso alla 67^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

La proposta di realizzare un film su Venezia dapprima turba Mazzacurati sia perché “è sempre faticoso fare i conti con i propri padri” (D'Ascenzo 2012: 13), sia perché il regista

² Regia: Carlo Mazzacurati; Soggetto: Carlo Mazzacurati, Marco Pettenello, Claudio Piersanti; Direttore della fotografia: Luca Bigazzi; Montatore: Paolo Cottignola; Coordinatore riprese in laguna: Ennio Lazzarini; Girato da: Luca Bigazzi e Daria D'Antonio; Suono: Francesco Liotard; Musiche: Eleni Karaindrou; Produzione: Marina Zangirolami; Produttore esecutivo: Giacomo Gagliardo; Organizzazione: Lorenza Poletto; Distribuzione: Argonauti s.a.s.; Durata: 95'; 35 mm. colore; anno di produzione: 2010; Con: Giovanni Galeazzi, Roberta Zanchin, Ernesto Canal, Carlo Memo, Ramiro Ambrosi, Massimo Comin; Film documentario realizzato con il sostegno del Consorzio Venezia Nuova.

finisce col chiedersi che cosa ancora possa essere detto di una città come Venezia. “Perché devo aggiungere un’appendice mia a qualcosa che già gronda di lavori in cui è come se uno si mettesse dentro una fotografia per dire ci sono anch’io?” (D’Ascenzo 2012: 20) si chiede il regista, e aggiunge:

È una città filmata, fotografata, rappresentata, protagonista di narrazioni, è il luogo del sogno kitsch, cosa fai? Una cosa anti retorica? O hai la pretesa di illustrarla, di fare un’opera-mondo? Io lavoro per frammenti, penetrazioni dentro spazi marginali (...) (D’Ascenzo 2012: 20).

Eppure, anche di fronte all’imbarazzo che avevo, la spinta infantile di entrare in una specie di paese dei balocchi ha prevalso. Così ho detto sì a una proposta aperta, senza sapere bene cosa avrei fatto (D’Ascenzo 2012: 13).

Venezia è una città importante per Mazzacurati, che riporta alla memoria il ricordo di quando, ancora bambino, si recava nella città lagunare accompagnato dal nonno: “Le prime suggestioni mi arrivano da un’età molto piccola, le sensazioni degli odori, l’idea che il suono della parola Venezia evocava in me” (D’Ascenzo 2012: 14). Suggestioni d’infanzia, dunque, ma anche il fascino subito durante le infinite esplorazioni effettuate in età adulta; “A Venezia (...) è come tornare a un tempo stabilito. Passato e presente stanno vicini in un tempo sospeso, dove recuperi una tua dimensione: è rassicurante” (D’Ascenzo 2012: 15)³.

Osserva Mazzacurati:

Molto spesso i miei film si aprono con l’arrivo del personaggio che porta un punto di vista soggettivo in un posto nuovo del quale si appropria, prima attraverso uno sguardo d’insieme e poi penetrandolo. (...) Quando invece il paesaggio è familiare, (...) si crea il discorso opposto: il paesaggio non è tanto una scoperta quanto piuttosto il teatro di una sorta di regressione (Borroni 2011: 96).

Nelle prime intenzioni del regista il film doveva essere una sorta di sillabario veneziano, ispirato dal lavoro di Goffredo Parise, e doveva comprendere una successione di brevi ed essenziali episodi, in ordine alfabetico, dedicati a singoli aspetti della vita della città. A seguito di una serie di sopralluoghi, il progetto si rivela però impraticabile. Mazzacurati decide allora di dare voce ai veneziani, raccontando la città attraverso le persone che la abitano. “A differenza di altre città, a Venezia esiste un popolo, inteso proprio come un tessuto connettivo di suoni, di relazioni. Tutto è molto vivo in questa città così apparentemente morente” (D’Ascenzo 2012: 24-25), osserva ancora Mazzacurati. “Venezia in questo film è sullo sfondo” scrive Cavazzoni (2012: 55).

La sensibilità per l’ambiente e il paesaggio caratterizza l’intera produzione cinematografica di Mazzacurati.

Faccio fatica a non partire dai luoghi, anzi credo che molto spesso l’idea stessa di un lavoro nasca in me proprio a partire dalla volontà di trasmettere la sensazione di penetrare nella dimensione di un luogo; solo in un secondo momento il progetto si arricchisce di narrazione, di personaggi, di fatti ma, per me, è il luogo a essere sempre stato il punto di partenza (...).

Credo infatti che, nella costruzione di un film, troppo spesso venga sottovalutato il problema della consapevolezza del luogo che si ha di fronte, la preoccupazione di interpretarne i segni, di imparare la lingua che quel luogo parla. Io credo di aver imparato sul Delta l’importanza di stabilire uno

³ I titoli di testa del film sono accompagnati da alcune fotografie scattate a Venezia, istantanee tratte dall’album di famiglia di Mazzacurati, ma anche dalla galleria fotografica di amici e collaboratori, immagini stereotipate di individui in posa di fronte all’obiettivo, immagini che riconducono all’infanzia.

sguardo personale sul paesaggio apprendendone la lingua, conoscendolo; è un principio che poi sono riuscito a portarmi dietro anche quando ho affrontato un luogo che non mi apparteneva (...) (Borroni 2011: 93-96).

Osserva Antonio Costa:

Il legame strettissimo con la sua città e con il paesaggio veneto, che lo ha accompagnato lungo tutta la sua carriera, non lo ha mai fatto indulgere alle coloriture vernacolari, antico vezzo del cinema italiano. Lo sguardo personale sui vari aspetti della vita appartata e segreta della provincia era filtrato attraverso il modello di un cinema internazionale, di una cultura che tutto era fuorché provinciale (2014: 6).

Sei Venezia è intriso di quell'elemento che caratterizza l'intera opera di Mazzacurati, ovvero l'interesse per la conoscenza, la curiosità per il territorio, per l'ambiente, per gli individui, per quell'uomo qualunque che il regista avvicina con acume, intelligenza, delicatezza e rispetto, cogliendone la profondità d'animo, l'intimità, le emozioni e l'essenziale spiritualità, elementi tratteggiati con grande magia e poesia.

Durante un'intervista rilasciata negli anni Novanta ad Andrea Segre, Mazzacurati disse: "Ciò a cui è davvero importante prestare attenzione sono le persone, le loro relazioni, le loro emozioni, la loro dignità" (2014: 20).

"Filmare", scrive Casetti, "significa sia operare un ritaglio, sia soprattutto saperlo superare" (2005: 64). Il punto di vista di Mazzacurati, seppur parziale e soggettivo, riconsegna il ritratto di una città che si vede emergere dai singoli racconti di vita, da porzioni di realtà che confluiscono nella visione globale del regista. Lo sguardo filmico si muove tra individui spontanei che rappresentano sé stessi, nel proprio ambiente naturale, e ricostruiscono le proprie esistenze, consentendo allo spettatore di sentirsi partecipe delle loro vicende, annullando in qualche modo le distanze e stabilendo una sorta di contatto, di affinità spirituale, senza, tuttavia, fargli perdere il senso della sua posizione. "Queste sei persone hanno una bellezza umana che nasce dall'inconsapevolezza di sé, della propria immagine, del proprio fascino. E' un fatto che mi commuove in un'epoca come questa, dove invece avviene il contrario (...)" (D'Ascenzo 2012: 23), confessa il regista.

Dopo aver incontrato un gran numero di persone, Mazzacurati ne sceglie sei e dedica a ciascuna di esse due mesi di riprese, associando in tal modo ogni personaggio ad un periodo dell'anno. Durante i colloqui che precedono le riprese, il regista impone la partecipazione della macchina da presa che, se dapprima è percepita come osservatore scomodo e inquietante, col passare del tempo diviene inavvertita presenza. Così i protagonisti finiscono per gettare la maschera, per palesare la loro vera natura, i loro sentimenti, stabilendo col regista un legame emotivo e un'intima relazione.

Sei è un numero magico per Venezia. Sei sono i sestieri; "non li dovresti chiamare quartieri, ma sestieri", scrive Tiziano Scarpa,

perché i quartieri del centro storico sono sei, non quattro: sono ciascuno un sesto di Venezia, non un quarto come i quattro gruppi di case cresciute in quelle città che sono sorte all'incrocio di due vie di comunicazione importanti, nelle quattro fette di terra tagliata da una croce di strade. Santa Croce, Cannaregio, Dorsoduro, san Polo, san Marco, Castello (2000: 14).

Sei sono i denti in metallo del ferro di prua della gondola che rappresenterebbero i sestieri.
Sei sono le ore che trascorrono tra una marea e l'altra: l'acqua alta a Venezia ne segue il ciclo e nel volgere di un giorno se ne registrano due alte e due basse.

Sei sono i protagonisti del film.

Il racconto delle loro storie è preceduto da alcune inquadrature che mostrano dei turisti in Piazza S. Marco invasa dalle acque. La macchina da presa si sposta poi all'Archivio di Stato di Venezia, a San Polo, istituito nel 1815 in quello che fu il convento dei francescani della Cà Grande dei Frari, sorto nel Duecento. Le immagini svelano dapprima gli esterni e poi gli interni dell'Archivio, a cogliere un patrimonio che si snoda per circa settanta chilometri di scaffali colmi di documenti, pergamene, carte e disegni, testimoni di oltre mille anni di storia che la macchina da presa sembra quasi voler ripercorrere attraverso lunghe e reiterate carrellate. Si giunge, infine, alla stanza in cui si trova il primo protagonista, Giovanni Galeazzi, pensionato e archivistica volontario. Mostrato in un primo momento in secondo piano, fuori fuoco rispetto a colui che sta parlando e che poi si scopre essere Giovanni Caniato, uno dei responsabili dell'archivio, Giovanni viene poi inquadrato in primo piano perché, come scrive Béla Balázs, "per poter davvero leggere un volto, esso deve esserci portato vicino" (2008: 172). Il passaggio dal campo lungo al primo piano attesta la centralità della figura umana nel processo di rappresentazione filmica.

L'intervista a Giovanni ha luogo nella sua casa, a Mestre. "Mi ha colpito molto l'ordine in cui vive: un ordine mentale, razionale, non frutto di uno sforzo. Fai caso ai gesti: mi ha offerto il caffè e ho seguito quello che ha fatto dopo per mettere via le tazzine" (D'Ascenzo 2012: 28), dichiara Mazzacurati. Giovanni si definisce un uomo fortunato perché, pur avendo una cultura limitata, l'attività di archivistica volontario intrapresa dopo il pensionamento gli ha permesso di avvicinarsi alla storia di Venezia, aprendogli degli orizzonti inimmaginabili. "A parte la piacevolezza dei documenti con cui vengo a contatto per sistamarli, per rimetterli in ordine", afferma Giovanni, "all'interno dell'Archivio ci sono delle persone che sono dei personaggi nel senso buono del termine, che sono di un'altezza intellettuale che io non avevo mai incontrato". "Non faceva altro che dire: «Ho conosciuto queste persone molto intelligenti...». Era sempre un passo indietro: mi piacciono questi aspetti del carattere di una persona, se riesci a tirarli fuori", (D'Ascenzo 2012: 30) afferma il regista. Le parole di Giovanni si alternano a quelle del responsabile dell'Archivio di Stato che illustra, in momenti diversi, la storia dell'archivio, i documenti che vi sono raccolti e la preziosità delle risorse costituite dai volontari. Se le frasi di Giovanni paiono rivelatrici di una realtà e di un'umanità segreta, intima e malinconica, le espressioni del responsabile dell'Archivio sono caratterizzate invece da un tono divulgativo e pedagogico, quasi a riflettere in qualche modo, con la loro contrapposizione, l'ambiguità e l'enigmaticità di una Venezia nel contempo moderna e decadente, onirica e reale, paradisiaca e infernale.

Giovanni si prepara ad uscire e lo seguiamo nel percorso che da Mestre lo conduce a Venezia. Si dichiara un uomo favorito dalla sorte perché vive in una zona di Mestre vicina al centro, ma tranquilla; tuttavia lamenta la frenesia della città che si riflette sui rapporti umani. "Dice: «È il prezzo della modernità»" (D'Ascenzo 2012: 31).

Il lavoro all'Archivio di Stato è per Giovanni una "valvola di sfogo bellissima", "in un'atmosfera che è splendida perché il ritmo di vita, i contatti con le persone, con gli avvenimenti di ogni giorno sono diversi da Venezia a tutto il resto del mondo". "È interessante l'idea che ha di Venezia: per lui rappresenta una salvezza. È molto orgoglioso di poter andare tutte le mattine verso il bello, lo ritiene salvifico per la sua esistenza" (D'Ascenzo 2012: 28), racconta Mazzacurati.

Mentre Giovanni si racconta la macchina da presa ci mostra la laguna nel tratto che l'uomo percorre in bus da Mestre, attraverso il Ponte della Libertà che collega Venezia alla terraferma, fino a Piazzale Roma. Giovanni percorre il Ponte di Calatrava che Mazzacurati decide di filmare "perché ci fa vedere che è sensato e possibile inserire elementi nuovi in questa città" (D'Ascenzo 2012: 30); la macchina da presa lo segue per un tratto e poi lo lascia andare. Racconta il regista:

Il rischio che avevo paura di correre all'inizio (...) era di mettere in scena la vita di una persona apparentemente poco emotiva. (...) Invece, a lavoro finito, penso sia proprio questa assenza di ammiccamento e seduttività a renderlo quello che è davvero. Abbiamo rispettato la sua sensibilità di uomo misurato (D'Ascenzo 2012: 28).

In fase di montaggio, mi sono accorto di una cosa: quando l'ho rivisto col suo montgomery nocciola mentre saliva gli scalini del ponte ho capito che lui per me è la reincarnazione di Piero Tortolina, il grande animatore, costruttore, inventore di Cinemauno a Padova (...). Ecco, Piero, a suo modo, aveva la stessa sobrietà di Giovanni. E lì ho capito cos'era che mi aveva guidato alla ricerca del suo carattere: inconsciamente pensavo a Tortolina (D'Ascenzo 2012: 31).

L'iniziare il racconto della città partendo dalla storia di Giovanni è in qualche modo voler iniziare dalla storia millenaria di Venezia, filmandone metaforicamente le solide fondamenta.

La storia seguente, invece, sembra voler mettere in scena un aspetto più ludico e frivolo di Venezia, la città turistica per eccellenza, meta di un turismo spesso ricco e mondano, ma raccontato quasi incidentalmente da chi lo vive solo di riflesso.

Nel percorso che ci accompagna dal primo al secondo racconto di vita, Venezia ci viene mostrata attraverso immagini in movimento riprese dall'acqua in una sorta di perlustrazione nel contempo visiva ed emotiva, che sembra voler rendere omaggio alla già citata prima carrellata della storia del cinema di Promio. La macchina da presa si sofferma quindi su una porta scorrevole, vista dall'interno, e su una parete di chiavi. Il successivo campo medio ci rivela l'ingresso di un albergo, quadri che hanno un valore prettamente introduttivo. Ancora il dettaglio di una mano che gira la chiave nella serratura; lo spettatore ha metaforicamente accesso al mondo interiore del personaggio. Nell'inquadratura che segue la macchina da presa è già all'interno della stanza. Una cameriera entra nella lussuosa e imponente camera, sistema il quotidiano lasciato aperto dal cliente su un tavolino, spolvera con un panno bianco. Il quadro seguente la coglie seduta su una delle sontuose poltrone di quella stanza e poi in primo piano: è Roberta Zanchin, cameriera. Ci troviamo nel sestiere di Castello, all'hotel Danieli, situato lungo Riva degli Schiavoni, di fronte alla laguna. L'hotel è ornato con pregiati tessuti e rivestimenti, colonne in marmo, soffitti decorati, opere d'arte, lampadari in vetro di Murano, vetrate colorate e mobili d'epoca. L'atrio centrale, dominato da un'imponente scalinata dorata, è decorato in stile moresco. Le linee essenziali, gli ornamenti raffinati, le decorazioni architettoniche rispecchiano il fascino e la magia di Venezia; l'atmosfera rimanda all'immagine decadente della città, tanto amata dai turisti. "Vedendolo ora", osserva il regista, l'hotel Danieli "non ha più quello smalto, vedi che ci entrano persone che stancamente cercano di emulare qualcosa per cui il tempo è passato" (D'Ascenzo 2012: 34). "Un giorno mi è venuto in mente che mi sarebbe piaciuto sentire come vive il suo rapporto con la città la cameriera di un grande albergo", dichiara Mazzacurati (D'Ascenzo 2012: 31).

Mentre la macchina da presa inquadra dapprima il panorama della suggestiva vista sulla laguna di Venezia che offrono le camere e poi la facciata di Palazzo Dandolo che ospita l'hotel, Roberta si rivela. "Il destino fa le cose. Non era la mia aspirazione più grande venire a fare la cameriera qui. Certo che fare la cameriera in un albergo di lusso è molto più gratificante che farlo su un alberghetto (...). Qui c'è sempre tanta bella gente, i colleghi, i clienti", dichiara la donna.

Roberta racconta che la stanza in cui si trova in quel momento ha ospitato Brad Pitt, attore che lei desiderava tanto incontrare, ma che ha avuto modo di vedere solo nel corridoio dell'hotel. Le immagini della donna seduta che parla di sé si alternano a quelle che la colgono durante il suo lavoro e a quelle lussuose dell'hotel. "Si vedono tante cose (...). Una persona famosa, l'ordine che ha, se è disordinata, se è ordinata, se è pulita, specialmente. Rimani delusa perché magari credi che lui mai farebbe una cosa del genere e invece magari trovi le lenzuola

sporche, un po' di schifezze in giro", racconta sorridendo divertita. La seguiamo mentre rifà il letto e sistema i prodotti nel bagno. Poi racconta che la camera 36 e 37 ha ospitato, durante un'edizione della Mostra del Cinema, Jerry Lewis, che l'ha sorpresa e stupita per il profumo che ha lasciato nella stanza, un profumo "familiare (...) come se fosse una persona che fa parte di te", per la saponetta che usava, che le ha ricordato la sua infanzia, per la vestaglia di seta, per l'ordine che aveva e per il leone d'oro che aveva poggiato sopra il caminetto. Roberta confessa di non essere attratta dai film di oggi e di amare invece la riscoperta dei film del passato come *Venezia, la luna e tu*, film del 1959 diretto da Risi e interpretato da Sordi nei panni di un gondoliere, film a cui Mazzacurati dedica un frammento. "Mio papà fa il gondoliere; mio papà, mio nonno, mio zio, tutta la mia famiglia", racconta Roberta. "Roberta mi ha colpito perché è dentro una specie di tradizione: lei cameriera, la mamma cameriera, il papà gondoliere e il fratello, che è morto in un incidente, gondoliere" (D'Ascenzo 2012: 31) osserva Mazzacurati. Il regista inserisce anche un frammento del film *Culastrisce, nobile veneziano* (1976) diretto da Mogherini con Mastroianni e Toffolo, pellicola in cui, come Roberta racconta, suo padre, oggi quasi sessantenne, ha recitato la parte del gondoliere. In una scena del film, ricorda Roberta, suo padre dava un pugno a Mastroianni e lo faceva finire in acqua e "allora per me mio papà era forte, era grande". Quella scena è stata girata nella stessa fondamenta in cui Roberta ora abita con i suoi genitori. "È infantile, anche se non è una ragazzina, vive con i genitori: c'è qualcosa in lei che mi ricorda le bambole di porcellana che si mettono in mezzo al letto nelle case di campagna. Non è lontana dalla fisionomia veneziana popolare" (D'Ascenzo 2012: 34), osserva il regista. "Sogni, sogni, sogni in grande" continua a raccontarsi Roberta "non lo so... io mi accontento anche, per me quando il mio ragazzo sta bene, la mia famiglia sta bene, io sono felice, è la cosa più importante per me, non c'è altro. Godere di quello che si ha perché adesso ce l'hai e domani non ce l'hai più. Spesso la gente non si rende conto di questo".

Le immagini, dapprima in movimento dall'acqua e poi in Piazza San Marco, restituiscono frammenti di Carnevale, di persone in maschera. Rivela Mazzacurati:

Abbiamo fatto dialogare il funereo del Carnevale col funereo del grande albergo. Quelle maschere inespressive e plumbee che si vedono a San Marco con l'apparato sfarzoso ma morente dell'albergo. La storia della cameriera si è incastrata perfettamente nel Carnevale: è venuto bene aver ritratto in febbraio quella zona, ha portato dentro le maschere con la loro tetraggine (D'Ascenzo 2012: 33).

Roberta ricorda suo fratello, più giovane di lei, morto tre anni prima e confessa: "Volevo dirlo perché mi sembrava giusto, non dirlo non era corretto, per me, sentivo di dover dire questa cosa". A proposito di questa confessione di Roberta, Mazzacurati osserva: "È un modo possibile, umano, di raccontarsi" (D'Ascenzo 2012: 33) e aggiunge:

Per tutto il ritratto ho cercato di collocare la sua fisionomia dentro la città, nel solco di quelle persone che hanno sempre lavorato nell'ossatura di città come Venezia. All'inizio potrebbe apparire leziosa, ma con l'andare dei minuti e a mano a mano che la scopri di più, ti accorgi che è così lei: è autentica, non è una maschera (D'Ascenzo 2012: 34).

Ancora immagini della laguna dall'acqua seguite da quelle di Venezia con l'acqua alta. Poi il primo piano di una rivista sulla quale si legge "*Ernesto Canal. L'homme qui changea l'histoire*" ad introdurci il terzo racconto di vita, quello di Ernesto Canal, pioniere dell'archeologia. L'uomo è ripreso mentre mostra delle fotografie descrivendone i soggetti. Inizia poi a raccontarsi. All'età di tredici anni Ernesto s'interessa un po' di tutto, è curioso e sulla rivista *Sapere* legge una serie di articoli, scritti da alcuni famosi storici dell'epoca, sulle origini di Venezia e si chiede "ma perché nessuno va a vedere in laguna se ci sono o non ci sono

resti medievali romani o più antichi ancora?” e da ciò nasce il suo interesse per l’archeologia. Dopo la guerra, grazie a pescatori e amici, inizia ad imparare a “camminare in laguna, nelle paludi”. Un giorno, casualmente, accompagnato dall’amico Amedeo, all’isola di Burano incontra un vecchio pescatore che, dopo dieci bicchieri di vino, gli fa vedere dove trovare delle pietre. È il primo giorno di ricerca di Ernesto che trova, in quell’occasione, otto strutture romane. L’uomo ricorda chi l’ha aiutato nel suo percorso di ricerca e soprattutto negli scavi. Racconta che svolgeva il suo normale orario di lavoro fino alle sei di sera e che poi, dopo cena, faceva ricerche fino a mezzanotte. Rammenta anche come le sue ricerche si sarebbero dovute interrompere rapidamente se avesse dato ascolto agli ispettori della Soprintendenza che hanno sempre cercato di ostacolare il suo lavoro. Ernesto racconta dei suoi innumerevoli ritrovamenti (più di novantamila sono i reperti da lui individuati), grazie ai quali ha dimostrato che la storia della laguna è più antica di quanto si credesse.

Siamo entrati in cinque in uno spazio strettissimo che sembrava la tolda di una nave, piantata al centro della laguna. Ernesto ha la gestualità dello scienziato: a un certo punto si piega di lato e strappa un foglio da una bacheca. E’ un gesto di un’eleganza incredibile, fatto con una nonchalance nei confronti degli oggetti che solo gli scienziati possono avere: un foglio di carta si può stracciare, tanto hai tutto nella testa (...).

Mi ha dato l’idea di essere una persona di una grande forza, ma anche di grandissima fragilità. Si capisce che ha avuto molti dispiaceri. Per fortuna negli ultimi anni non solo è stato riconosciuto il grande valore del suo lavoro, ma è diventato il punto di riferimento dell’origine romana di Venezia prima della nascita vera e propria della città (...).

La sua è la storia di un amore assoluto (...) (D’Ascenzo 2012: 35-38).

A bordo di un vaporetto si percorre il tragitto che da Venezia porta a Burano. Dalle mille tinte delle case colorate dell’isola, la macchina da presa si sposta a catturare i mille colori delle tele di Carlo Memo, pittore e quarto protagonista del documentario. Carlo, all’interno del suo studio, racconta come si diventa pittori astratti: “bisogna avere un buon figurativo, come io ho una buona mano perché la pittura astratta è un iperfigurativo”. E confessa che il paese non ama i suoi quadri perché incomprensibili. In un quadro il segno è fondamentale perché restituisce la misura della forza, dell’energia; “io è una vita che corro dietro al segno” osserva ancora l’uomo. Carlo ha fatto il timoniere e questo gli ha permesso di vedere il mondo; dipinge da quando aveva undici anni e afferma che i colori e i profumi della laguna sono unici. La macchina da presa lo segue mentre, in piedi sulla sua barca, rema fendendo il paesaggio lagunare. Mentre ormeggia, due passanti commentano sarcasticamente: “ce ne sarebbe di gente interessante da riprendere, è perché lui è «pittore»”. Carlo prima viveva a Torcello, si è trasferito a Burano da due anni e ha trovato una realtà ben diversa da quella immaginata; “tutti contro di me”, dichiara, “perché dicono che ho portato in paese brutte cose, le mie pitture”. “Carlo è un personaggio dalla storia pazzesca. (...) La gente non lo capiva e non lo capisce. Quando attraversavamo Burano con lui e quando ci presentavamo alle persone, lui assumeva a tratti un’espressione selvatica che è nel suo carattere”, ricorda il regista (D’Ascenzo 2012: 38-39).

Ripercorrendo a ritroso la via d’acqua a bordo di un’imbarcazione che s’incunea sempre più tra i canali, si torna in città. La macchina da presa coglie, in Campiello Bruno Crovato già S. Canzian, Mazzacurati affacciato alla finestra; si sposta poi all’interno di un bar. Il primo piano di un monile rivela il nome del quinto protagonista, Ramiro. “Nella mia vita sono fortunato nella sfiga”, esordisce Ramiro Ambrosi che rivela, ingenuamente e con qualche imbarazzo, di essere un ex ladro. A cinque anni Ramiro perde la madre ed è inviato in collegio, dalle suore, fino ai dieci. Frequenta poi la scuola navale, ma quando viene a mancare anche il padre decide che “non vale la pena ammazzarsi di lavoro” e avvicina un gruppo di giovani malavitosi. “A quindici anni ti trovi tanti soldi in mano e i problemi passano”, racconta l’uomo. Ancora

minorenne conosce il ladro acrobata Silvano detto Kociss e da lì è un crescendo. Alcune immagini della festa del Redentore interrompono l'intervista, sono immagini gioiose di festa che rimandano alla bella vita tanto amata da Ramiro in gioventù. L'uomo racconta le sue avventure con Kociss che lo portano all'arresto. Quando esce di prigione non trova più gli amici di una volta; il nuovo *business* è la droga, ma non fa per Ramiro che nel frattempo conosce la moglie e ha dei figli. Inizia un periodo felice della vita dell'uomo, interrotto negli ultimi due anni a causa della mancanza di lavoro e della perdita della moglie. "Sono stato fortunato nella sfortuna" ribadisce Ramiro, "ma la fortuna vera non mi è arrivata, sono in credito". Ramiro, racconta Mazzacurati, "riesce a trovare un tono che ti racconta la sua dignità, questo è un buon risultato, il suo modo di esprimersi è figlio della sua personalità"; e aggiunge: "il pudore è un sentimento interessante in questo lavoro, perché è un valore che stabilisce una relazione tra chi guarda e chi parla e che contempla delle necessarie omissioni, è un patto che aleggia, un tono, un equilibrio che si è creato e che magari dipende semplicemente dalla mia timidezza" (D'Ascenzo 2012: 40).

Venezia è per Ramiro nel contempo teatro e testimone di una vita vissuta al limite, fino agli inferi e ritorno.

Immagini di bagnanti in laguna e momenti della regata storica introducono l'ultima storia di vita, quella di Massimo, un ragazzino tredicenne "con un temperamento molto estroverso" (D'Ascenzo 2012: 42), che vive a Sacca Fisola, chiamata il Bronx di Venezia perché "ci sono le persone non come a S. Marco, civilizzate, diciamo". Massimo racconta di una ragazza bellissima della sua classe che però ha un ragazzo che non la merita, della sua preoccupazione per la madre che lavora troppo e che lui vorrebbe vicina più a lungo, del suo desiderio di fare il cantante *reggae*, delle difficoltà quotidiane derivanti dall'essere nato con un problema ai piedi, dell'affetto profondo e incondizionato che lo lega alla madre, dell'amore meraviglioso fra i suoi genitori. "Questo sguardo che potrebbe dare l'impressione che ti sta prendendo in giro, mi è sembrato subito un bambino senza tempo, non vincolato dal presente. (...) Massimo apre una porta che ti riporta alla tua infanzia" (D'Ascenzo 2012: 42), ricorda Mazzacurati. La macchina da presa cattura l'immagine di Massimo che, in compagnia di un gondoliere, "alla Giudecca con Venezia lontana alle spalle" (D'Ascenzo 2012: 45), intona una canzone. E' l'immagine conclusiva del documentario. "Lui lì si sentiva a suo agio e ho pensato che questa città è davvero un teatro, con la scenografia e le quinte. È una città tutta rivolta verso un'unica direzione: la nostra visione dalle fondamenta è come da una porta di servizio, mentre la visione principale è dall'acqua, proprio come dalla Giudecca" rammenta il regista, e aggiunge: "L'idea di finire con un ragazzo e con la sua vitalità, la sentivo indispensabile per non pensare che ci sono solo segni di estinzione. E l'espressione perfetta, anche oleografica, di Venezia che c'è oggi e vive nonostante tutto, mi ha aiutato a far passare l'idea di un presente vivissimo" (D'Ascenzo 2012: 45).

Mazzacurati racconta Venezia attraverso il vissuto dei suoi abitanti. Il suo sguardo si concentra su sei porzioni di realtà, isola dei dettagli; tocca allo spettatore ricostruire, attorno ad essi, l'orizzonte complessivo, il ritratto della città fattasi quintessenza dell'animo dei protagonisti; una Venezia, tante Venezia.

BIBLIOGRAFIA

- Balázs, B. (2008), *L'uomo visibile* [1924], Torino, Lindau.
 Benjamin, W. (1998), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1955], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi.
 Bertozzi, M. (2008), *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio.

-
- Bignardi, I. (2012), *Dimenticare Venezia*, in C. Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film – una città*, Venezia, Marsilio.
- Borroni, C. (2011), *Con la giusta distanza. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in G. Capizzi (a cura di), *Cinema e Ambiente*, Limena, Regione del Veneto – Arpav.
- Brunetta, G. P. (1991), *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza.
- Casetti, F. (2005), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- Cavazzoni, E. (2012), *Postfazione*, in C. Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film – una città*, Venezia, Marsilio.
- Costa, A. (a cura di) (2015), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio.
- (2002), *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi.
- (2014), *Mazzacurati. Addio al regista cantore dell'altro Nordest: la provincia nel suo cinema internazionale*, in “Corriere del Veneto”, 23 gennaio 2014, pp. 6-7.
- D'Ascenzo, S. (2012), *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in C. Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film – una città*, Venezia Marsilio.
- Licata, A., Mariani Travi, E. (1985), *La città e il cinema*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Luckhurst, R. (2008), *The trauma question*, London, Routledge.
- Scarpa, T. (2000), *Venezia è un pesce. Una guida*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore .
- Segre, A. (2014), *Il suo cinema era fatto di incontri. Semplici e profondi*, in “Corriere del Veneto”, 24 gennaio 2014, p. 20.
- Simmel, G. (1995), *La metropoli e la vita dello spirito* [1903], a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando Editore.
- Vattimo, G. (2000), *La società trasparente*, Milano, Garzanti.

KATIA PARONITTI • She lives and works in Padova. She obtained a Bachelor magna cum laude in Disciplines of Art, Music and Entertainment at the Faculty of Letters and Philosophy of Padova University, with a thesis titled *Lola e le altre: le figure femminili nel cinema di Jacques Demy* (Lola and the others: female characters in Jacques Demy's movies). She obtained a master magna cum laude in Performance Arts and Multimedia Production at the Faculty of Letters and Philosophy of Padova University with a thesis titled *Lyda Borelli. La Regina dell'arte del silenzio* (Lyda Borelli. The Queen of art of silence). She published the following essays: *La ritualità del gioco e la sperimentazione del sacro. La grande peccatrice di Jacques Demy* (Rituality of gambling and experimentation of sacred: Jacques Demy's Bay of Angels) , in “Fata Morgana. Four-monthly of Cinema and Visions”, 17: *Rito*, pp. 183-188; *Frammenti di vi(s)ta: Vivre sa vie (1962) di Jean-Luc Godard* (Fragments of view (/life): Jean-Luc Godard's My life to live), in “Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario”, 7: M. Gardini (ed.), *Il frammento*, 2012, <http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/rammenti-di-vi-s-ta-em-vivre-sa-vie-em-1962-di-jean-luc-godard/116>; *Lyda Borelli, divina incantatrice* (Lyda Borelli, divine enchanter), in “Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario”, 8: F. Pagani (ed.), *Le incantatrici*, 2013, <http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/lyda-borelli-divina-incantatrice/128>.

E-MAIL • red348@hotmail.com

A ‘EUROPA PITTORESCA’ DE ANTERO DE QUENTAL

Tradução e ‘transplantação’

Andrea RAGUSA

ABSTRACT • Antero de Quental’s ‘picturesque Europe’. Translation and ‘transplantation’. In 1881 Antero de Quental worked to three texts (*Normandia e Bretanha, Casas nobres inglesas e Veneza*) for the portuguese edition of Picturesque Europe, a travel narratives’ collection first published in London during the period 1875-1878. Antero, indeed, developed a translation/reconstruction, especially in Venice’s chapter (originally by T. G. Bonney), by modifying, adding (for example, Taine’s passages) and enlarging the original text. This ‘transplantation’ dialogues directly with others Antero de Quental’s works, such as *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*.

KEYWORDS • Antero de Quental, Venice, translation, travel narrative, prose.

A tradução é a pedra de toque do estilo.

Antero de Quental, *Carta a Joaquim de Araújo*

1. Antero leitor e ‘tradutor’ de viagens

Em 1881, ano da sua mudança para Vila do Conde, Antero de Quental redigia três textos – *Normandia e Bretanha, Casas Nobres Inglesas e Veneza* – destinados ao primeiro volume de *A Europa Pittoresca*, obra que iria ser editada naquele ano, em Paris, por Salomão Sáragga¹. Numa carta de Antero a Jaime Batalha Reis escrita em Maio de 1881 encontramos uma referência directa à organização deste livro: “O Sáragga escreve-me para que eu lhe peça o seguinte: que lhe arranje fotografias de monumentos e vistas de Portugal, para por elas se fazerem as gravuras da parte da ‘Europa Pittoresca’ correspondente a este país”. E acrescentava, logo a seguir: “Isto é de alguma urgência” (1989: II, 560). Neste período pedia ainda a Alberto

¹ Salomão Bensabat Sáragga (1842-1900), ensaísta, tradutor e editor, foi amigo de Antero desde o tempo do “Cenáculo” e participou na organização das Conferências Democráticas de 1871. Era prevista também uma sua intervenção no Casino, sobre o tema “Os Historiadores Críticos de Jesus”, que nunca se concretizou devido ao decreto ministerial que proibiu as conferências. A propósito de Sáragga veja-se também João Medina, “Um judeu no Casino”, in *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, Lisboa, D. Quixote, 1984, pp. 81-85. Sáragga também editou a revista *Os dois mundos: ilustração para Portugal e Brazil*, onde Antero colaborou com um artigo sobre Michelet (nº 1, 31 Agosto de 1877) e, sucessivamente, sobre Herculano (nº 2, 31 de Setembro de 1877), quando da morte do velho escritor (Quental 1926: 288-295 e 296-298). Participou, enfim, no *In Memoriam-Antero de Quental* de 1896 com o breve texto *A Prosa de Antero* (1896: 69-71).

Sampaio “um Guia inglês da Inglaterra e uma História da mesma” (1989: II, 609), muito provavelmente necessários para o mesmo projecto². Sobre esses textos existem também algumas considerações de Joaquim de Araújo no *In Memoriam* de 1896, e foi a partir delas que também Joaquim de Carvalho e Cândido Augusto Nazaré incluíram esses textos no segundo volume das *Prosas* de Antero, publicadas pela Imprensa da Universidade de Coimbra em 1926³:

Nesta obra, absolutamente original, que não deve considerar-se tradução ou imitação de outra publicada em Londres (pouco antes) sob o título *Picturesque Europe* (com a qual só tem de comum as esplendidas gravuras, cujos clichés o editor português adquiriu por compra), colaboraram Anthero de Quental, Salomão Sáragga, o Visconde de Castilho (Júlio) e Xavier da Cunha, – mas colaboraram independentemente uns dos outros, escrevendo cada um sobre si os capítulos que lhe couberam.

Assim, Anthero de Quental redigiu os três primeiros capítulos, “Normandia e Bretanha”, “Casas Nobres Inglezas” e “Veneza” (Araújo 1896: XXVI).

Ora, como observava José Bruno Carreiro, “a verdade é absolutamente o contrário da afirmação de Joaquim de Araújo” (1981: II, 117). Já no prefácio aos *Sonetos Completos* de 1886, Oliveira Martins salientava que Antero tinha “horror à descrição e ao pitoresco” pois considerava isso “inferior e quase indigno” (Quental 2002: 26), e é precisamente por esta razão que também Fidelino de Figueiredo, mesmo sem ter tido acesso à edição inglesa, se interrogava acerca da autoria desses capítulos:

Antero desadorou sempre a descrição plástica, não sentia a pintura, não amava a paisagem natural como beleza em si, e aparece nesses escritos sob esse aspecto, que em parte nenhuma de sua obra se repete: descritor colorista, crítico impressionista da arte e da paisagem, sem os assinar. [...] Assim, sendo suas, tais páginas nada representam do seu espírito (Figueiredo 1942: 107-109).

A leitura sinóptica mostra claramente que a edição portuguesa tem por referência constante *Picturesque Europe* – obra em três volumes publicada em Londres entre 1875 e 1878⁴ – e nomeadamente pelo que diz respeito aos textos trabalhados por Antero: *Normandy and Brittany* de Godfrey Wordsworth Turner, *Old English Homes* de H. Schütz Wilson e *Venice*, de Thomas George Bonney. É evidente que as duas versões têm em comum muito mais do que as “esplendidas gravuras”, apesar de Antero ter operado, como veremos, não apenas uma simples tradução, mas sim uma *recriação* ou até mesmo uma *reconstrução*, que, aliás, muito tem “do seu espírito”: mas é nisto também que residem o seu interesse e a sua *originalidade*.

Diga-se de passagem que a literatura de viagens foi uma das poucas diversões que o seu estado de saúde lhe permitia no período da ‘crise pessimista’ – isto é, de 1874 até cerca de 1881 – como o próprio Antero afirmava numa carta enviada ao amigo Batalha Reis: “[...] o que leio é

² No catálogo da livraria de Antero de Quental constam também alguns livros de viagens, e nomeadamente um de Alphonse Esquiros sobre Grã-Bretanha e Islândia, catalogado na secção “Ciências Phisicas e Naturaes”, CDXXXVIII (1993: 150).

³ Quental 1926: II, 327-417.

⁴ *Picturesque Europe (with illustrations on steel and wood by the most eminent artists)*, tinha sido publicado pela editora Cassel & Company (London-Paris-New York) e reunia crónicas de viagens de vários autores, enriquecidas por ilustrações e gravuras. A publicação era dividida em fascículos, como está indicado nos frontespícios (“to be completed in about 61 parts”). O livro teve inclusivamente uma tradução italiana (*L’Europa Pittoresca*) feita por Ferdinando Garbini em 1879. Os dois volumes editados por Sáragga reproduziam uma ampla seleção dos textos da edição inglesa, embora o capítulo *Uma semana em Lisboa* (*A Europa Pittoresca* 1881: II, 266-279) não existisse no original, sendo um resumo de um texto de Jules Leclercq publicado em Janeiro daquele mesmo ano.

meramente como distracção: viagens, história, narrativa e nada mais” (Quental 1989: I, 234). Lembramos também que existem duas colaborações para a *Revista Ocidental* – publicação que co-dirigiu em 1875 com Batalha Reis – que são apreciações anónimas dos livros *O Japão: Estudos e Impressões de Viagens*, por Pedro Gastão Mesnier, e *Viagens: Espanha e França*, por Luciano Cordeiro (Quental 2008: 50-54 e 72-77), textos que muito revelam da análise crítica do ‘leitor de viagens’ Antero. Mesnier, que tinha sido secretário da embaixada portuguesa no Japão, visitara as cidades, viajando no interior do país em “aventurosas excursões”, vivendo em meios “onde a vida japonesa se patenteia na sua originalidade e franqueza”, e aproveitando “do seu tempo e da sua inteligência” (Quental 2008: 73). Por outro lado, a crítica severa ao livro de Luciano Cordeiro está repleta de ironia e irreverência. Esta crónica – escreve – é o relato de um viajante “que sai de casa *para ir ver*, não do aventureiro severo e tenaz dos séculos XV e XVI que saía *para descobrir*” (2008: 50).

Ora, apesar de Antero ter sido protagonista de um confronto polémico com Luciano Cordeiro após a proibição das Conferências do Casino em 1871⁵, a crítica ao livro parece estar directamente relacionada com a atitude do ‘viajante’ e, por consequência, com a abordagem do ‘cronista’. Por um lado Mesnier que “achou melhor fazer como os portugueses antigos”, redigindo uma crónica com “algum proveito, senão para si, ao menos para os outros” (Quental 2008: 73-74); por outro lado, o “activo *touriste*” Luciano Cordeiro que visita a França, a Espanha, parte da Itália, da Áustria e da Alemanha em apenas quarenta e seis dias, “sem se deter em cogitações profundas” (2008: 51): “Basta considerar isto – acrescenta ainda Antero – para se ver que não há direito a exigir do inteligente viajante mais do que as recordações fugitivas de um homem do mundo que dispôs de meia dúzia de semanas para se distrair [...]” (2008: 52). A valorização do conhecimento pessoal e aprofundado e o rigor na observação e na descrição que pretende destes ‘cronistas’, impede-nos de conjeturar que – poucos anos depois de ter escrito estas críticas – redigisse integralmente de seu punho umas crónicas sobre Veneza, Normandia, Bretanha e Inglaterra sem nunca ter visitado aquelas terras⁶.

Consideremos ainda que Antero recebera rudimentos de inglês já durante a infância em Ponta Delgada⁷ e foi sucessivamente um bom conhecedor das literaturas de expressão inglesa, além de ter viajado à América do Norte entre Verão e Outono de 1869, visitando Nova Iorque e Halifax. Além disto, entre as traduções a ele atribuídas consta também *A Entrevista*, versão portuguesa do conto de Edgar Poe *The Assignment*, publicada em 1864 no “Século XIX” de Penafiel, narrativa, aliás, que nem sequer figura nas edições francesas organizadas por Baudelaire entre 1856 e 1865. Contudo, neste caso, o texto de Poe trabalhado por Antero, com muita probabilidade, não foi retirado de uma edição inglesa, mas sim traduzido de outra versão francesa (*Le Rendez-vous*) publicada no volume *Contes inédits de Edgar Poe* por William L.

⁵ Contudo, não deixa de haver ironia em passagens como esta: “O estilo parece-nos melhor do que o dos outros livros do sr. Cordeiro. E ousaremos confessá-lo? Tendo o sr. Cordeiro escrito tanto, sobre tantos assuntos, altos, profundos e até graves, este livro, ligeiro como é, vagabundo e escrito a correr, parece-nos o seu melhor livro” (Quental 2008: 53). Para a polémica entre Luciano e os conferencistas do Casino, depois da proibição das Conferências Democráticas de 1871, ver também os artigos de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, in *As Farpas: chronica mensal da politica das letras e dos costumes*, Lisboa, Typographia Universal, n. 2, Junho 1871.

⁶ Não consta que Antero tenha visitado nenhuma das terras descritas nas crónicas.

⁷ “Com menos de oito anos frequentou também Antero a aula de inglês de Mr. Rendall, onde tinha por condiscípulos o irmão André, Júlio de Castilho, os Faria e Maia e outras crianças [...]”. (Carreiro 1981: I, 95).

Hughes em 1862⁸. Certos aspectos desta tradução fornecem-nos algumas sugestões para reconstruir um método de tradução que também está na base dos capítulos redigidos para *A Europa Pittoresca*, e particularmente *Veneza*.

Em primeiro lugar, o modo de proceder na redacção da versão portuguesa: é eliminada a epígrafe – já reduzida na versão francesa e que de certa forma antecipava, no original, o desfecho da história⁹ – e é redigida uma tradução/recriação do poema inserido no conto (“To One in Paradise”) mudando o tema principal, pois a mulher morta de Poe torna-se numa mulher casada na versão de Antero (intitulada, enfim, “Do inglês de Edgar Poe”¹⁰), mostrando, já neste caso, um notável processo de ‘transplantação’, tanto a nível textual¹¹ quanto numa perspectiva semântica. Além do mais, a narrativa desse breve conto desenvolve-se precisamente em Veneza – cidade que sempre fascinou Antero e que, como afirma Almeida Martins, “figura certamente entre as cidades que mais o atraíam” (Quental 2011: 139).

Observando o conto de Poe notamos que as descrições da paisagem veneziana são quase um ‘itinerário’ na cidade dos Doges, acompanhando o desenrolar do enlace com alusões bastante pormenorizadas e constantes aos canais, às pontes, às gôndolas, à arquitectura de alguns palácios. Talvez por causa dessa ‘fascinação’, Antero, entre os textos publicados n’*A Europa Pittoresca*, tenha optado por ocupar-se do capítulo relativo a Veneza, provavelmente o mais trabalhado dos três, pelas escolhas de tradução, pelas reflexões e pelas intervenções directas, mas também pela presença de citações de outros autores não presentes na edição inglesa. O ‘método’ utilizado na redacção de *Veneza* e dos outros capítulos de *A Europa Pittoresca*, remete, enfim, ao que o próprio Antero escrevia, em Maio de 1861, no ensaio *Sobre traduções*¹²:

Tradução é mais que transplantação.

Tome-se a planta no seu clima, sob o seu céu, e para céu e clima estranhos a levem; anime-se, afague-se, trate-se com amor, que pode viver, talvez florir e dar fruto.

É o mesmo género, a mesma família, o mesmo indivíduo? O mesmo que era o teria sido se de lá o não tirassem – a mil léguas, no solo aonde o Senhor lhe deixara cair a semente?

Já não.

Ora isto é transplantação.

(1982: 102)

⁸ Poe 1862: 1-22. A propósito desta e outras questões relativas à tradução do conto de Poe vejam-se as observações de Ana Maria Almeida Martins no prefácio à sua edição de *A Entrevista* (Poe 1993: 7-15).

⁹ “*Stay for me there! I will not fail | To meet thee in that hollow vale. | [Exequy on the death of his wife, by Henry King, Bishop of Chichester]*” (Poe 1856: 550). Na edição inglesa estas palavras da epígrafe são repetidas também na parte final do conto, enquanto o organizador da edição francesa (Poe 1862: 1), mesmo mantendo as duas citações, cortou a referência entre parêntesis à mulher morta, deixando apenas: “*Attends-moi là. Je ne manquerais Rejoindre dans ce creux vallonn...*”. Antero, enfim, tirou de todo a epígrafe e manteve em francês a citação interna ao texto (Poe 1993: 21).

¹⁰ Uma vez eliminada a referência à morte da mulher, é obrigado a alterar também o título (Quental 1984: 139-143). O poema confluiu depois no volume *Primaveras Românticas*, aquando da sua publicação em 1872.

¹¹ A isto acrescenta-se a “nota prévia” que, como realçou Almeida Martins, é quase certamente de autoria de Germano Meireles (Quental 1993: 17-18).

¹² Quental 1982: 101-107. Texto publicado na revista *O Phosporo*, com o subtítulo *Depois de Ler as “Recreações Poéticas” do Sr. Francisco de Castro Freire*. Embora seja uma reflexão relativa à tradução de poesia, a “teoria” de tradução aproxima-se muito à que foi utilizada na redacção dos textos de *A Europa Pittoresca*.

As reflexões e as citações que insere de seu punho nos três capítulos de *A Europa Pittoresca* são quase sempre relativas a fenómenos históricos, sociais, etnográficos ou literários, ao passo que o estilo geral da prosa é enaltecido, pois a mão do escritor e do pensador substitui a do cronista de viagens e do historiador de arte. A parte inicial e a parte final são sempre radicalmente alteradas, várias fracções de texto são efectivas traduções do inglês (geralmente nas passagens mais descritivas ou 'pitorescas'), enquanto noutros casos é fornecido apenas um resumo dos trechos originais. Isto acontece, por exemplo, na descrição da cidade de Penshurst e da vida do poeta Philip Sidney (*Casas Nobres Inglesas*¹³), substancialmente diferentes na versão portuguesa, onde Antero acrescenta as considerações sobre Simone de Monfort e a guerra dos Albigenses, as referências a Sá de Miranda, Herculano, Camões e, em particular, aos sonetos de Miguel Ângelo, que não constam no texto de Shütz Wilson. Não admira, aliás, que aproveite para homenagear Miguel Ângelo escritor, sendo um dos poetas que – juntamente a Camões e aos poetas portugueses do século XVI – mais contribuíram para a sua formação de sonetista¹⁴:

Como era possível, perguntámos hoje confundidos, no meio d'uma vida destas [a vida de Philip Sidney], achar ainda tempo e disposição de espírito para escrever um poema como a "Arcadia" que fixou em grande parte os typos da metreficação ingleza, e uma obra didactica, como a "Defesa da Poesia", obra ao mesmo tempo de erudito, de pensador e de poeta, e que é um dos primeiros monumentos da prosa ingleza moderna? Como? Da mesma maneira que Miguel Angelo, pintando os frescos da Capella Sixtina, erguendo a cupula e a arcaria de São Pedro, esculpindo as estatuas do tumulo de Julião II, tinha ainda tempo e engenho para fortificar Florença, para commentar a Biblia e para compor alguns centos de sonetos, que são dos mais bellos que tem a lingua italiana (*A Europa Pittoresca* 1881: I, 49).

Também no texto *Normandia e Bretanha*, nota-se que a parte inicial da versão de Antero difere totalmente do original, embora a estrutura do itinerário corresponda à construída por Turner no texto inglês. Mantém-se, por exemplo, o longo trecho sobre Caen, o relativo a Rouen e à sua catedral, as descrições do "monte dos dois amantes", de Mont S. Michel e de Saint Malo, bem como as referências a Hugo, Corneille e La Rochefoucauld. Todavia, há algumas importantes inserções de Antero, entre as quais as relativas ao cristianismo, aos cultos locais e à "velha raça céltica" (*A Europa Pittoresca* 1881: I, 25), juntamente a uma significativa apologia dos povos meridionais frente aos do Norte, nas páginas dedicadas à cidade de Vitré:

Falla-se muito da immundicie própria de certas povoações meridionaes, na Hespanha, na Sicilia, em Portugal: mas a verdadeira immundicie esqualida, que não é disfarçada pelo clima, pela intensidade da luz, a immundicie triste e suffocante no Norte nevoento, encontra-se n'esta terra selvagem da Bretanha. Vitré é d'isto exemplar acabado (*Ibid.*: 27).

2. Veneza, "reliquia encantadora d'um mundo extinto"

O texto *Venice* de Thomas George Bonney, retirado do terceiro tomo de *Picturesque Europe* (1875: III, 145-171), pode considerar-se a base e o ponto de partida da edição portuguesa trabalhada pelo poeta açoriano. Observando o texto, reparamos que Antero, já desde

¹³ O próprio título é levemente alterado, pois o original era, como se disse, *Old English Homes* (literalmente "Antigas Casas Inglesas").

¹⁴ Lembre-se, a este propósito, o que ele próprio escrevia em 1885 numa carta a Carolina Michaëlis: "Li muitos poetas e naturalmente muitos Sonetos (como os de Miguel Ângelo, os de Filicaia, os de Gérard de Nerval, e alguns de Milton e Shakespeare), mas sem preocupação alguma de género ou escola, nem sobretudo de estudo" (Quental 1989: II, 748).

as primeiras linhas, escolhe traduzir apenas algumas frases da versão inglesa, reunindo-as num novo trecho: corta as linhas mais puramente descritivas e constrói um novo *incipit*. Talvez para tornar mais imediato o arranque do texto, elimina as descrições e as analogias mais prolixas do artigo de Bonney (mesmo por não ser um “descriptor colorista”, como afirmava com razão Fidelino de Figueiredo) e imprimindo uma marca poética que dantes não tinha. As palavras “decadente”, “bella” e “placida” passam a caracterizar toda a abertura, realçando a “placidez” e o “socego” do “*soave austero*” veneziano. Contudo, são claras as correspondências com o texto de Bonney:

Time and the enemy have laid heavy hands on Venice, yet it is beautiful in its decadence. It reposes on the bosom of Adriatic like the grieve's nest on the mere; the sea is the pavement of its streets; the splash of the car and the cry of the gondolier replace the clatter of hoofs and the rattle of wheels. It is the quietest, the quaintest, the most picturesque, and almost the most interesting city in Southern Europe. Its salient features are caught exactly in these few words of the most eloquent of modern authors, who has made *The Stones of Venice* his own. Professor Ruskin says the Lombard and the Arab, “opposite in their character” and mission, came from the North and from the South, the glacier torrent and the lava stream: they met and contended over the wreck of the Roman Empire; and the very centre of the struggle, the point of pause of both, the dead water of the opposite eddies, charged with embayed fragments of the Roman wreck, is Venice.
(*Picturesque Europe* 1878: III, 145).

Veneza, apesar de decadente é ainda bella – talvez a mais bella entre todas as cidades da Europa meridional. É, seguramente, entre todas ellas, a mais pittoresca, a mais original e a mais placida, d’aquella placidez nobre a que os italianos chamam *soave austero*. Esta placidez, este socego é um dos maiores encantos da antiga capital dos Doges. O viajante, cansado e aturdido pelo tumulto vulgar das grandes cidades modernas, experimenta, ao entrar em Veneza, sensação igual á do caminheiro, que, depois d’um dia de sol e fadiga, se espreguiça indolentemente n’um banho tepido e perfumado. Veneza, em despeito das transformações inevitáveis que tem passado, é ainda e será sempre uma cidade semi-oriental, por conseguinte cidade de repouso suave e de indolente scismar. [...] Ficará eternamente, com os seus canaes, as suas cúpulas byzantinas, as suas gondolas e os seus bandos de pombas mansas e familiares, como uma reliquia encantadora d’um mundo extinto e a terra preferida pelos artistas, pelos poetas, pelos scismadores amigos d’um silencio cheio de imagens e de pensamentos. Esta cidade tem uma physionomia unica: latina e byzantina, ao mesmo tempo, occidental e oriental, christã e mahometana, juntaram-se n’ella e fundiram-se n’uma harmonia graciosissima os genios mais diversos.
(*A Europa Pittoresca* 1881: I, 60-61).

Reparamos que a reflexão desenvolvida por Antero na parte final do trecho afasta-se, de facto, da citação que Bonney retirara do volume *The Stones of Venice* de John Ruskin. Embora haja em comum a vontade de realçar o papel de Veneza no cruzamento de duas grandes civilizações (“opposite in their character and mission”), no texto manuseado por Antero existem precisas alusões ao carácter “semi-oriental” de Veneza, enquanto resultado da coexistência do “latino” e do “byzantino”, do “occidental” e do “oriental”, do “christão” e do “mahometano”, que fundiram “numa harmonia graciosissima os genios mais diversos”. Mais adiante a cidade de São Marcos é ainda definida “mediador activo e intelligente entre civilizações diversas e hostis”, pois “assimilou esses genios diversos e com elles compoz o seu, já na política, já na religião, já na arte” (*A Europa Pittoresca* 1881: I, 61).

Ora, estas considerações, ausentes no texto inglês, dialogam – pela implícita valorização da “síntese civilizacional”, como a chamava Fernando Pessoa (2012: 55) – com alguns trechos da conferência *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* de 1871, onde Antero escrevia, a propósito da interpenetração cultural da Península ibérica antes do Concílio de Trento: “Essa

tolerância pelos Mouros e Judeus, raças infelizes e tão meritórias, será sempre uma das glórias do sentimento cristão da Península na Idade Média” (Quental 2010: 41), acrescentando a importância da ‘fusão’ de civilizações heterogêneas no mesmo território:

À sombra delas [as igrejas nacionais], muito na sombra é verdade, mas tolerados em todo o caso, viviam Judeus e Mouros, raças inteligentes, industriosas, a quem a indústria e o pensamento peninsulares tanto deveram, e cuja expulsão tem quase as proporções duma calamidade nacional (*Ibid.*: 49).

A “harmonia graciosíssima” que caracteriza determinadas épocas e civilizações é uma importante faceta do “mundo extinto” que Veneza representa para Antero e não admira que a cidade seja por ele definida “terra preferida pelos artistas, pelos poetas, pelos scismadores amigos d’um silêncio cheio de imagens e pensamentos”. Depois de um breve *excursus* histórico, afasta-se totalmente do texto de Bonney e “cede a palavra” ao filósofo e crítico francês Hyppolite Taine (*Voyage en Italie*¹⁵), apresentado como “um dos homens que melhor teem compreendido e explicado a Italia da Idade Media e da Renascença”. As citações de Taine constituem, aliás, o caso principal de ‘reconstrução’ operada por Antero no texto *Veneza*, sendo trechos de todo inexistentes na edição inglesa:

Ce qui est propre et particulier à Venise, ce qui fait d’elle une ville unique, c’est que, seule en Europe après la chute de l’empire romain, elle est restée une cité libre, et qu’elle a continué sans interruption le régime, les mœurs, l’esprit des républiques anciennes. Imaginez Cyrène, Utique, Corcyre, quelque colonie grecque ou punique échappant par miracle à l’invasion et au renouvellement universel, et prolongeant jusqu’à la révolution française une vieille forme de l’humanité. (Taine 1866: II, 339-340).

O que é proprio e particular de Veneza – diz o Sr. H. Taine – o que faz d’ella uma cidade a que nenhuma outra se assemelha, é este facto, que, unica entre todas as cidades de Europa, depois da queda do Imperio Romano, só ella se conservou livre e continuou sem interrupção o regimen, os costumes e o espirito das republicas antigas. Imagine-se Cyrene, Utica ou Corcyra, uma colonia grega ou punica, que milagrosamente tivesse escapado á invasão e transformação universal, prolongando quasi até nossos dias uma forma antiga da humanidade. (*A Europa Pittoresca* 1881: I, 62-63).

Em linha geral, Antero remete a Bonney (ou a Ruskin, por este citado) pelo que diz respeito às descrições de algumas obras de arte, itinerários ou paisagens (como a dos canais, dos barcos e das gôndolas), juntando vários trechos de Taine e outros de sua própria autoria, nos casos em que tenciona valorizar a relação entre arte, ser humano, paisagem e história, ou pretende alterar e enaltecer o *estilo*. Em muitos casos (mas nem em todos) suprime, como se viu, as citações do célebre livro de John Ruskin – obra, esta, que, diga-se de passagem, apesar da sua inegável relevância histórica e documental, era talvez desprovida daquelas “cogitações profundas” que Antero exigia do ‘viajante’.

Se para Antero “a tradução é a pedra de toque do estilo” (1989: I, 550), como escrevia a Joaquim de Araújo em Fevereiro de 1881, as suas intervenções parecem mesmo alterar o que

¹⁵ Obra publicada em Paris em 1866. O texto relativo a Veneza encontra-se no tomo II (*Florence et Venise*). Contudo, na livraria de Antero legada à Biblioteca Pública de Ponta Delgada, não consta nenhuma edição deste livro.

“estava mal”¹⁶. Os trechos do livro de Taine – mais essencial e pontual, e ao mesmo tempo menos redundante da crónica original em inglês – são, pelo contrário, traduzidos à letra, funcionando quase como uma alavanca que deve ‘elevar’ o teor do artigo. *Voyage en Italie* constitui então uma reserva de observações sócio-culturais e historiográficas que nem o texto de Bonney, nem o livro de Ruskin lhe forneciam. Esta opinião é confirmada também por um comentário directo de Antero ao que o “illustre arqueologo”, citado constantemente por Bonney, escreve acerca do Palazzo Ziani:

“On the 27th of March (1424) the first hammer was lifted up against the old Palace Ziani. That hammer-stroke was the first act of the period properly called Renaissance. It was the knell of the architecture of Venice, and of Venice herself”. The Piazzetta façade, however, was constructed in the style of the part already completed. (*Picturesque Europe* 1878: III, 166).

“No dia 27 de Março de 1424, diz Ruskin, soava o primeiro golpe de martello sobre os muros byzantinos do velho palacio Ziani, condemnado a ser demolido. Era o primeiro acto do periodo da Renascença e o primeiro golpe na architectura de Veneza e na propria Veneza”. Esta ultima phrase ressent-se singularmente das exageradas preocupações politicas e artisticas de quem a escreveu. Como se sabe, o illustre arqueologo e critico inglez é partidario exclusivo e quasi fanatico, em Arte, da Idade-Media, em politica, da democracia. D’ahi o seu desdem, que encobre uma especie de colera, contra a architectura e a pintura da Renascença, d’um lado, do outro lado, contra as sociedades aristocraticas e as suas obras. N’isto o bom senso, o gosto e o saber do eminente critico são comprometidos gravemente pelas tendencias estreitas e puritanas do espirito inglez. (*A Europa Pittoresca* 1881: I, 74).

Ora Antero, embora ‘partidário’ das democracias antigas e da revolução entendida como entrada do povo na “cena da história”, defende aqui que “particularmente em Veneza foi a forma aristocratica que transformou a pequena e humilde colonia de refugiados n’um grande Estado, que chegou a ser Imperio” (1881: 77). E realça:

Menos regular, menos classica, a architectura veneziana da Renascença tem uma graça viva, uma originalidade phantasiada que difficilmente encontrarão n’outra parte, e é pena lastimar que um tão grave erudito, um tão fino critico como illustre professor inglez, nos venha dizer “que o primeiro signal da Renascença em Veneza, foi o primeiro signal de destruição da Arte Veneziana”. Tamanhas allucinações põe as vezes o espirito de seita, ainda nas melhores cabeças (*A Europa Pittoresca* 1881: I, 78).

Acerca das aristocracias antigas, lembre-se outra afirmação no ensaio *Considerações Sobre a Philosophia da Historia Litteraria Portugueza*¹⁷: “A aristocracia, durante seculos, não

¹⁶ Na mesma carta acrescenta, acerca da sua tradução para francês do poema “Intermezzo” de Joaquim e Araújo: “Não me foi possível, na 2^a estrofe, achar solução aceitável para *soluçante*, o que me fez perceber que *soluçante* estava mal ali” (Quental 1989: I, 550).

¹⁷ Este texto foi publicado em folhetins pelo jornal *O Primeiro de Janeiro* em 1872 e tinha por subtítulo “*A proposito de alguns livros recentes*”. Esteve, aliás, na origem da violenta polémica com Teófilo Braga, sendo que um dos “livros recentes” comentados por Antero era o volume *Theoria da Historia da Litteratura Portugueza* de Teófilo, publicado precisamente em 1872. A este respeito veja-se também José Bruno Carreiro (1981: I, 449-456).

esmagou ou soffocou o espirito das populações inferiores, nem entre nos nem em parte alguma: civilizou”, pois foram as próprias aristocracias que “[...] disporam os elementos com que as monarchias da Renascença constituíram definitivamente as nações modernas” (Quental 1926: 221).

Regressando ao capítulo sobre Veneza, encontramos ainda algumas considerações que não têm correspondência nem no original francês nem no inglês, mas que constituem uma interessante ligação com o pensamento de Antero: “A religião tem muito também dos cultos locais antigos”. Esta valorização da “originalidade do génio inventivo” e do “espírito de independência local”, já pontos centrais da citada conferência *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, leva a pensar que se trate de escolhas ou intervenções directas no texto que ele próprio vai moldando. Outro exemplo interessante é constituído pela referência ao “século cortezão e pedantesco” de Luís XIV e de D. João V, época que produziu apenas, segundo Antero, “uma verdadeira arte de decadência” (*A Europa Pittoresca* 1881: I, 86). Esta observação (ausente tanto no original inglês como no livro de Taine, portanto muito provavelmente de punho do próprio Antero), está em diálogo – como já foi observado por José Bruno Carreiro – com a descrição que ele próprio fazia de Versailles, em carta a Oliveira Martins de Agosto de 1877:

Fui também a Versailles, que é uma monumental mediocridade: grave, nobre, correcto, no fundo sem-sabor, como o grande rei e o grande século que o viu *poser*. Entretanto, gostei de estar ali, porque a minha impressão me confirmou plenamente as apreciações de Michelet e Taine sobre aquela época famosa (Quental 1989: I, 383-384).

Além de ser um atento leitor de Michelet desde a mocidade, Antero, sob pseudónimo de Bettencourt, também visitara o autor de *A Bíblia da Humanidade* durante a sua estadia em Paris de 1867¹⁸, e voltaria a homenageá-lo dez anos depois, através de um artigo publicado no primeiro número da revista *Os Dois Mundos*¹⁹. Quanto a Taine, como se viu, Antero encontra nele um ‘viajante’ atento a aspectos que muito dizem respeito a algumas reflexões que ele próprio elaborara, e recorre às suas “apreciações” em vários momentos do capítulo sobre Veneza, algumas vezes até sem assinalar nem destacar a autoria, como acontece no trecho relativo a Tintoretto, Tiziano e outros artistas que trabalharam em Veneza – trechos que são de facto traduções de *Voyage en Italie*²⁰. Enfim, irá despedir-se ‘oficialmente’ de Taine com estas palavras:

O leitor não nos perdoaria a impertinência, se, depois d’estas páginas realmente eloquentes tentássemos ainda acrescentar alguma coisa a respeito de São Marcos. Passemos pois adiante, com a satisfação de termos encontrado no caminho um tal *cicerone*”. (*A Europa Pittoresca* 1881: I, 82).

Todavia, no desfecho do capítulo encontram-se ainda implícitas relações com o texto de Taine, sobretudo pelas referências aos túmulos dos Doges e à “decadência” considerada elemento peculiar da arte dos séculos XVII e XVIII: “[...] et l’on suit ainsi sur une rangée de sépulcres l’histoire du génie humain depuis son éclosion, à travers sa virilité, jusqu’à sa décadence”²¹. No texto inglês de Bonney a parte conclusiva é constituída por uma imagem saudosa e impressionista, descrevendo o pôr-do-sol e os barcos a passarem na brisa da tarde.

¹⁸ Ainda sob falso nome oferecera a Michelet uma cópia das *Odes Modernas* (Carreiro 1981: I, 303-305).

¹⁹ “Júlio Michelet”, in *Os dois mundos: ilustração para Portugal e Brazil*, nº 1, 31 de Agosto de 1877.

²⁰ Cfr. *Voyage en Italie* (1866: II, 327-328) e *A Europa Pittoresca*, (1881, I, 71-72).

²¹ Taine 1866: II, 356-357.

Antero, neste caso, não traduz nenhum dos dois trechos, envolvendo a ‘despedida’ num tom interrogativo e sombrio:

Thus ends our brief sketch of Venice; and as we entered by the sea, so let us quit it by the same way, passing from the network of canals along the widening reaches of water between the city and the outer girdle of islands, past the long, low barrier of the Lido, till the salt spray of the Adriatic leaps up against our vessel's bows, and the evening breeze blows fresh across the waves; so, as the sunset hues fade from the Euganean hills and the Alpine peaks, and ad the moon comes up from the Eastern waters, we bid farewell to Venice.
(*Picturesque Europe* 1878: III, 171).

C'est un désert, un désert étrange et mort. Rien de vivant, sauf une flottille de barques qui rentrent et oscillent sous leurs voiles orangées. De temps en temps, au delà du Lido, un jet de soleil entre les nuages pose sur la grande mer une raie éclatante, pareille à un éclair d'épée qui trancherait un manteau sombre. On peut rester ici des heures, oublier tout intérêt humain devant le dialogue uniforme des deux grandes choses, le ciel concave et la terre plate, qui occupent l'espace et toute la scène de l'être.
(Taine 1866: II, 395-396).

Parêmos pois aqui, que não temos realmente mais nada para ver. Lancêmos ainda um olhar aos nobres monumentos dos seculos XV e XVI, tão cheios de sentimento profundo na sua simplicidade, saudêmol-os como os testemunhos d'um dos mais bellos momentos do espirito humano, e deixemos a necropole histórica de Veneza. Veneza, também temos de a deixar... Chegamos ao termo da nossa peregrinação. Saiâmos de Veneza com esta impressão última, a impressão dos tumulos, que é austera mas salutar. Em Veneza tudo falla do passado, por conseguinte da morte. E o que é a historia, essa agitação de ephemos, durante um momen-to, entre duas eternidades, mais do que o proemio da morte e uma necropole successiva?
(*A Europa Pittoresca* 1881: I, 87).

É curioso, enfim, considerar que ainda hoje uma parte do espólio de Antero de Quental, inclusive o manuscrito de *A Poesia na Actualidade*, esteja conservado na Biblioteca Marciana de Veneza²². Mesmo que seja apenas uma mera coincidência, não deixa de se manter viva uma ligação com essa cidade e com o “mundo extinto” que ela devia constituir no imaginário de Antero, tal como nos é transmitido pelo texto que brevemente analisámos: um texto que não é apenas *tradução*, mas sim *implantação*, *enxerto*, “*transplantação*”. A sua *originalidade*, afinal, vai na direcção oposta à que apontava Joaquim de Araújo, e talvez possamos dizer dos três capítulos redigidos para *A Europa Pittoresca* o que o próprio Antero escrevia de Veneza (1881: I, 73): “É esta a sua originalidade: criar alguma coisa nova e imprevista com elementos anteriores e conhecidos”.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1875-1878), *Picturesque Europe (with illustrations on steel and wood by the most eminent artists)*, Cassel & Co., London-Paris-New York, 3 vols.
AA.VV. (1879), *L'Europa Pittoresca*, a cura di Ferdinando Garbini, Milano, 1879, 2 vols.

²² Conforme o estudo de Jorge Peixoto (1973: 15) constam 88 documentos de Antero no espólio de Joaquim de Araújo conservado em Veneza.

- AA.VV. (1881-1883), *A Europa Pittoresca (Obra ilustrada com numerosas gravuras executadas pelos principaes desenhadores e gravadores)*, Paris, Director-Proprietário: Salomão Sáragga; Lisboa - Gerente em Portugal, David Corazzi, 2 vols.
- AA.VV. (1993), *Catalogo da livraria de Antero de Quental - Legada à Biblioteca Pública de Ponta Delgada*, Lisboa, Ulmeiro.
- Almeida Martins, A.M. (1991), *A década de ouro de Vila do Conde (1881-1891)*, in I. Pires de Lima (organização e coordenação), *Antero de Quental e o destino de uma geração – Actas do Colóquio Internacional no centenário da sua morte*, Ponta Delgada, Edições ASA-Fundação Gulbenkian, pp. 165-171.
- (2011), *Antero de Quental e a Viagem à América. Remando contra a Maré*, Lisboa, Tinta da China.
- Araújo, J. de, (1896), *Ensaio de Bibliografia Anteriana*, in *In Memoriam-Antero de Quental*, Porto, Mathieu Lugan, p. I-XCVI.
- Carreiro, J. B. (1981), *Antero de Quental - Subsídios para a sua biografia*, Instituto Cultural de Ponta Delgada-Livraria Editora Pax, Braga, 2 vols.
- Figueiredo, F. de (1942), *Antero*, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura.
- Leclercq, J. (1881), *Une semaine a Lisbonne par M. Jules Leclercq*, Paris, in “Le Tour du Monde – Nouveau Journal des Voyages”.
- Medina, J. (1984), *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, Lisboa, D. Quixote.
- Peixoto, J. (1973), *O Epistolário de Joaquim de Araújo existente na Biblioteca Marciana de Veneza*, in “O Instituto”, vol. CXXXVI (separata), Coimbra.
- Pessoa, F. (2012), *Ibéria. Introdução a um Imperialismo futuro*, Lisboa, Ática.
- Poe, E.A. (1856), *The works of Edgar Allan Poe*, New York, Armstrong & Sons, vol. II.
- (1862), *Contes inédits d'Edgar Poe*, traduction par William L. Hughes, Paris, Collection Hetzel.
- (1993), *A Entrevista*, tradução de Antero de Quental, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Difel.
- Quental, A. de (1877), *Julio Michelet*, in “Os dois mundos: ilustração para Portugal e Brazil”, nº 1, 31 de Agosto de 1877.
- (1926), *Prosas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, vol.II.
- (1982), *Prosas da Época de Coimbra*, edição crítica organizada por António Salgado Júnior, Lisboa, Sá da Costa.
- (1984), *Primaveras Românticas*, organização, introdução e notas por António Sérgio, Porto, Lello & Irmão.
- (1989), *Cartas*, organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Editorial Comunicação, 2 vols.
- (2002), *Sonetos*, organização, introdução e notas de Nuno Júdice, Lisboa, INCM.
- (2008), *Contracapas. Colaboração anónima na “Revista Ocidental”*, atribuição, organização e prefácio de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Tinta da China.
- (2010), *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, Lisboa, Tinta da China.
- Ruskin, J. (1851-1853), *The Stones of Venice*, Smith, Elder & Co., London, 3 vols.
- Salgado Júnior, A. (1930), *História das Conferências do Casino (1871)*, Lisboa, Tipografia Coop. Militar.
- Taine, H. (1866), *Voyage en Italie*, Paris, Librairie de L. Hachette & C, 2 vols.

ANDREA RAGUSA • PhD researcher in Portuguese Studies at Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), and member of Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT). Currently developing his Ph.D research which is a comparative study about Antero de Quental and Giacomo Leopardi (*Como exilados de um céu distante. Antero de Quental e Leopardi na Modernidade anti-moderna*). He collaborates with the reviews *Página Aberta* (Brazil), *Submarino*, *Quaderni del CE.P.A.M.* (Italy), *Estudos Italianos em Portugal*, *Revista de História de Arte* and *Intervalo* (Portugal). He translated to Italian some literary works by José de Almada Negreiros, Antero de Quental, António Ramos Rosa, José Castello, João Paulo Borges Coelho and José Eduardo Agualusa.

E-MAIL • andrea.ragusa2@gmail.com

PRAIA, CITTÀ SCHIZOFRENICA

Etnografia urbana nella capitale di Capo Verde

Silvia STEFANI

ABSTRACT • Praia, capital of Cape Verde, can be defined as a schizophrenic city, splitted by deep urban, socio-economic and cultural contrasts into central suburbs and popular bairros. The city is object of ambivalent representations: centre of the national development and context of urban violence. The city fracture is reflected in dwellers' identity and belonging construction, deeply different from each to other relying on territorial belonging.

KEYWORDS • Social inequality, creolization, urban anthropology, multilingualism, urban gangs, zoning.

Housing forms and structures around the world reflect and enact core community values that give meaning to human communities.

Appadurai, *The Future as a Cultural Fact*

1. Una città divisa in due

Dal buco nel muro della nostra casa che un giorno diventerà una finestra, vedo il quartiere di Achada Grande Frente. Un bosco di antenne televisive che ondeggiavano sotto il forte vento capoverdiano, i tetti di cemento o lamiera su cui a volte si vedono capre o maiali legati per le zampe, il sole giallo di Praia che illumina le strade di fango e dietro tutto questo Platou. Con le sue strade dritte, gli edifici coloniali a tinte pastello, le banche e gli uffici governativi. Ricca. Un mondo parallelo, lontano anni luce dalla quotidianità del quartiere di Achada Grande, ma situato a poche centinaia di metri di distanza in linea d'aria (Diario di campo, 22 dicembre 2013).

Questo saggio si basa su una ricerca etnografica che svolta nel 2014 a Praia, capitale dell'arcipelago capoverdiano¹. Capo Verde è uno stato costituito da dieci isole al largo delle coste senegalesi. L'arcipelago si trova in pieno Oceano Atlantico, posizione che lo rende isolato ma, allo stesso tempo, punto di connessione strategica tra Africa, America ed Europa. Questa caratteristica si riflette tanto nel passato dell'isola, nodo cruciale della tratta di schiavi africani in epoca coloniale, quanto nell'attuale carattere della diaspora capoverdiana distribuita sui tre continenti.

Durante la mia prima settimana di ricerca sul campo, un amico capoverdiano² mi ha descritto Praia come una *città schizofrenica*. Eravamo seduti a Platou, centro dell'antica città

¹ Ricerca antropologica realizzata nell'ambito del progetto Uni.Coo, divenuta oggetto della mia tesi magistrale "Sujeituòmi. Costruzioni di mascolinità nel contesto urbano di Praia (Capo Verde)".

² Ringrazio Redy Lima, confronto prezioso durante la mia permanenza a Capo Verde.

coloniale, tuttora sede di gran parte dell'attività finanziaria, governativa e amministrativa dell'arcipelago. La città si sviluppa su una serie di colline, per cui dalla nostra posizione potevamo vedere il quartiere popolare di Achada Grande Frente, dove sarei andata ad abitare. Il contrasto con Platou era stridente: case di cemento non intonacate, baracche, mucchi di spazzatura, strade in terra battuta. L'espressione usata dal mio amico mi è parsa subito appropriata, nei mesi seguenti ha trovato continue conferme nei miei incontri, nelle interviste, nella vita quotidiana nella capitale. Nel corso di una sola giornata mi poteva capitare di entrare in una lussuosa villa con piscina e, a distanza di poche ore, in una baracca di cemento, senza intonaco, pavimento, né servizi igienici. La schizofrenia urbanistica della capitale si è rafforzata in particolare dagli anni Novanta, quando ingenti flussi di migrazioni interne e dalla costa africana hanno aumentato esponenzialmente la popolazione urbana e il numero dei quartieri spontanei, sorti senza pianificazione urbanistica intorno al nucleo cittadino originario.

Oggi sono andata a Jamaica con Julio. Jamaica è uno dei cosiddetti *quartieri spontanei*. Julio, dieci anni fa, era uno dei primi a costruire in quest'area allora deserta. Oggi la collina è un vero e proprio quartiere. Julio continua ad allargare la propria casa, la costruisce da solo, spianando con la zappa il terreno inclinato e aggiungendo blocchi di cemento man mano che racimola materiale edile. La terra non è di nessuno e Julio ripete che bisogna fare qualcosa, non si può abbandonarla così. Teme che se ne impossessi qualcun altro. La terra non è di nessuno, così uno la prende, ci costruisce, ci vive, in qualche modo diventa sua. Per ora a Jamaica, oltre alle case, non c'è nulla. Strade di polvere, nessun sistema fognario, idrico, elettrico. Una cisterna d'acqua in mezzo al quartiere, poi solo capre e abitanti. (Diario di campo, 14 gennaio 2014)

Sassen (2010: 15) analizza come i processi di globalizzazione abbiano contribuito alla costruzione di nuove geografie di centralità e marginalità che svuotano di senso la tradizionale divisione tra paesi poveri e ricchi, essendo a essa trasversali. Zone estremamente povere e marginali si sviluppano all'interno delle grandi metropoli nordiche, mentre nel sud del mondo emergono nuove città globali, che diventano centri dell'economia mondiale. Tali divisioni tra centralità e marginalità si ripropongono, inoltre, all'interno delle stesse città globali, in cui le poche aree centrali ricevono notevoli investimenti, a discapito delle aree urbane a basso reddito che vengono private di risorse. Praia, pur non costituendo una città globale in virtù dei suoi circa 130.000 abitanti³, rispecchia diversi elementi di tale analisi, essendo costituita da un numero limitato di quartieri ad alto reddito che fungono da centri, a loro volta circondati da una serie di quartieri popolari spontanei. Tra centri e periferie si stabilisce un rapporto di reciproca dipendenza, in quanto la popolazione benestante dei primi genera una continua domanda di beni e servizi che viene soddisfatta dalle attività economiche informali o illegali sostenute dagli abitanti dei *bairros*, che spaziano dal commercio del pesce, al lavoro domestico al narcotraffico. Tale dipendenza, tuttavia, si articola in rapporti di potere squilibrati, che rendono possibile il prosperare dei primi sullo sfruttamento del lavoro precario e scarsamente remunerato delle periferie.

La schizofrenia urbanistica tra ciò che abbiamo definito centri e periferie non è che la materializzazione della profonda disuguaglianza socio-economica che divide la popolazione locale. Tale disuguaglianza è aumentata dagli anni Novanta, decennio di grande trasformazione per l'arcipelago dal punto di vista politico ed economico. Nel 1992 si colloca infatti la transizione dal sistema democratico monopartitico retto dal PAICV, partito marxista in carica dall'indipendenza nazionale, a una effettiva democrazia multipartitica. La vittoria del partito d'opposizione MPD ha sancito l'apertura dell'arcipelago all'economia neoliberale,

³ Censimento INE (Instituto Nacional de Estatística) 2010, disponibile in www.ine.cv.

concretizzatasi in una progressiva privatizzazione delle poche industrie locali. Bordonaro (2012: 128) analizza come negli anni successivi all'indipendenza la maggior parte degli abitanti di quartieri popolari come Brasile Achada Grande Frente trovassero un impiego salariato nell'impresa ENAPOR, che gestiva il porto di Praia, nella fabbrica di conserve ULTRA o nel fiorente settore della pesca artigianale. La privatizzazione di tali industrie e la loro successiva chiusura si sono sommate a una crisi progressiva della pesca artigianale, surclassata dalla pesca industriale praticata da UE, Cina e Giappone nei mari capoverdiani. Al tempo stesso, la liberalizzazione dell'economia capoverdiana segna l'inizio di un periodo di forte crescita del PIL nazionale, grazie agli investimenti internazionali nei settori immobiliare e turistico, al punto che nel 2007 le Nazioni Unite hanno promosso l'arcipelago a paese con indice di sviluppo medio (Bordonaro 2012: 129). In parallelo al PIL è tuttavia cresciuto anche l'indice Gini, misura della disuguaglianza economica, aumentato dal 1988 al 2002 del 32,6% (Sangreman 2009: 52). L'indice di disuguaglianza sociale di Capo Verde supera nettamente quello degli altri paesi africani lusofoni, accomunando l'arcipelago al Brasile e all'Africa del Sud. Nuovamente la transizione economica capoverdiana può essere interpretata utilizzando l'analisi di Sassen (2010: 11) sulla strutturazione di nuovi regimi occupazionali legati ai processi di globalizzazione. La nuova economia dell'arcipelago produce una crescente polarizzazione del lavoro: i settori dell'amministrazione e della finanza richiedono lavoratori sempre più qualificati, mentre contemporaneamente cresce la domanda di mano d'opera a basso costo per lavori che offrono scarsissime risorse tanto a livello economico quanto simbolico. Tale convergenza del mondo del lavoro si presenta in un momento in cui Capo Verde ha raggiunto considerevoli risultati a livello di scolarizzazione, grazie a scelte politiche che hanno investito nell'educazione come motore del progresso nazionale. I giovani diplomati e sempre più spesso anche i laureati coltivano aspettative di mobilità sociale in virtù degli studi compiuti, che vengono sistematicamente deluse dalla mancanza di prospettive lavorative. Per molti giovani l'unica via percorribile rimane il mercato informale, che si concretizza in impieghi che variano dal lavoro domestico in nero ai *biskait*, lavori estemporanei, mal pagati e fisicamente pesanti, come caricare camion di sacchi di sabbia. Inoltre, l'emigrazione, opzione che storicamente ha sempre rappresentato per la popolazione locale un percorso di mobilità sociale ascendente, è a oggi sempre più ostacolata dalle politiche securitarie internazionali. All'asimmetria urbanistica che separa la città in quartieri benestanti e *bairros* si accompagnano dunque una polarizzazione e una segregazione lavorativa, che bloccano ogni mobilità sociale acuendo la frattura tra le condizioni di vita degli abitanti locali.

2. Praia globale, Praia perigu

Il carattere duplice della capitale capoverdiana si ripropone a livello dell'immaginario collettivo a essa riferito. Lo sviluppo dell'arcipelago non ha favorito l'emergere nelle diverse isole di centri urbani in equilibrio tra loro, al contrario una politica di accentramento ha reso Praia una città dal ruolo predominante, in cui si concentrano la maggior parte delle attività economiche, finanziarie, amministrative e di comunicazione nazionali. Praia, dunque, rappresenta nei discorsi e nell'immaginario capoverdiano il centro del paese, la città del progresso, dello sviluppo, della cultura, descritta come il luogo *in cui le cose succedono*. È significativo notare che la grande maggioranza delle notizie trasmesse dal telegiornale locale riguardano avvenimenti accaduti a Praia. Al tempo stesso Praia è *perigu*⁴. A partire dagli anni

⁴ Pericolo.

Duemila è aumentata drasticamente la violenza urbana nella capitale, dando corpo a una nuova rappresentazione della città come un luogo pericoloso e violento.

“Prima di venire a studiare a Praia mi sono preparato. Sapevo che c’erano differenze tra la vita a Tarrafal e la vita nella città grande. Perché lì ci sono persone che vengono da tutte le parti e molte volte non sappiamo con chi stiamo parlando. Quindi mi tenevo sempre informato su quello che capitava in città prima di venire, attraverso il telegiornale. Sapevo cosa succedeva, i problemi principali, così quando sono arrivato non mi sono sorpreso, ero già pronto. Non esco di notte, all’ora che mi pare, in giro per la città! Cerco sempre di proteggermi il più possibile qui a Praia”. (Intervista a Nilton, maggio 2014).

L’aumento della violenza urbana è generalmente associato alla nascita di numerose gang urbane nei quartieri popolari della città verso la fine degli anni Novanta. Lima (2012: 58) sottolinea come un’analisi diacronica delle bande urbane di Praia confuti tale dato, in quanto i gruppi sorti dagli anni Duemila si sviluppano da organizzazioni precedenti, come i *Netinhos de Vovò*, attivi alla fine degli anni Ottanta. Considerare il 2000 come anno di nascita delle gang non è un’operazione neutra, in quanto tende a rappresentare tale fenomeno come qualcosa di esterno al paese, associato all’arrivo nella capitale dei deportati americani, operazione che occulta le cause strutturali di tale fenomeno. I cosiddetti deportati sono emigranti rimpatriati forzatamente nell’arcipelago a causa di condotte devianti, in prevalenza provenienti dagli USA, fatto che sostiene la rappresentazione simbolica del rimpatriato *merkanu*⁵, assimilando e occultando la percentuale di rimpatriati da realtà europee. I *merkanus*, reintrodotti senza alcun tipo di progettualità in una società di cui a volte non conoscono neanche la lingua, hanno importato nella società praiense i riferimenti della cultura hip-hop e un *know-how* relativo alla vita delle bande nei ghetti nordamericani. I primi gruppi, autodefinitisi *thugs*, si rifacevano al discorso della *thug life* cantata dal rapper nordamericano Tupac, in un’ottica di opposizione e rivendicazione rispetto al sistema che li escludeva e marginalizzava. In seguito i *thug* sono diventati il braccio armato dei narcotrafficienti, reclutati come sicari (Lima, 2012: 63). Questi gruppi vivono soprattutto di furti e rapine a mano armata, denominate *kasubodi*, creolizzazione dell’espressione inglese *cash or body*. Le espressioni di maggior violenza tuttavia si strutturano all’interno di una sorta di guerriglia tra gruppi *thug* rivali, spesso fonte di morti violente, sparatorie e ferimenti gravi. Tale violenza si ripercuote anche sulla popolazione del quartiere, che si può trovare coinvolta involontariamente nei conflitti.

Un ulteriore elemento legato ai conflitti tra bande è il fenomeno di *zoning* della città, che colpisce i cittadini trasversalmente rispetto alla classe sociale (Massart 2013: 307). La forte disuguaglianza sociale si riflette nella limitazione della possibilità di circolazione dei cittadini di Praia tra i vari quartieri. Gli abitanti dei *bairros* popolari non frequentano abitualmente i quartieri ricchi e, specularmente, è difficile che un cittadino della Praia borghese si avventuri nei quartieri popolari ritenuti pericolosi. La segregazione territoriale maggiore, tuttavia, è vissuta proprio dai membri delle gang, per i quali attraversare zone nemiche costituisce un pericolo estremo. Tale fenomeno si ripercuote spesso anche su giovani maschi del quartiere non direttamente *thug*, ma che, per il solo fatto di vivere nel territorio di una gang, sono associati a essa e trattati come nemici dalle bande rivali.

Adélio da anni non passa il confine tra Tchada Riba e Tchada Baixu. Achada Grande si sviluppa sulla cima di una collina ed è attraversata da una strada che collega Tchada Riba con Tchada Baixu, affacciata sul mare. Adélio, praticamente, arriva solo fino a metà della strada, trecento, quattrocento

⁵ Americano.

metri da casa sua, non oltre. Mi ha detto di non essere mai entrato in un gruppo *thug*, ma suo cugino è rivale del gruppo di Tchada Baixu e di conseguenza per lui è pericoloso avventurarsi là. Quando andava al liceo a Tchada Baixu era una tortura: gli rubavano la bici, i quaderni, lo picchiavano. “Devi andare là a testa china e stare zitto, solo perché là è zona loro”. Adélio alza le spalle, prende la bici e si allontana, fino al bar all’angolo, confine invalicabile della sua quotidianità (Diario di campo, maggio 2014).

La rappresentazione sinistra della città legata alla presenza dei gruppi *thug* e all’elevata pericolosità urbana costituisce un problema non indifferente per un paese che basa una grande percentuale delle sue entrate economiche sul turismo, sugli investimenti stranieri e sugli introiti provenienti dalla cooperazione. Il paese della *morabeza*⁶ deve confrontarsi con fenomeni che non sembrano poter convivere con l’immaginario del popolo capoverdiano pacifico e accogliente, motivo per cui l’intervento politico al riguardo è stato da un lato di esoticizzazione simbolica del fenomeno delle gang, dall’altro di repressione sistematica. La formazione dei gruppi *thug*, infatti, è ricondotta all’arrivo dei deportati americani e alla diffusione della cultura hip-hop proveniente dagli USA e dal Brasile, operazione che nega le radici locali del fenomeno e la condizione di violenza strutturale che colpisce i giovani membri delle gang.

3. Identità creola *Riba Praia*

“L’abitare – tanto la casa, quanto la città – riflette e dà forma ai valori chiave e ai significati culturali che strutturano la vita di una comunità”⁷ (Appadurai 2013: 116). Considerando quanto detto rispetto alla realtà praiense, non dovrebbe dunque sorprendere il fatto che i quartieri poveri e quelli ricchi costituiscano spazi profondamente diversi di costruzione identitaria e riproduzione sociale. Utilizzando un’accezione di identità che non intende essere essenzializzante, ma fluida, relazionale e multipla, è possibile riconoscere come le performance identitarie degli abitanti dei centri e delle periferie della città si sviluppino secondo percorsi e scelte che differiscono sostanzialmente tra loro. L’identità capoverdiana è una questione complessa su cui numerosi studiosi si sono interrogati⁸. La posizione insulare a cavallo di tre continenti e la particolarità del processo di colonizzazione portoghese, in cui i capoverdiani erano considerati superiori agli altri popoli africani e utilizzati come intermediari nelle colonie continentali, hanno contribuito a produrre processi identitari nazionali molteplici che si posizionano lungo un continuum tra due poli di riferimento opposti: l’Africa e l’area euro-americana. Più volte i miei interlocutori mi hanno riportato la percezione di non sentirsi parte né dell’Africa né dell’Europa, pur essendo profondamente connessi con entrambi i continenti. L’identità costituisce a Capo Verde anche una risorsa simbolica estremamente potente dal punto di vista politico: il primo dei due principali partiti locali, il PAICV, attualmente al Governo, rivendica il carattere africano dell’identità capoverdiana, mentre il secondo, MPD che regge la Câmara Municipal di Praia, si identifica in quello euro-americano (Giuffrè 2007: 315). La politica capoverdiana ha usato e tuttora usa l’identità culturale come moneta di scambio, rivendicando ora il carattere afrocentrico per acquistare il benessere umano, militare e culturale dell’Africa, ora la propria europeità per attirare capitali e alleanze occidentali (Lobban 1995: 146). Nonostante l’adozione utilitaristica da parte dei partiti di uno dei due poli identitari, la classe sociale benestante che oggi vive nei quartieri ricchi della

⁶ Termine locale per indicare l’accoglienza e il carattere bendisposto dei capoverdiani.

⁷ Traduzione a cura dell’autrice.

⁸ Per un approfondimento rimando a Giuffrè (2007).

capitale sembra fare riferimento in misura maggiore a modelli occidentali, rivendicando una differenza rispetto agli stati africani limitrofi.

“Io mi sento più vicino all’Europa che all’Africa. Sento che con l’Africa ci sono più differenze: il modo di mangiare, i vestiti, tutto. Noi ci sediamo a tavola come in Europa, andiamo in chiesa come in Europa, usiamo le posate come in Europa. Importiamo tutto dall’Europa perché è più simile a quello che usiamo noi. Perfino il creolo è un portoghese mal parlato. Capo Verde volge le spalle all’Africa! Siamo parte del continente africano? Io ti dico di no. Siamo un arcipelago” (Intervista a Theo, dicembre 2013).

Il legame con la cultura europea e americana attraversa trasversalmente diversi aspetti della vita della classe di *Riba Praia*⁹: dai modelli di consumo, alla scelta delle destinazioni di studio fuori dall’arcipelago, ai modelli architettonici scelti per le proprie abitazioni. L’orientamento verso il polo eurocentrico si rispecchia in ambito politico, per esempio nel partenariato speciale tra l’Unione Europea e l’arcipelago. Queste tendenze si traducono nella sopravvalutazione di tutte le merci di provenienza occidentale, a discapito dei prodotti locali o di quelli importanti dal continente, così come nella gerarchizzazione degli immigrati stranieri a seconda della provenienza. Infatti, sebbene negli ultimi anni sia aumentato il numero di europei che si trasferisce a Capo Verde in cerca di lavori anche mal retribuiti come cameriere o barista, l’espressione per designare tale tipologia di immigrati è quella di *estrangeiros*, termine che viene sostituito dal dispregiativo *mandjaku* in riferimento ai soggetti provenienti dall’Africa continentale.

La capitale dell’arcipelago diventa il luogo in cui la diversità si concentra e si confronta. La cultura dominante descritta, si costituisce discorsivamente come cultura egemonica, ma rappresenta inevitabilmente soltanto una parte della città. Praia si presenta dunque come un luogo conteso, in cui culture altre e conflittuali rispetto a quella egemonica si costruiscono e riproducono a partire dagli spazi della capitale che più si allontanano dall’ideale di *Riba Praia*, ovvero i *bairros* popolari.

4. Orgoglio di ghetto e thug life

I giovani di Praia spesso definiscono *guettos* i quartieri popolari in cui abitano. Wacquant (2011: 1-31) ripercorre l’evoluzione del termine, dall’origine legata al ghetto ebraico nelle antiche città europee, fino alla sua riformulazione nel contesto nordamericano come intersezione tra quartieri etnici e *slums*. “Il ghetto è il prodotto di un processo dialettico mobile e conflittuale tra ostilità verso l’esterno e affinità interna”¹⁰ (Wacquant 2011: 10). I giovani capoverdiani si appropriano del termine ghetto a partire dalla cultura hip-hop, riconoscendo questa duplice dinamica di espressione di ostilità verso l’esterno e affinità all’interno. Questi giovani, come precedentemente analizzato, sono la popolazione più colpita dalla mancanza di prospettive lavorative nell’arcipelago. Considerando l’analoga situazione in Guinea Bissau, Vigh (2006: 114) sottolinea come la mancanza di accesso a un lavoro dignitoso e a un’abitazione autonoma, elementi di passaggio allo *status* di adulto, porti i giovani a permanere in una situazione di liminalità e attesa frustrante, in cui non sono ancora adulti e non più adolescenti. L’impossibilità di accesso a risorse economiche e a fattori di valorizzazione identitaria si traduce nell’esclusione

⁹ Tradizionalmente *Riba Praia* è un’espressione che si riferisce a Platou, in quanto localizzato effettivamente su un altipiano. Nel testo utilizzo *Riba Praia* in riferimento ai quartieri ricchi della città, i centri, per mantenere l’accezione di disuguaglianza insita nell’espressione.

¹⁰ Traduzione a cura dell’autrice.

di questi giovani dal riconoscimento sociale. L'unica possibilità di integrazione offerta loro dalla società dominante li relega in posizioni subalterne e marginali a livello economico e simbolico. La strada diventa per questi giovani un "forum alternativo dove è possibile affermare una dignità personale e autonoma"¹¹ (Lima 2012: 65). I giovani agiscono una rivoluzione simbolica trasformando l'appartenenza al ghetto da stigma a emblema (Lima 2011: 56). Invertendo i valori che li marginalizzano e li escludono, costruiscono nuovi principi di divisione, valorizzazione, inclusione.

L'identità del ghetto si costruisce in prima istanza a partire dai gruppi *thug*, in cui i giovani dei *bairros* incontrano l'opportunità di costruire un'identità non subalterna, un'immagine di sé positiva. Tale identità è performata in un processo di opposizione e progressivo distanziamento dalla cultura dominante, che Lima (2012: 65) definisce di *disaffiliazione*, per sottolineare che le *gang* nel distanziarsi dal sistema egemonico si costituiscono come nuovi gruppi sociali, rendendo possibili nuove forme di associazione collettiva dei giovani. Per questi motivi si deve riconoscere un potenziale di resistenza ai gruppi *thug*, secondo la prospettiva di Brotherton (2010: 30), in quanto offrono un'alternativa concreta e oppositiva all'integrazione subalterna nella cultura dominante.

4.1. Cultura transnazionale hip-hop

L'identità oppositiva proposta all'interno dei gruppi *thug*, che spesso supera i confini delle *gang* per ispirare i giovani dei medesimi quartieri, si fonda sull'appropriazione locale della cultura transnazionale hip-hop, in cui l'appartenenza a gruppi sociali discriminati per motivi razziali ed economici da stigma viene tradotto in emblema. I deportati capoverdiani diventano agenti attivi nel processo di diffusione di stili culturali che viaggiano oltre i confini nazionali e diventano oggetto di risignificazione all'interno dei contesti locali. La diffusione di questi stili, che assumono una dimensione globale e transnazionale, si muove dunque attraverso i percorsi migratori e il crescente accesso alla rete e alle telecomunicazioni. Tali immaginari provenienti da contesti altri diventano portatori di una potenzialità contrastiva rispetto al sistema dominante anche in ragione della loro intrinseca diversità dalla cultura locale (Capello, Lanzano 2012: 8). Il discorso ufficiale della società praiense tende specularmente a sottolineare tale provenienza esterna al paese, depotenziando il processo di appropriazione e risignificazione della cultura hip-hop da parte dei giovani.

Film, musica e videoclip brasiliani e americani diventano, dunque, parte del capitale simbolico adottato dai giovani capoverdiani dei quartieri popolari. Si diffonde uno stile identitario e di appartenenza che si basa su espressioni artistiche quali la musica rap, la danza, la break-dance e i graffiti. Nei *bairros* fioriscono gli studi di registrazione autocostruiti, i giovani sviluppano competenze nella creazione di basi *beat* e di pezzi rap che acquistano popolarità nel quartiere, abilità alternative rispetto a quelle premiate dal sistema dominante, apprese grazie alla rete di legami sociali. La musica rap sviluppa fin dalla sua prima diffusione nell'isola un orientamento di critica e rivendicazione sociale, costituendosi come narrazione alternativa al discorso dominante, strumento per proporre rappresentazioni di sé differenti rispetto a quelle imposte dal sistema. All'interno dei quartieri, sul modello americano, sorgono vari *Masters of Ceremony*, *rappers* che assumono il compito di denunciare le condizioni di ingiustizia della vita nel ghetto e, rappresentandosi come una sorta di 'eroi urbani', muovono una critica feroce al governo e al sistema egemone. La musica rap rappresenta un'estetica che rende visibile il malessere urbano nella società (Lima 2012).

¹¹ Traduzione a cura dell'autrice.

4.2. Performatività identitaria nel ghetto

“Con i *merkanusè* arrivata una cultura diversa, capisci? Vestiti larghi, un certo modo di parlare, la musica, abitudini. Per esempio, *yo*. Ci salutiamo così: *yo, broda!* E ascoltiamo rap, Tupac, Big Notorius, Eminem, scene così! È stile! Diciamo *fuck* e cose così... parlo così, con parole dure, perché è la strada, la mia bocca è fatta così!” (Intervista a Devil, marzo 2014).

L'appartenenza al ghetto si costruisce anche attraverso una dimensione performativa ed estetica, che permette di mettere in scena l'appartenenza. Frequentemente i giovani dei *bairros*, in particolare i membri delle gang che abbandonano precocemente la scuola, non hanno una completa padronanza della lingua portoghese. Se da un lato gli abitanti di *riba Praia* utilizzano la lingua portoghese come strumento di demarcazione sociale, in quanto simbolo di cultura elevata e spirito cosmopolita, i giovani del ghetto riscoprono nelle espressioni inglesi uno strumento identitario alternativo. Nei loro discorsi si ritrovano numerosi termini inglesi, sebbene spesso creolizzati, quali *niggaz*, *brother*, *yo*, *fight*. Ci si riferisce ai compagni all'interno della gang chiamandoli *soldiers* o *tropa*: soldati o truppa. La maggior parte sono vocaboli che si rifanno a un lessico militare, violento, riflesso delle condizioni di violenza nel contesto di vita.

Lo stile *thug* si ispira, inoltre, a modelli identitari nuovi nel panorama capoverdiano, tra cui il rapper nordamericano Tupac¹². Negli anni successivi alla transizione democratica pluripartitica, i giovani dell'arcipelago incontrano un vuoto di modelli con cui identificarsi, poiché quelli precedenti, come Cabral, vengono depotenziati dalle rappresentazioni degli anni post-indipendenza come epoca di dittatura del partito unico cabralista (Lima 2012: 278). Tupac colma questa mancanza di riferimenti, impersonando da un lato l'ideale di *black masculinity* promosso dalla cultura hip-hop, basato su forza, coraggio e sprezzo per le convenzioni sociali, dall'altro l'eroe urbano che resiste alla condizione di marginalità imposte dal sistema dominante attraverso una critica serrata e violenta della società stessa. Ispirandosi a Tupac e ai loro coetanei dei ghetti statunitensi, i giovani di Praia adottano un abbigliamento hip-hop definito *roupão* in portoghese – vestiti larghi, pantaloni bassi, cappellino, collane d'oro, scarpe da basket – a cui si affianca un'attenzione e un'esaltazione della forma fisica, improntata a un'estetica che valorizza la muscolatura maschile.

Ruan è basso, muscoloso, una bandana legata sui rasta che gli arrivano alle spalle, vestiti larghi, pantaloni bassi. Le braccia piene di tatuaggi artigianali. “Noi ci vestiamo in stile *thug*, uno stile di vestire! Di quell'influenza della musica rap! A volte vediamo cose nella televisione, quei ragazzi vestiti fighi, e vogliamo fare la stessa cosa! Se i ragazzi americani portano delle armi, nei videoclip, le vogliamo anche noi! Il nostro stile di vestire è *bazofu*¹³! È gangster!” (Intervista a Ruan, marzo 2014).

L'abbigliamento *thug* diventa uno strumento di costruzione e affermazione identitaria, di presentazione di un sé *bazofu* nello spazio pubblico della strada. La dimensione estetica del fenomeno *thug* rappresenta forse l'elemento che più chiaramente esprime la volontà di uscire

¹² Shakur Tupac nasce nel 1971 a New Harlem (NYC), figlio di attivisti delle Pantere Nere. Dopo una fulminante carriera nella musica rap e nel cinema e una biografia costellata da episodi di violenza perpetuata e subita, viene assassinato a Los Angeles a 25 anni. La morte all'apice della carriera lo ha immortalato come un emblema della cultura hip-hop a livello globale.

¹³ Nello *slang* locale significa “figo”. Letteralmente il termine è traducibile con “smargiasso”, in quanto deriva dal portoghese *bazófia*, ossia “alterigia, tracontanza”.

dall'invisibilità in cui la società relega i giovani dei quartieri popolari. Al tempo stesso proprio questa apparenza esteriore diventa indizio di pericolosità sociale e motivo di iper-visibilità, rappresentando a volte un motivo sufficiente per essere fermati dalla polizia. Lo stile *thug* arriva così a costituire "un'estetica della colpevolezza", sinonimo di potenziale pericolosità sociale (Cannarella et al. 2007: 158).

In conclusione, da un lato nell'identità *thug* costruita sull'appartenenza al ghetto si combinano reti, simboli e credenze in opposizione al sistema che creano una cultura di resistenza e uno spazio di affermazione personale e ottenimento del prestigio sociale all'interno del *bairro*. Al tempo stesso è necessario riconoscere una seconda faccia del fenomeno *thug*. I giovani delle gang urbane, infatti, diventano a loro volta produttori di marginalizzazione e di nuove forme di violenza strutturale per se stessi e per le comunità dei propri quartieri. La politica repressiva adottata dallo stato e la campagna di demonizzazione dei gruppi *thug* per opera dei mezzi di comunicazione hanno avuto un esito stigmatizzante che si è esteso alla cultura hip-hop e al gruppo sociale costituito dai giovani maschi di estrazione popolare. L'efficacia del modello identitario *thug* in termini di ricompensa sociale è andata diminuendo, assumendo nuovamente il carattere di stigma.

5. "A nós é ativistas!"

Nella realtà di Praia si assiste dunque oggi a una nuova fase nelle organizzazioni di strada presenti nei *bairros*. Il successo del modello identitario *thug* sta diminuendo, pur non essendovi alcun cambiamento nelle condizioni dei giovani dei quartieri popolari, che continuano a essere poveri, disoccupati, senza prospettive e marginalizzati dal sistema sociale. Le istanze di affermazione alternativa e resistenza, tuttavia, non sono scomparse, ma si stanno rimodellando in nuove forme di organizzazioni di strada. Negli stessi quartieri che avevano generato le bande, e spesso raccogliendo la stessa popolazione, stanno oggi nascendo alcuni movimenti di attivisti sociali, in un processo di transizione in cui si intrecciano continuità e cambiamento. L'affiliazione a un gruppo di attivisti rappresenta sempre di più un'alternativa interessante per i giovani dei quartieri popolari che avevano fatto parte delle gang. Molti tra i giovani membri della *Korrenti di Ativistas*, il movimento di attivisti di Achada Grande Frente su cui ho focalizzato la mia ricerca, hanno fatto parte di gruppi *thug* in passato. L'attivismo è sostenuto dalle medesime istanze delle gang urbane che, tuttavia, assumono un significato più inequivocabile di critica e rivendicazione politica e sociale. A questo proposito sono interessanti le parole di Uv, un abitante di Achada Grande Frente tra i *leader* fondatori della *Korrenti*.

"Quando studiavo sociologia, passavo molto tempo sul campo, lavoravo direttamente con i gruppi *thug*. Mi chiedevo cos'era possibile fare. Io vedevo le necessità dietro alla loro violenza, ma loro lottavano tra loro stessi! Volevo attuare un programma di sensibilizzazione, provocare un cambiamento. Tipo fare un movimento sociale dentro un movimento antisociale! Pensavo: invece che lottare tra di voi, uniamoci contro lo stato, contro il Sistema che ci opprime! Volevo focalizzare la loro attenzione verso il sistema, canalizzare le loro forze, la loro rabbia verso un fine!" (Intervista a Uv, maggio 2014).

Anche gli attivisti propongono percorsi di costruzione identitaria alternativi a quelli della società dominante, attraverso un'affermazione di sé non subalterna, esattamente come avveniva nei gruppi *thug*. Questa identità si costruisce su un complesso sistema di simboli, modelli e riferimenti culturali, che in parte si rifanno al *modello thug*, come nell'adozione della cultura hip-hop, in parte introducono elementi innovativi. Al riferimento transnazionale alla cultura hip-hop, gli attivisti accompagnano una riaffermazione delle proprie radici africane, che diventano simboli dell'appartenenza al gruppo.

Gli attivisti propongono nuovi modelli di ispirazione legati alla storia africana¹⁴, in particolare Amílcar Cabral, eroe di liberazione nazionale, e Hailé Selassie, il Ras Tafari, imperatore dell’Etiopia durante la seconda guerra mondiale, rappresentato dalla religione rastafariana come il messia della redenzione africana. Nel rastafarianismo nasce l’immaginario estetico che modella la performance estetica degli attivisti: *dreadlocks* e pettinature afro, tute mimetiche che simboleggiano la lotta contro Babilonia, i colori rosso, oro e verde, riferimenti alla bandiera etiope, elementi complessivamente volti a un recupero e a una rivalutazione dei caratteri africani. La riscoperta di radici africane di valore è accompagnata dalla rivalutazione di elementi estetici che contraddicono i canoni della cultura dominante, ereditato dall’epoca coloniale. Infatti, a una rappresentazione egemonica che individua la bellezza nella pelle chiara e nei capelli lisci gli attivisti contrappongono, per esempio, la valorizzazione dei capelli crespi, spesso arrotolati in lunghi *dreadlocks*. I *dreadlocks*, a loro volta, diventano strumenti della trasformazione dello stigma in emblema: i caratteri corporei di una maggiore affiliazione con il continente africano da vettori di marginalizzazione diventano elemento fonte di prestigio personale e orgoglio. Hebdige (1979: 28) considera le sottoculture giovanili come sfide lanciate all’ideologia egemonica in maniera indiretta, attraverso l’arma dello stile. La sottocultura rastafariana si inserisce in questa prospettiva e rappresenta a Capo Verde uno spazio di costruzione di identità alternativa e critica rispetto alla cultura dominante.

La ricerca di una prospettiva afrocentrica si ritrova anche nelle scelte linguistiche operate dagli attivisti. Mentre i *thugs* privilegiavano l’appropriazione e l’utilizzo di termini inglesi, la *Korrenti* promuove una diffusione e valorizzazione della lingua creola. Il *kriolo*¹⁵ è la lingua che gestisce tutte le transazioni quotidiane a Capo Verde, ma il portoghese rimane la lingua ufficiale, soprattutto a livello scritto, non esistendo ancora una regolamentazione ufficiale della scrittura *kriola* condivisa a livello nazionale. Nonostante ciò, gli attivisti sono coscienti delle profonde implicazioni veicolate dalla lingua e scelgono espressamente di fare l’uso più ampio possibile del *kriolo*, utilizzandolo anche nella forma scritta su magliette, volantini, striscioni, pubblicazioni online.

6. Conclusioni

I processi di creolizzazione che attraversano in profondità la storia e la società capoverdiana si riflettono nel carattere malleabile dell’identità locale, che attori diversi costruiscono tendendo verso poli di riferimento opposti. Alla cultura dominante di *riba Praia* che ispira i propri canoni ai modelli europei o americani, la *Korrenti* oppone una prospettiva afrocentrica, che si posiziona al polo opposto all’interno del continuum identitario. Prendere come emblemi Cabral e Selassie esprime il desiderio di proporre percorsi di costruzione identitaria che si basino sull’orgoglio dell’appartenenza africana, in una dichiarata tensione contro-egemonica. Se le classi benestanti e il sistema dominante nella capitale hanno marginalizzato e represso le costruzioni identitarie e di appartenenza sorte nei gruppi thug e nei giovani ispirati alla cultura hip-hop, lo stesso non sta accadendo in relazione ai gruppi di attivisti. All’interno delle università, degli organi di governo e delle case delle classi dominanti

¹⁴ In un paese intrinsecamente creolo come Capo Verde, la ricerca di una prospettiva afrocentrica non può essere costruita solo sulla valorizzazione del passato o della cultura locale, entrambi profondamente legati alla presenza dei colonizzatori. Piuttosto tale ricerca si basa sull’appropriazione di tradizioni allogene con radici africane o afro-discendenti, come per esempio il rastafarianismo.

¹⁵ È doveroso considerare che il *kriolo* è una lingua che nasce dall’incontro tra colonizzatori portoghesi e colonizzati provenienti dalla costa occidentale africana. Nasce dunque in africa, ma da un incontro tra diverse civiltà in un rapporto di potere fortemente asimmetrico.

si stanno intensificando le tendenze identitarie afrocentriche. Tale processo, a oggi, rimane più un discorso collettivo che ancora non sta modificando sostanzialmente delle tendenze concrete, né a livello politico, né rispetto alle abitudini di vita degli abitanti dei quartieri benestanti. Sarà interessante analizzare se negli anni a venire la proposta degli attivisti provenienti dai quartieri popolari riuscirà a rafforzarsi e a diffondersi anche nei centri della città. Se ciò accadesse per la prima volta a Praia un modello culturale nato nei quartieri periferici diventerebbe il modello dominante, con la possibilità di sovvertire, almeno a livello simbolico, i rapporti di potere che attraversano la capitale capoverdiana.

BIBLIOGRAFIA

- Appadurai, A. (2013), *The Future as a Cultural Fact: Essays on the Global Condition*, London and New York, Verso.
- Bordonaro, L. (2012), *Masculinidade, violência e espaço público: notas etnográficas sobre o bairro Brasil da Praia (Cabo Verde)*, in "Tomo", 21: 101-136.
- Brotherton, D.C. (2010), *Oltre la riproduzione sociale. Reintrodurre la resistenza nella teoria sulle bande*, in L. Queirolo Palmas (a c. di), *Atlantico latino: gang giovanili e culture transnazionali*, Roma, Carocci.
- Cannarella, M., Lagomarsino, F., Queirolo Palmas, L. (a c. di) (2007), *Hermanitos. Vita e politica della strada tra i giovani latinos in Italia*, Verona, Ombre Corte.
- Capello, C., Lanzano, C. (a c. di) (2012), *Giovani in Africa. Prospettive antropologiche. Un'introduzione*, in "Afriche e Orienti", 3/4: 5-14.
- Giuffré, M. (2007), *Donne di Cabo Verde. Esperienze di antropologia dialogica a Ponta do Sol*, Roma, CISU.
- Hebdige, D. (1983), *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, [1979], Genova, Costa & Nolan.
- Lima, R.W. (2012), *Delinquência juvenil colectiva na cidade da Praia: uma abordagem diacrónica*, in K. Cardoso, J.M. Pureza, R. Silvia (a c. di), *Jovens e trajetórias de violências. Os casos de Bissau e da Praia*, Coimbra, Edições Almedina, 57-82.
- (2012), *Rappers Cabo-Verdianos e Participação Política Juvenil*, in "Tomo", 21: 263-294.
- (2011), *Praia, cidade partida*, in L. Bussotti, S. Ngoenha (a c. di), *Cabo Verde da independência a hoje*, Udine, Aviani & Aviani: 49-66.
- Lobban, R.A. (1995), *Cape Verde: creolo colony to independet nation*, Oxford, West view Press.
- Sangreman, C. (2009), *A exclusão social em Cabo Verde: uma abodagem preliminar*, Lisbona, CESA.
- Sassen, S. (2010), *Le città globali e le gang*, in L. Queirolo Palmas (a c. di), *Atlantico latino: gang giovanili e culture transnazionali*, Roma, Carocci, 11-28.
- (2006), *Le città nell'economia globale*, [1994], Bologna, il Mulino.
- Vigh, H. (2006), *Navigating Terrains of War: Youth and Soldiering in Guinea-Bissau*, New York, Bergham.
- Wacquant, L. (2011), *A Janus-Faced Institution of Ethnoracial Closure: A Sociological Specification of the Ghetto*, in B.D. Haynes, R. Hutchison (eds.), *The Ghetto: Contemporary Global Issues and Controversies*, Boulder, Westview Press.

SILVIA STEFANI • Ph.D candidate in Social Science, curriculum Sociology, at University of Genoa. She graduated in Cultural Anthropology and Ethnology at University of Turin with a thesis based on a fieldwork research on masculinities in Cape Verdean islands. Her research interests are in Gender Studies, masculinities, urban anthropology, and homelessness. She is a member of a research team working on homelessness and urban violence. She has published *Thug Life e Ativismo Social: Masculinidades de protesto nos bairros populares da Praia (Cabo Verde)*, in "Novos Debates", 2.1/2015: 19-28.

E-MAIL • stefani.silvia16@gmail.com

InCONTRI

AMERICANISMOS EN LEXICOGRAFÍA Y EN ESPAÑOL/LE *Una mirada abierta*

a cura di
Felisa BERMEJO CALLEJA

AMERICANISMOS: ¿UNA PERSPECTIVA EUROCÉNTRICA?

Felisa BERMEJO CALLEJA

ABSTRACT • After explaining the general principles followed to organize the *Incontri* section and highlighting the main points of the papers, this article relates the issues dealt with by the contributors with Spanish lexicography and diatopic terminology, with special focus on Americanisms.

KEYWORDS • Americanism, “Spanishism”, lexicography, bilingual dictionaries, Spanish as a foreign language

1. Presentación

La sección *Incontri* (*Encuentros*) ha reunido a cuatro especialistas para abordar una cuestión que interesa no solo a lingüistas, lexicógrafos y profesores de ELE, sino también a usuarios en general, bien como estudiantes de español bien como hablantes nativos. El tema elegido es de los americanismos. Su interés está relacionado con varias líneas de investigación y de especialización, como son, por una parte, la variación lingüística junto con la enseñanza de español LE (con sus aspectos no sólo léxicos sino también morfosintácticos) y, por otra, la lexicografía con la elaboración de diccionarios monolingües y bilingües, así como su análisis y estudio a través de la metalexigrafía. Los cuatro especialistas son María Antonieta Andión Herrero, Eva Bravo García, Cesáreo Calvo Rigual y David Giménez Folqués.

María Antonieta Andión Herrero es profesora de Lengua española en la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) de España. Su especialidad es la Lingüística aplicada a la enseñanza del español como segunda lengua y como lengua extranjera, centrada especialmente en la relación de su variedad y el modelo de lengua; es decir, en la compleja relación entre estándar, norma y variedad geolingüística. Tiene numerosas publicaciones sobre las variedades del español en América y sobre el léxico americano en manuales de español E/LE. Ha participado en la elaboración del Plan curricular del Instituto Cervantes por lo que respecta a las variedades del español.

Eva Bravo García es profesora de Lengua española en la Universidad de Sevilla. Especialista en el español de América, en sociolingüística y geopolítica de la lengua española, se ocupa también de formación de profesores de enseñanza de E/LE. Uno de los ámbitos de su investigación es el de los procesos actuales de estandarización de la lengua española, la normalización lingüística en los medios de comunicación y el español internacional. De hecho, destaca entre sus publicaciones la monografía titulada *El español internacional*. Posee un blog dedicado al *Español de América* <<http://www.xn--espaoldeamerica-1qb.com/>>

Cesáreo Calvo Rigual es catedrático de Filología italiana en la Universidad de Valencia. Especialista en lexicografía bilingüe y en metalexigrafía bilingüe y monolingüe italiana, ha realizado numerosas traducciones y estudios sobre la traducción y recepción de obras literarias

italianas en España. A su vez ha publicado trabajos sobre el reflejo de las variedades lingüísticas en los diccionarios junto con estudios de lingüística contrastivas español-italiano. Es coautor del diccionario bilingüe español-italiano publicado por Herder, que es, sin duda, uno de los mejores diccionarios bilingües en el mercado.

David Giménez Folqués es profesor de Lengua española en el Departamento de Filología Española de la universidad de Valencia. Ha publicado varios trabajos sobre el Diccionario de la Real Academia, sobre la norma ortográfica y sobre anglicismos tanto en ámbito lexicográfico como en el análisis del lenguaje turístico. Sus últimos trabajos pertenecen al ámbito de la enseñanza de ELE.

2. Modalidad y dinámica de la sección *Incontri* del número 3 de *RiCognizioni*

Como puede observarse, *RiCognizioni* se articula en varias secciones. Una de ellas, la titulada *Incontri*, está dedicada al debate, en forma de mesa redonda “escrita”, sobre un mismo tema compartido por todos los participantes. En este caso concreto, el tema propuesto es el de los americanismos y, asociado al mismo, el de los españolismos. Los “encuentros” pretenden ser una experiencia de reflexión y de comentario crítico sobre un tema y su incidencia en el ámbito especializado y general, es decir, un debate sobre cuestiones actuales del mundo cultural y social.

Debido a su carácter de mesa redonda, cada contribución en esta sección tiene una extensión máxima de 10 páginas. Cada autor ha tenido la posibilidad de leer las contribuciones de los demás participantes, de modo que la mesa redonda resultase efectivamente interactiva, creando un debate dinámico.

3. Tema de la sección *Incontri* del número 3 de *RiCognizioni*

Para la mesa redonda sobre americanismos y españolismos, se señalaron algunas líneas temáticas a modo de sugerencias, como motivo de reflexión y como objeto de comentarios críticos. Los temas propuestos¹ fueron los siguientes:

1. El grado de representatividad de los americanismos y de los españolismos en el DILE2014 por lo que respecta a su número y a su tipología.
2. La validez de la marca diatópica.
3. Los criterios de selección de los americanismos y de los españolismos en el DILE2014.
4. La incidencia del DILE2014 en la enseñanza del español como lengua extranjera (ELE).
5. Los americanismos en los diccionarios bilingües.
6. Los americanismos en ELE.
7. Los americanismos en el Plan curricular del Instituto Cervantes.

Salvo el primer punto, todos los demás han sido, en mayor o menor medida, tratados por los participantes, como se podrá observar más adelante. Antes de pasar a ello, conviene explicar que la dificultad de afrontar el tema propuesto en el primer punto – el grado de representatividad de los americanismos y de los españolismos en el DILE2014 – se debe en gran parte al hecho de que todavía hoy no ha salido al mercado el CD-ROM con la última edición del DILE2014, a

¹ Naturalmente, siempre ha estado abierta la posibilidad de abordar otros aspectos sobre los americanismos y españolismos que aquí no se mencionan.

pesar de que se había anunciado su publicación para enero de 2015. La versión en línea recoge la edición anterior, de 2001, más las aportaciones realizadas hasta el año 2012, como se indica encabezando todos los artículos lexicográficos (enmendados y no)² en el portal de la RAE. Es obvio que la búsqueda en la edición impresa sería muy trabajoso, por lo que a todas luces se debe esperar a la publicación de la edición digital en CD, absolutamente necesaria, para analizar, por ejemplo, las nuevas incorporaciones de americanismos (argentinismos, bolivianismos, etc.), bien en lemas, bien en acepciones o en marcas, entre la edición de 2001 (22ª) y la de 2014 (23ª).

La prensa dio un gran protagonismo a las nuevas incorporaciones de americanismos durante los últimos meses de 2014, aunque, en realidad, dichas incorporaciones no han sido de gran entidad. Fue en la edición anterior, del año 2001, en la que realmente hubo novedades de gran relieve respecto a los americanismos, como lo demuestra Navarro Carrasco (2014) al hacer una comparación entre los americanismos del DRAE1992 y los del DRAE2001, hecho que le permite aportar datos numéricos comparados en cifras totales y por países, con sus porcentajes correspondientes. En cifras totales, por lo que respecta a las acepciones: “La edición de 1992 recogía 8120 acepciones americanas; la de 2001 ofrece 18749, con lo cual existe una variación de 10629 acepciones que supone un 130,90% de incremento”; en cuanto a las marcas americanas: de 12494 se pasa a 28171, “existe, pues, una variación de 15677 marcas que supone el 125,47%”. Por países, destaca El Salvador que ve un incremento del 1542,30%, puesto que pasa de 104 marcas a 1780. Le sigue Honduras en porcentaje con un aumento del 713,24%, si bien en números absolutos las marcas alcanzan las 2456 (Navarro Carrasco 2014, 76-77). También Calvo Rigual, en su contribución, pone en evidencia el elevado número de hondureñismos (1950) registrados por el DRAE2001, a todas luces desproporcionado respecto a los argentinismos (1724) y los chilenismos (1535), mucho más representativos en la comunidad hispanohablante por su “peso demográfico, político o lingüístico”. Este desequilibrio es motivo de comentarios también por parte de Andión Herrero.

Entre las ediciones impresas de 2001 y 2014 media la publicación, en 2010, del *Diccionario de Americanismos* (a partir de ahora DA), que ha servido de referencia para armonizar los datos relativos a los americanismos en el DILE2014, como indica su preámbulo. Como pauta para su incorporación a este último, los americanismos debían estar documentados en, al menos, tres países, “aunque hay quien cuestiona el criterio de los países, porque corresponden a realidades demográficas muy distintas. México, por ejemplo, tiene más de 100 millones de habitantes”³. Sin embargo, el criterio demográfico no debe ser el preponderante, ya que “las decisiones se toman dentro de un amplio consenso, que por el momento no se ha roto. [...] La unidad del idioma, que en este momento es altísima, se ha conseguido, en parte, gracias a esa labor de la Academias”, en palabras de Darío Villanueva⁴. Si bien todas las academias han participado en la elaboración de ambos diccionarios, no han faltado polémicas sobre las marcas de americanismos, bien genéricas⁵, (*Am.*, *Am.Mer.*, *Am.Cen.* y *Ant.*) bien nacionales (*Méx.*, *Arg.*,

² “El Diccionario de la lengua española es la obra de referencia de la Academia. La última edición es la 23ª, publicada en octubre de 2014. Mientras se trabaja en la edición digital, que estará disponible próximamente, esta versión electrónica permite acceder al contenido de la 22ª edición y las enmiendas incorporadas hasta 2012.” <www.rae.es>.

³ Son las palabras recogidas en la entrevista al director del DILE2014, Pedro Álvarez de Miranda, publicada en *La Vanguardia* el 16-10-2014.

⁴ Entrevista a Darío Villanueva por J. Ruiz Mantilla, en *El País semanal*, 2018, 31-05-2015, p. 28.

⁵ *Am.* se reserva para las acepciones con uso atestiguado en catorce países americanos o más. Las marcas *Am.Mer.*, *Am.Cen.* y *Ant.* se asignan a las acepciones cuyo uso se documenta, respectivamente, en los nueve países de América Meridional, en los seis de América Central y en los tres de las Antillas.

Ur. Bol., Chile, Ven., etc.), especialmente en la prensa mexicana. También ha sido cuestionado el “enfoque diferencial”, aplicado igualmente al DA, señalado por Bravo García en su contribución. Según el criterio diferencial, se excluyen “las palabras que se usan habitualmente en español, es decir, que son comunes a todos los hispanohablantes, como *chocolate, canoa, tomate*”⁶. Por consiguiente, el DA recoge específicamente los americanismos léxicos⁷, es decir, las voces y las acepciones propias del español americano, como por ejemplo: *abrazadera, amigovio, lonchera, pantalonudo*.

Tal y como se apuntaba anteriormente, el tema de los americanismos alcanzó una gran difusión mediática a raíz de la publicación en octubre de 2014 de la última edición impresa del diccionario académico (DILE): 93.111 entradas (el anterior tenía 88.431); 195.439 acepciones; 19.000 palabras y acepciones de americanismos; 140.000 enmiendas que afectan a 49.000 artículos; 5.000 palabras nuevas y 1.350 supresiones. A la presentación en Madrid, le siguieron las presentaciones en los distintos países de lengua española⁸, lo que dio origen a noticias periodísticas del evento con comentarios, críticas y elogios de las características del nuevo DILE, realizado con la participación de todas las academias de la lengua española. La caracterización de la mayoría de los artículos periodísticos se basa en la noticia generada por la agencia EFE y en el *dossier* de prensa preparado por la RAE⁹. La recepción y las reacciones en general han sido positivas. Entre las negativas destaca un artículo publicado por el *Universal*¹⁰ de México, periódico de gran difusión y amplia tirada, en el que, Raúl Avila, del Colegio de México, considera que el diccionario es “símbolo del monopolio de la RAE sobre el idioma”, obra que critica también por no haber sido más incisiva en los cambios y por no ser representativa respecto a la mayoría de hablantes de español, es decir, respecto al 89% que son precisamente hablantes hispanoamericanos.

Siguiendo las pautas de la mesa redonda, cada contribución se ve enriquecida por los comentarios de los participantes. El orden en el que se ofrecen a continuación obedece a la dinámica de la interrelación establecida.

- 1) Felisa BERMEJO CALLEJA, Americanismos: ¿una perspectiva eurocéntrica?
- 2) Eva BRAVO GARCÍA, *Introducción*
- 3) Cesáreo CALVO RIGUAL, La presencia de americanismos en los diccionarios bilingües español-italiano
 - 3.1) *Comentarios sobre* La presencia de americanismos en los diccionarios bilingües español-italiano, de M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO y de David GIMÉNEZ FOLQUÉS
- 4) David GIMÉNEZ FOLQUÉS, ¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE?
 - 4.1) *Comentario sobre* ¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE?, de M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO
- 5) M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO, Los americanismos en Español Lengua Extranjera. Reflexiones sobre la variación léxica desde variedades preferentes europeas o estandarizadas

⁶ Más del 80% del vocabulario de la lengua española es común a todos los hablantes.

⁷ El DA divide los americanismos léxicos en seis tipos. Véase la contribución de Bravo García.

⁸ En el portal de la RAE (www.rae.es) se pueden consultar todas las noticias de prensa publicadas con motivo de cada una de las presentaciones realizadas en distintas ciudades de países hispanoamericanos y de Estados Unidos.

⁹ www.rae.es/sites/default/files/Dossier_Prensa_Drae_2014_5as.pdf

¹⁰ *El Universal*, 17-10-2014.

- 5.1) *Comentario sobre* Los americanismos en Español Lengua Extranjera, de David GIMÉNEZ FOLQUÉS,
- 5.2) *Comentario sobre* ¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE? y *sobre* Los americanismos en español lengua extranjera, de Cesáreo CALVO RIGUAL; con la *Réplica* de M. Antonieta ANDIÓN HERRERO.
- 6) Eva BRAVO GARCÍA, El Diccionario de Americanismos. Una aproximación formal al léxico del español en América

4. Americanismos y otros -ismos derivados de los gentilicios hispanos

Se puede afirmar sin temor a equivocarse que cada país hispano posee, al menos, un diccionario que recoge vocablos, locuciones, giros o modos de hablar propio y peculiar de sus habitantes, parafraseando la definición que el DRAE2001-12 ofrece para cada uno de los lemas que se refieren en su conjunto a términos y expresiones características, exclusivas o no, de ese país. Son 19 entradas con la siguiente definición: “Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los [...]”. Los corchetes sirven para encerrar el espacio del gentilicio correspondiente (*argentino, boliviano*, etc.), porque estos vocablos en *-ismo* se han formado a partir precisamente del gentilicio usual, con la excepción de *costarriqueñismo* que deriva del gentilicio menos usual, *costarriqueño*¹¹. Por otra parte es curiosa la creación de *nicaraguanismo*, ya que la base no está constituida por el gentilicio usual, que es *nicaragüense*. En las distintas definiciones se alterna “locución” con “vocablo”; en cambio es constante en todas ellas “giro o modo de hablar propio”; en diez se añade también “y peculiar”; en uno “y privativo” (Ecuador).

La lista de términos definitorios de las variedades de los distintos países hispanoamericanos es la siguiente (entre paréntesis, el gentilicio del que deriva):

argentinismo (argentino)	Locución, giro o modo de hablar propio de los argentinos.
bolivianismo (boliviano)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los bolivianos
chilenismo (chileno)	Vocablo, giro o modo de hablar propio de los chilenos.
colombianismo (colombiano)	Vocablo, giro o modo de hablar propio de los colombianos.
costarriqueñismo (costarriqueño)	Vocablo, giro o locución propios de los costarricenses.
cubanismo (cubano)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los cubanos.
dominicanismo (dominicano)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los dominicanos.
ecuatorianismo (ecuatoriano)	Vocablo o giro propio y privativo del lenguaje de los ecuatorianos
guatemaltequismo (guatemalteco)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los guatemaltecos.
hondureñismo (hondureño)	Vocablo, giro o locución propios de los hondureños.
mexicanismo ¹² (mexicano)	Vocablo, giro o modo de hablar propio de los mexicanos.
nicaraguanismo	Locución, giro o modo de hablar peculiar de los nicaragüenses.
panameñismo (panameño)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los panameños.
paraguayismo (paraguayo)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los paraguayos.

¹¹ Sin embargo, es *costarricense*, naturalmente, el que aparece en la definición lexicográfica.

¹² El diccionario académico tiene lematizado también *mejicanismo*, pero no cuenta con definición y remite directamente a *mexicanismo*, lo que demuestra que el término preferente es este último.

peruanismo (peruano)	Vocablo, giro o modo de hablar propio de los peruanos.
puertorriqueñismo (puertorriqueño)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los puertorriqueños.
salvadoreñismo (salvadoreño)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los salvadoreños.
uruguayismo (uruguayo)	Locución, giro o modo de hablar propio y peculiar de los uruguayos.
venezolanismo (venezolano)	Vocablo, giro o modo de hablar propio de los venezolanos.

Cuadro 1. Denominación de la variedad diatópica específica de cada país hispanoamericano y su definición en el DRAE2001-12.

A esta lista, habría que añadir otros tres términos: *españolismo*, del que trataremos más abajo, *filipinismo* y *guineanismo*¹³. El primero se identifica con el denominado español europeo. El segundo y el tercero, localizados en Asia, uno, y en África, el otro, ¿podrían identificarse, respectivamente, con un español asiático y con un español africano? Parece improbable.

En Filipinas la Academia asociada a la RAE se fundó en 1924. La lengua española cuenta con una cierta tradición de estudios sobre los filipinismos y, de hecho, el diccionario académico los recoge ya desde el siglo XIX; concretamente la edición de 1884 ya lematiza filipinismos, según afirma Veyra (2014). El neologismo lo creó W. Retana, autor de un *Diccionario de filipinismos* publicado en 1921 (Veyra 2014). En cambio, respecto a los guineanismos, el DILE2014 incrementa su número a 30 frente a los únicos dos recogidos por el DRAE2001 (*chapear* y *guachimán*). La nueva asociación de Guinea Ecuatorial se constituirá antes de final de 2015, según declaraciones del actual presidente de la RAE¹⁴.

Si el conjunto de la lista anterior se identifica con el español americano, el término *americanismo*¹⁵ es, por consiguiente, el que recoge tanto la suma de los anteriores, es decir, el conjunto de “locuciones, giros o modos de hablar propio y peculiar” de los hispanoamericanos, como cada uno de ellos por separado o en grupos menores. De hecho, nótese que el requisito mínimo es “algún país de América” en la acepción 6 del DRAE2001-12, que define *americanismo* como “vocablo, giro, rasgo fonético, gramatical o semántico peculiar o procedente del español hablado en algún país de América”¹⁶.

Resulta muy interesante notar que Andiñ Herrero afirma que, si se trata de americanismos, el punto de vista empleado es el del español europeo. A la sorpresa que pueda causar en un primer momento dicha afirmación le sigue la reflexión sobre la dicotomía creada entre español americano y español europeo (muy usada en la NGLE) y entre americanismo y españolismo, términos usados sobre todo en el ámbito lexicográfico.

La inclusión de la marca *Esp.* para indicar un *españolismo* se ha considerado un logro por parte de la asociación de academias ASALE. Ya se utilizaba en el DRAE2001, pero en el DILE2014 el número de acepciones con la marca correspondiente a España ha llegado a ser de

¹³ En el preámbulo del DILE2014 se menciona *guineanismo*, que correspondería al “hablar propio y peculiar” de Guinea Ecuatorial. Figuran en el diccionario tanto el gentilicio *guineano* como *ecuatoguineano*.

¹⁴ Entrevista a Darío Villanueva por J. Ruíz Mantilla, en *El País semanal*, 2018, 31-05-2015, pp. 24-28.

¹⁵ El término *hispanoamericanismo* se ha utilizado en estudios específicos, pero el DRAE2001-12 no lo recoge con una acepción de carácter lingüístico.

¹⁶ Este trabajo se limita a analizar las definiciones del diccionario. Para definiciones de trabajos específicos sobre americanismos, se remite a estudios especializados como los de Aleza/Enguita, Haensch, Haensch/Werner, entre otros, además de los que cita Bravo García en su contribución (Costa Álvarez, Morínigo, Rabanales, Rona, López Morales).

435 frente a los 12 del DRAE2001. La denominación españolismo está formada, al igual que argentinismo, bolivianismo, etc., a partir del gentilicio como base, pero genera algunos problemas. El primero y más importante es que español no es solo un gentilicio, sino también la designación de la lengua general de todo el conjunto de hablantes de Hispanoamérica, de España y de sectores de la población de países como Filipinas, Estados Unidos y Guinea Ecuatorial. De hecho, a diferencia de la definición – que incide en la caracterización de “propio y peculiar” – del DRAE2001-12 para los demás términos en -ismo, en las acepciones de españolismo, la única acepción específicamente lingüística es la que remite a hispanismo. Y, efectivamente, españolismo como sinónimo de hispanismo, es decir, de préstamo en otra lengua distinta del español, tiene un uso muy extendido. De ahí que utilizarlo para el habla “propia y peculiar” de los españoles dé lugar a interpretaciones ambiguas. El término españolismo¹⁷, en conclusión, no cumple las funciones de los otros -ismos, porque español reúne el gentilicio y la designación de la lengua general.

Si se pone en paralelo *españolismo* y *americanismo*, la primera característica que salta a la vista es que el primero se refiere a un solo país, mientras que el segundo se refiere a un conjunto de países, es más, a un continente. Es evidente que sería laborioso tener que enumerar todos los anteriores términos en -ismo para poder referirse a todas y cada una de las variantes hispanoamericanas. Se insiste en “todas y cada una” porque, por un lado, se necesitaría un término que recogiera el conjunto y, por otro, sería preciso representar la existencia de variedades en su interior, de manera que no haya peligro de interpretarlo como una realidad homogénea o “monolítica”, como señala Calvo Rigual al tratar las marcas Amer. en los diccionarios bilingües. También Giménez Folqués señala que el conjunto de las variedades americanas – el denominado “español de América” – no representa una variante única, sino una “complejidad dialectal”.

En la terminología de las variaciones diatópicas es *americanismo* el término usual, pero se trata de una designación que no logra cumplir su papel denotativo sin ambigüedades, puesto que, como señala Andión, automáticamente se adopta un punto de vista europeo. Si, en cambio, el punto de vista adoptado es el americano, ¿qué término sirve para referirse a ese conjunto? Por ejemplo, en la hipótesis de que un colombiano analice los colombianismos en relación a otras variedades americanas distintas a las suyas, ¿qué designación utiliza para designarlas en su conjunto? Si se trata solo de algunas de esas variedades, podrá enumerarlas, por ejemplo, venezonalismo, bolivianismo, argentinismo; pero si los rasgos contrastivos se oponen al conjunto de las otras variedades americanas, el estudioso ¿debe enumerarlas todas? ¿Le sería posible utilizar el término *americanismo* también en este caso? Ante esta situación, existirían dos tipos de solución. La primera consistiría en utilizar *americanismo* para el conjunto de usos de variantes distintas a los colombianismos, siguiendo con la hipótesis. De este modo se eliminaría el automatismo de considerar que el estudio de los americanismos presupone un punto de vista externo a América. Y esta es, en definitiva, la línea seguida por el DA, puesto que es un diccionario que recoge exclusivamente las variaciones lingüísticas de Hispanoamérica y que ha sido realizado también exclusivamente por las academias americanas asociadas, ASALE.

¹⁷ La Real Academia no utiliza el término *españolismo* en el preámbulo del DILE2014 y tampoco en el *dossier* que facilitó a la prensa. Sin embargo, es un término que se ha repetido con frecuencia en las noticias de prensa en internet, por ejemplo, en *El Universal* de México, entre otros. Se usa también en las noticias generadas por la Agencia EFE, como se puede observar en el <www.eldía.es> 14-10-2014 (Ana Mendoza, Madrid, EFE). Uso más que justificado, si se tiene en cuenta que directores de las mismas academias de la lengua española, como Alfredo Matus, director de la academia chilena, usan *españolismo*. *Españolismo* es usado por estudiosos especialistas del sector y, entre ellos, citamos a nuestra invitada Andión Herrero.

El DA incluye todas las variedades de los países hispanoamericanos, a diferencia de la hipótesis planteada en la que quedaría excluida la variedad colombiana por establecer precisamente el punto de vista.

La segunda solución sería hallar una denominación para aplicarla al conjunto de “hablas propias y peculiares” que no exigiera adoptar ningún punto de vista continental. Si españolismo y americanismo presentan para muchos una visión dicotómica¹⁸ y contrapuesta de la realidad lingüística del español, urge hacer una propuesta que designe al conjunto de todos los -ismos relativos a las variaciones, liberándose de referencias geográficas para que no dé lugar a ambigüedades ni despierte susceptibilidades. Podría ser un término como *polihispanismo*, que se coloca en paralelo a *panhispanismo* como formación léxica y lo complementa como contenido semántico. Con *panhispanico* se abraza lo común y lo diferente, pero la balanza se inclina, por su peso muy superior, hacia lo común, que representa el 80%. Con *polihispánico* se designaría al conjunto de “lo propio”, es decir, de ese 20% que representa las variedades sociolingüísticas especialmente diatópicas de todos los países de lengua española y no solo los de América, puesto que englobaría también a los filipinismos, a los guineanismos y a los vocablos o modos de hablar propios de España.

Tras esta propuesta que quiere solo llamar la atención sobre un problema de índole terminológica, es notorio que americanismo es un término que goza de gran aceptación. Se trata de una denominación que se apoya en una serie de hechos pertenecientes a un pasado también común, como ilustra Bravo García en su intervención, y que, por consiguiente, su uso está justificado desde un punto de vista histórico.

El cuadro 2 presenta en paralelo las denominaciones utilizadas mayoritariamente que se basan en referencias geográficas, continentales o nacionales. Figuran entre signos interrogativos aquellas que eventualmente podrían utilizarse, aun a sabiendas de que su interpretación resultaría falseada. Las incluimos, no sin una pizca de provocación, para poner en evidencia los desajustes que se crean si se aplicara con sistematicidad el criterio de las denominaciones con base geográfica continental.

español americano español de América	americanismo	argentinismo bolivianismo colombianismo, etc.
español europeo	¿europeísmo?	españolismo ¿?
¿español asiático?	¿asiastismo?	filipinismo
¿español africano?	¿africanismo?	guineanismo

Cuadro 2. Denominaciones de las variaciones diatópicas del español en el mundo.

5. Español (LE) lengua común y variantes

Español¹⁹ es la designación de la lengua hablada en cada uno de los países hispanoamericanos y, por tanto, no solo en España como nación. En Perú, en México, etc. se habla español, no se habla peruano ni mexicano, por ejemplo. Un dato que conviene recordar es

¹⁸ Son significativas las palabras del presidente de la Academia de la Lengua de Chile, Alfredo Matus, especialmente considerando el hecho de que no representa una voz crítica. “Ya fue un triunfo que se pusieran esas marcas, porque tradicionalmente se pensaba que lo que se habla en España era simplemente la lengua española, y eso es un error de perspectiva, porque así como hay americanismos, hay españolismos”. <www.eldía.es> 14-10-2014 (Ana Mendoza, Madrid, EFE).

¹⁹ Fueron motivos exclusivamente políticos y no filológicos los que llevaron a utilizar la designación *castellano* en la constitución española de 1978.

que la academia española sustituyó lengua castellana por lengua española en sus dos obras emblemáticas, la gramática, a partir de 1924, y el diccionario, a partir de 1925.

Lo que une al español no niega la pluralidad de variantes que existen en el ámbito panhispánico o como diría Aleza y Enguita (2010: 42): “La lengua española, en su amplia arquitectura, abarca distintas posibilidades de manifestar un hecho lingüístico, igualmente legítimas. Los hablantes, según su geografía, optarán por una forma u otra, por lo que deberemos tener en cuenta la variedad diatópica”. Así pues, todas las variantes son igualmente “legítimas” en el contexto territorial correspondiente, por lo que ya no cabe considerar como la más prestigiosa a la variante del centro-norte de España tal y como se venía haciendo tradicionalmente.

El español es, pues, la lengua de todos los hispanohablantes con sus variantes y es también la lengua común. Uno de los actuales principios de la academia y que constituye la esencia de su política panhispánica es preservar la unidad en la variedad. El *Diccionario panhispánico de dudas*, publicado en 2005, abrió la brecha a las publicaciones panhispánicas, a la que siguieron la nueva gramática (2009), la nueva ortografía (2010) y el actual diccionario (2014). Conviene saber, sin embargo, que el panhispanismo cuenta con un ilustre precursor, el *Diccionario Tecnológico Hispano-Americano*, tal y como señalan, en IJL, Garriga Escribano y Pardo Herrero (2014), puesto que “se trata de un intento de establecer una pauta panhispánica en el vocabulario científico y técnico”. La unificación de la terminología especializada en toda el área hispana es una de las prioridades en la lengua española, sobre todo considerando la constante incorporación de extranjerismos del ámbito técnico y económico; por lo que es necesario evitar la dispersión terminológica que pueda minar la esencial unidad del español.

Respecto a la enseñanza de español como lengua extranjera, cabe aquí la pregunta del título de la intervención de Giménez Folqués: ¿es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE? El autor propone dar a conocer en clase la existencia de otras variantes y de sus características fundamentales, ya que “estos datos ayudarían al aprendiz a ahorrar tiempo de aclimatación si se trasladara a un país hispano distinto al de su formación lingüística en español y estaría predispuesto a encontrar y aceptar rasgos lingüísticos distintos respecto a la variedad aprendida”. Se trata de una propuesta en la que el conocimiento de dichas variedades sería pasivo, dado que, por lo que respecta a las destrezas de producción, el aprendiz desarrollaría las de la variedad del lugar de estudio. A la hora de valorar las posibilidades reales de incluir en clase de ELE esta información, es necesario considerar “el esfuerzo que supondría a un profesor la selección e inserción curricular de la diversidad del español en un curso”, dada la falta de obras especializadas de carácter dialectológico dirigidas a profesores de ELE, así como la falta de rigor con la que aparece tratada la variación en los manuales de ELE, tal y como señala Andión Herrero.

En su reflexión sobre la enseñanza ELE y sobre las variaciones lingüísticas, Andión Herrero afirma que tan inútil es negar las variedades como minimizar el valor del español estándar. Esta estudiosa distingue en el modelo de la lengua los siguientes componentes: estándar, variedad preferente y variedades periféricas. El *modelo* es una fórmula de componentes flexibles $EL_2/LE = \text{ESPAÑOL ESTÁNDAR} + \text{variedad preferente} + \text{variedades periféricas}$ que se adapta al contexto real de la docencia, de manera que, una vez determinada cuál es la variedad preferente en función del contexto, quedan establecidas cuáles son las variedades periféricas, naturalmente teniendo en cuenta las necesidades del alumnado. En este sentido, sería interesante poder disponer de datos comparativos de manuales de ELE elaborados y publicados en distintos países de lengua española, que ilustrasen en qué medida el léxico pertenece a la lengua estándar y a la variedad “preferente” en cada caso. Respecto al futuro tratamiento de las variedades en los manuales de ELE, la autora indica que para lograr rigor científico, los manuales ELE deben recoger y sistematizar la variación léxica del español

“organizándola por campos semánticos, niveles de dominio y áreas geográficas”. En su contribución, la autora establece seis áreas geográficas concentrándose en el campo léxico de la ropa; ofrece también dos mapas elaborados por ella misma a partir del léxico que designa la ropa interior masculina y femenina.

Tratándose de variedades léxicas en ELE, son de gran interés los datos que Andión Herrero proporciona sobre el Plan curricular del Instituto Cervantes (PCIC), organismo oficial de coordinación y difusión de español/LE, que prevé la variedad como parte de la competencia y del modelo ofrecido a los estudiantes. La variedad preferente del PCIC es la del centro-norte de España, justificada por los siguientes motivos: (i) posee rasgos comunes que comparte con las restantes normas cultas del mundo hispánico; (ii) su proyección dentro del modelo estandarizado es de prestigio para toda la comunidad hispánica; (iii) es una institución política y económicamente española, es decir, creada y financiada en España. No obstante, aparecen anotados los rasgos diferentes a este modelo pertenecientes a otras variedades del español.

Las marcas diatópicas de que disponen los diccionarios bilingües los convierten en instrumentos útiles y necesarios para aprendices de español ELE. En el caso concreto de la contribución de Calvo Rigual, para italofonos. De los tres diccionarios bilingües analizados, el autor señala que solo el Garzanti marca los americanismos por países. Entre los tres hay también grandes diferencias cuantitativas y sorprende que el Zanichelli, siendo el más reciente, sea el que menor número de americanismos recoja. Un resultado muy relevante es el que Calvo Rigual obtiene a través del análisis de la sección italiano-español, en la que el número de equivalentes con marca diatópica desciende drásticamente respecto a la otra sección; lo cual indica que estos diccionarios bilingües no dan información para la producción en español de este tipo de variedad léxica. En conclusión, estos tres bilingües ofrecen datos para un conocimiento pasivo de las voces y acepciones marcadas del español americano en la sección español-italiano.

Entre los materiales que Andión Herrero y Giménez Folqués recomiendan para la enseñanza ELE está el *Diccionario de Americanismos*, sobre el que trata con detalle la contribución de Bravo García.

6. Conclusiones

La aspiración de *InCONTRI* (*Encuentros*) ha sido la de crear un espacio ideal para la puesta en común de distintos puntos de vistas y de diferentes enfoques sobre los americanismos. A lo largo de las cinco aportaciones se han ido planteando una serie de preguntas que han tenido distinta suerte. Algunas han encontrado respuesta; otras, no, pero el hacerlas no ha sido en vano, porque han creado nuevos espacios abiertos y han anunciado campos inexplorados. En esta línea, encuentra justificación la propuesta de una nueva denominación, *polihispanismo*, con las miras puestas a que los especialistas en variedades diatópicas del español dirijan su atención a la terminología empleada, porque, si bien *americanismo* goza de amplia aceptación y de larga tradición, no cabe duda de que el cuadro de denominaciones merece una reflexión y un examen, dada la interrelación entre los términos que lo componen.

Ha sido precisamente la denominación *americanismo* la que ha originado (a partir de las consideraciones de Andión Herrero sobre la perspectiva española) que se cuestionara su interpretación y se analizara el conjunto de denominaciones, junto con la aportación y elaboración de nuevos datos. Para ello, se han ilustrado las semejanzas y las diferencias entre los términos en *-ismo* (*argentinismo*, *mexicanismo*, *panameñismo*, etc.) referidos a la variedad léxica propia de cada país y *españolismo*, considerando que este carece de definición en el DRAE como variedad diatópica. Se ha dado espacio a los filipinismos y guineanisms. También se han desarrollado otros aspectos como el de los americanismos en el diccionario académico, poniendo de relieve que la edición que ha supuesto un auténtico cambio por la inclusión de

numerosos americanismos ha sido la del DRAE2001, mientras que en el DILE se ha limitado a ajustar su contenido tomando como referencia el DA.

Las interrelaciones con los datos de las contribuciones de los invitados y las numerosas referencias han estado al servicio de la finalidad y el espíritu que ha animado la mesa redonda. Esta fórmula se ha revelado eficaz y ha producido un diálogo fecundo; la modalidad escrita ha favorecido la lectura y la valoración atenta de los otros autores. Concluyo agradeciendo la generosa y también entusiasta participación de los invitados en este espacio de “encuentros”.

BIBLIOGRAFÍA

- Aleza Izquierdo, M.; Enguita Utrillo, J. M. (eds.) (2010), *La lengua española en América: normas y usos actuales*. Universitat de València.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Diccionario de americanismos*, Lima/Madrid, Santillana.
- Garriga Escribano, C.; Pardo Herrero, P. (2014), *El Diccionario Tecnológico Hispano-Americano, Un Nuevo Intento en la Institucionalización de la Lengua de la Ciencia y de la Técnica en Español*, in “International Journal Lexicography”, 27 (3), 201-240.
- Haensch, G. (2001), *Español de América y español de Europa* (1ª parte), in “Panace@”, vol. 2, 6, 63-72.
- (2002), *Español de América y español de Europa* (2ª parte), in “Panace@”, vol. 3, 7, 37-64.
- Haensch, G., Werner, R. (1993), *Nuevo Diccionario de Americanismos. - Tomo I. Nuevo diccionario de Colombianismos - Tomo II. Nuevo diccionario de Argentinismos - Tomo III. Nuevo diccionario de Uruguayismos*. Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Hernández Alonso, C. (coord.) (2009), *Estudios Lingüísticos del español hablado en América*, Madrid, Visor.
- Navarro Carrasco, A. I. (2014), *Los americanismos en la Academia española*, in “Anuario de Lingüística Hispánica”, XXVIII (2013), Universidad de Valladolid, 75-104.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009), *Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa.
- (2014), *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa.
- Veyra, J. C. de (2014 [1930]), *Filipinismos en la Lengua Española*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, Edición digital (facsimil) a partir de Manila, La Defensa, <www.cervantesvirtual.com>

Siglas

- ASALE = Asociación de Academias de la Lengua Española
- DA = Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Diccionario de americanismos*, Lima/Madrid, Santillana.
- DILE2014 = Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014), *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa.
- DRAE2001 = Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa.
- DRAE2001-12 = Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, <www.rae.es> [20-06-2015]
- ELE = Español como Lengua Extranjera
- IJL = International Journal Lexicography
- NGLE = Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009), *Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa.
- PCIC = Plan curricular del Instituto Cervantes
- RAE = Real Academia de la Lengua

FELISA BERMEJO CALLEJA • Researcher at the Department of Foreign Languages of the University of Turin. Her research interests focus on contrastive Linguistic, Spanish Syntax and Lexicography. She published papers in Italy and Spain about subordinate sentences, subjunctive selection, bilingual lexicography and Spanish grammar for Italians. Her books are: *Le subordinate avverbiali. Uno studio contrastivo spagnolo-italiano* (2008), *Le relative spagnole* (2009), *Le subordinate sostantive* (2014). As editor and author of four chapters, she took part in a reference Spanish Grammar for Italians: *Gramática de referencia de español para itálfonos* (2013-2015).

E-MAIL • felisa.bermejo@unito.it

INTRODUCCIÓN

Eva BRAVO GARCÍA

El interés por contar con diccionarios de americanismos se ha hecho patente en los estudios sobre historia y dialectología de la lengua española. Desde mediados del siglo XVIII numerosas aportaciones han intentado contribuir al conocimiento de las palabras usadas en América con formas o significados peculiares respecto al español peninsular. La primera obra de la Real Academia Española, el *Diccionario de Autoridades*, incluía ya un considerable número de voces marcadas como propias de ese continente, muchas de las cuales procedían de lenguas autóctonas; a partir de este, todos los diccionarios académicos han ido incorporando progresivamente americanismos, aunque con cierta lentitud y desigualdad. Un cambio significativo se produjo en la 21ª edición de 1992, en la que se incorporaron numerosas voces de distintos países.

Sin embargo, la tarea de confeccionar un repertorio independiente de voces usadas en América ha seguido pendiente hasta la edición del *Diccionario de Americanismos*, auspiciado por la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) y dirigido por el secretario general de ella, Humberto López Morales. Esta obra se centra en la finalidad esencial de la Asociación que es, según consta en sus estatutos (artículo 7), “trabajar a favor de la unidad, integridad y crecimiento de la lengua española, que constituye el más rico patrimonio común de la comunidad hispanohablante”; la riqueza de esta herencia común queda patente en las páginas de esta obra lexicográfica que ha abierto nuevas expectativas al conocimiento científico del español en su variedad americana.

De forma paralela a la actividad académica se han publicado, vocabularios, diccionarios, glosarios, recopilaciones de vocabularios de todos los países americanos, con desigual rigor y planteamiento; contamos además con las encuestas de habla culta de las principales capitales americanas y de numerosos atlas dialectales. Todo ello es un ingente material de diversa factura y concepción que proporciona información interesante, pero no siempre comparable. En todo caso, es una muestra elocuente del interés hacia la variedad americana del español, su caudal léxico y riqueza expresiva.

La realidad sociolingüística del idioma confirma que la norma del español es hoy panhispánica, por lo tanto se hace necesario tomar conciencia de la potencia cultural y económica que constituye la lengua, al tiempo que se preservan los valores y se impulsa su conocimiento dentro y fuera de los países hispanohablantes. El español hablado en América interesa como objeto de estudio y como marco cultural en el que se inserta una literatura y productos culturales que forman parte ya del marco de conocimiento europeo.

Una muestra de ello la ofrecen los trabajos de los colegas que nos acompañan en este encuentro. Cesáreo Calvo Rigual realiza un ágil recorrido sobre “La presencia de americanismos en los diccionarios bilingües español-italiano”, un idioma que de forma tan marcada prestó palabras y conceptos al español del siglo XVI. Hoy la lengua española tiene hoy un alto nivel de demanda por parte de hablantes no nativos que ven en ella no sólo un acervo cultural, sino un útil y práctico conocimiento que impulsa las perspectivas profesionales y trasciende fronteras. Pero la mayoría de los hablantes de español no usan la norma peninsular y el escenario con el que se enfrenta el aprendiz de español es variado, tanto desde el punto de vista geográfico como sociolingüístico. Por ello, David Giménez Folqués reflexiona sobre la

pregunta “¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE?” con el objetivo de aumentar la competencia lingüística de los aprendices. Por su parte, M^a Antonieta Andión Herrero se centra en su trabajo “Reflexiones sobre la variación léxica desde variedades preferentes europeas o estandarizadas” de la trascendencia que la selección y conocimiento de este vocabulario tiene en el marco de la enseñanza, atendiendo al enfoque curricular de americanismos, sus fuentes y obras de referencia, su planificación y secuenciación.

LA PRESENCIA DE AMERICANISMOS EN LOS DICCIONARIOS BILINGÜES ESPAÑOL-ITALIANO

Cesáreo CALVO RIGUAL

ABSTRACT • Apart from containing different kinds of lexicon, such as the essential, specialised and colloquial lexicons and so forth, bilingual dictionaries should also include the geographic variations of a language, being an important part of its lexicon as a whole. With regard to Spanish language this matter is even more important. In fact, its regional varieties have always played an important role, especially within Latin America. All this resulted in the great importance that such varieties have gained in many works (such as dictionaries, grammars and orthography manuals) promoted by the academies of the Spanish language, over the last few decades. In this work the presence of Latin American expressions in three large bilingual Italian-Spanish and Spanish-Italian dictionaries (published by Hoepli, Garzanti and Zanichelli publishers over the last few years) will be analysed. Our study focuses on three matters: a) the analysis of the presence/absence of the words that are used to designate the same object, that is, the 'bus'; b) the analysis of lexicographic labels which indicate the Latin American expressions, as well as the frequency of such labels; and c) their use within a specific segment of the three dictionaries. Very different results have been found. One of the dictionaries (Garzanti) appears to be the most complete by far, if we consider both the variety of the labels that have been used and their frequency. On the other hand, the other two dictionaries only use one generic label for all Latin American expressions. In addition, in them such expressions are used with a much lower frequency. This sort of situation is not acceptable to us, since nowadays-bilingual lexicographers can count on many updated works that contain the lexicon of Latin American varieties of Spanish language. Lexicographers should use such works in order to offer a more complete representation of the Spanish lexicon as a whole.

KEYWORDS • Americanism, Bilingual Lexicography, Spanish, Italian.

Uno de los retos con los que debe enfrentarse cualquier diccionario bilingüe actual que posea una cierta envergadura es el tratamiento de las unidades léxicas que contengan uno o más significados restringidos a una zona geográfica de su dominio lingüístico. Todas las lenguas vivas presentan un grado mayor a menor de diferenciación geográfica. El español no es una excepción, máxime tratándose de una lengua hablada en un territorio extensísimo por cientos de millones de hablantes. La diferenciación regional del español tiene su reflejo en el proceso de fijación de la norma a través de las gramáticas y sobre todo del diccionario académico. Hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XX, le hegemonía en la definición de la norma (diccionario, gramática) ha correspondido a la RAE. Las cosas comenzaron a cambiar hacia los años 80 y sobre todo en los 90, cuando se hace realidad una nueva política en la relación entre la RAE y las academias correspondientes de América, que supuso el impulso de una nueva concepción de la norma del español, conocida con el nombre de *panhispánica*, que ha de tener y

tiene una repercusión directa en el tratamiento de las formas marcadas diatópicamente y en particular de los americanismos.

El DRAE recoge casi desde sus inicios elementos léxicos de uso limitado a zonas concretas del dominio lingüístico, tanto de América como de la propia España. Su recogida, sin embargo, ha sido siempre muy irregular y ha dependido a menudo del interés concreto de un académico por el léxico de su región o de cada academia americana por su léxico propio. De ahí proceden sin duda, como veremos, ciertos desequilibrios detectados en el DRAE actual. Tampoco parece haber habido hasta tiempos recientes un criterio claro y explícito para la selección de estas palabras, en especial de los americanismos. Es sabido que su presencia en el DRAE ha sufrido una notabilísima modificación en el paso a la 22ª ed. (2001). Menos sustancial parece lo acaecido en este campo en la actual edición (2014), ya que parece limitarse a una armonización con el contenido del *Diccionario de americanismos* (2010) de la propia Academia.¹

Teniendo en cuenta todo lo anterior, parecería claro que los diccionarios bilingües del español deberían incluir entre su material léxico un cierto número de americanismos (e identificarlos como tales): es lo que vamos a intentar comprobar en nuestra intervención.

El curso de la historia reciente de la lexicografía bilingüe italiano-español cambió a mejor hacia la mitad de los años 90 del siglo pasado con la publicación de varios diccionarios de nueva planta (los primeros fueron Calvo-Giordano 1995 y Tam 1997).² Desde entonces hasta nuestros días se ha publicado un cierto número de nuevos diccionarios, de varios tamaños, por lo que hoy tenemos una oferta infinitamente mejor que la de hace solo 20 años, aunque todavía insuficiente en varios aspectos (Calvo en prensa).

Quizá el dato más significativo es que en la actualidad disponemos de tres diccionarios de tamaño grande (es decir, con 100 000 entradas o más), publicados por las editoriales Hoepli (1997, que ha llegado hasta la tercera edición), Garzanti (2009) y Zanichelli (2012),³ todos ellos publicados en Italia, hecho que se explica fácilmente: mientras el español se ha convertido en Italia en la segunda lengua más estudiada tras el inglés, en España no ha alcanzado ni remotamente esa posición.

Que la mayoría de los diccionarios español-italiano (no solo los grandes) se publiquen actualmente en Italia no es un hecho anecdótico, puesto que puede tener *a priori* una repercusión directa en la presencia de americanismos. Podría suceder que en la parte español-italiano de un diccionario dirigido prevalentemente a usuarios italianos la cantidad de americanismos fuera sensiblemente superior respecto a esa misma parte si fuera pensada solo para españoles o bien si lo fuera exclusivamente para usuarios hispanohablantes de América (o de un país concreto, por ejemplo, México).

Quizá pueda entenderse mejor con un ejemplo en apariencia no excesivamente complejo, el de las denominaciones en español para el ‘autobús’ o ‘autocar’. A un usuario italiano le interesará saber probablemente que como equivalentes españoles de *autobus* o *pullman* existen, entre otros muchos,⁴ los siguientes: *autobús*, *bus*, *autocar*, *ómnibus*, *colectivo*, *guagua*; pero de poco le servirá la información si estas palabras no están marcadas convenientemente tanto si son lemas como si figuran como equivalentes de traducción. Ofrecemos a continuación la

¹ Es lo que se deduce de su Preámbulo. No podemos ofrecer datos más precisos al carecer de una versión en CD-ROM de esta última edición.

² Para una descripción detallada de estos últimos 25-30 años, véase Calvo (1996) y San Vicente (2008).

³ Utilizaremos respectivamente las siguientes siglas para referirnos a ellos: HOE, GAR, ZAN.

⁴ Véase, para comprender la riqueza léxica en este campo, el artículo *autobús* de la Wikipedia española.

información que sobre estas palabras recoge el diccionario normativo español (DRAE) y de los tres bilingües citados:⁵

autobús 1. m. Vehículo automóvil de transporte público y trayecto fijo que se emplea habitualmente en el servicio urbano. 2. m. autocar.

autocar 1. m. Vehículo automóvil de gran capacidad concebido para el transporte de personas, que generalmente realiza largos recorridos por carretera.

ómnibus 1. m. Vehículo de transporte colectivo para trasladar personas, generalmente dentro de las poblaciones.

colectivo 4. m. Arg., Bol., Ec., Par. y Perú. autobús.

guagua 2. f. Can. y Ant. Vehículo automotor que presta servicio urbano o interurbano en un itinerario fijo.

	parte español-italiano	parte italiano-español
ZAN	autobús 1 (<i>de servicio público</i>) autobus 2 (<i>autocar</i>) pullman, autopullman autocar pullman, autopullman ómnibus 1 (<i>autobús urbano</i>) autobus colectivo 2 (<i>HispAm., Aut.</i>) autobus guagua (<i>HispAm.</i>) autobus	autobus (<i>Aut.</i>) autobús, bus, autocar, colectivo (<i>HispAm.</i>) pullman 1 (<i>turístico</i>) autocar (m.) 2 (<i>fam.</i>) (di línea, urbano) autobús (m.) 3 (<i>fam.</i>) (di línea, interurbano) coche (m.) de línea
HOE	autobús autobus autocar autopullman ómnibus autobus colectivo 2 <i>Amer</i> autobus guagua 2 <i>Amer</i> autobus	autobus gal autobús, ómnibus pullman 2 <i>auto</i> autocar
GAR	autobús autobus, autocar ómnibus autobus, pullman colectivo 2 (<i>AMER</i>) autobus guagua 1 (<i>colloq. ANT</i>) autobus	autobus autobús, autocar pullman autocar

Incluso en un ejemplo como este encontramos de entrada múltiples problemas, como los siguientes: ya el DRAE resulta defectuoso a la hora de orientarse, pues únicamente dos de las formas (*colectivo*, *guagua*) están marcadas diatópicamente, mientras que las demás parecerían generales de todas las variedades del español.⁶ A la vista de esta insuficiencia quizá deberíamos plantearnos el no mostrarnos excesivamente severos con estos diccionarios.

⁵ Para simplificar los ejemplos hemos eliminado las informaciones gramaticales sobre los equivalentes, además de las acepciones no pertinentes. Hemos mantenido, en cambio, las informaciones de tipo diatópico, diafásico y diastrático.

⁶ Lo cual no es cierto ni para *autobús* (aun siendo la más general, puesto que se usa en España y en muchos países de Centroamérica y del norte de Sudamérica) y mucho menos para *autocar* (en franco retroceso incluso en España, uno de los pocos lugares en los que se utiliza la palabra) y *ómnibus* (viva sobre todo en la parte meridional de Sudamérica). Sigue predominando, pues, la visión centrada en el léxico peninsular, que no se marca a menudo a pesar de ser una forma restringida a este territorio, todo ello a pesar de que el DRAE prevé desde la edición de 1992 una marca al efecto: *Esp.* Hay que pensar, sin embargo, que cambiar una práctica plurisecular no es tarea de unos pocos años o de una única edición del DRAE.

Los bilingües, en la parte español-italiano, siguen en general al diccionario académico, aunque no con su grado de detalle (solo GAR, que como veremos es el único que incluye siglas de países americanos, especifica el uso antillano de *guagua*, aunque ignora el de Canarias). En la parte inversa (italiano-español) HOE y GAR dan los mismos equivalentes;⁷ solo ZAN da una gama mayor de equivalentes españoles para *autobus*, aunque marca solo, de manera genérica, el último (*colectivo*). Con esta información el usuario hispanófono no tendrá problemas para orientarse en la parte español-italiano porque partirá de formas que conoce (la de su variante lingüística) o por los equivalentes italianos en los casos que no conozca (*guagua* para muchos españoles de la Península); en la parte italiano-español el usuario se limitará a elegir la forma que utilice, aunque muchos hispanoamericanos echarán en falta las formas de su propia variedad, si bien se podrá orientar a partir de formas que conozca pasivamente (como *bus* o *autobús*).

El usuario italiano lo va a tener más complicado si lo que quiere es averiguar las formas que para este vehículo tienen las diferentes variedades del español americano, para lo que empezará por la parte italiano-español, cuya información es a todas luces insuficiente. En ninguno de los diccionarios bilingües parece haberse procedido al volcado de cada parte en la otra, lo que hubiera garantizado que para los términos italianos se hubieran ofrecido todas las formas presentes en la parte español-italiano. El que más se acerca es ZAN, pero incluso él se queda corto.

En conclusión, en un diccionario bilingüe italiano-español habrá que abundar en la información en ambas partes, a menos que se trate de un diccionario monodireccional, es decir, una obra pensada solo para uno de los dos grupos de hablantes, en cuyo caso podrán obviarse las informaciones que no sean necesarias para él. Pero un diccionario bilingüe raramente se declara abiertamente monodireccional, aunque a la postre lo sea, puesto que no deseará renunciar a un público (clientes) lo más amplio posible.

Esta somera comparación debe hacer que nos hagamos, entre otras, la siguiente pregunta: ¿de dónde obtienen los diccionarios la información sobre los americanismos?

El DRAE recurre a sus ricas bases de datos y por supuesto a la información directa suministrada por las Academias de la Lengua de los países americanos de habla hispana. Esa información se ha plasmado en el *Diccionario de americanismos*, que recoge más de 70 000 unidades léxicas. El DRAE afirma en su última edición que se ha valido de esta obra para llevar a cabo una revisión de los americanismos ya presentes y para la incorporación de otros nuevos.⁸

Entre los bilingües analizados solo uno (GAR) es explícito en este aspecto, mientras que el resto omiten cualquier referencia a sus fuentes:⁹ en su introducción se afirma que los

⁷ HOE ofrece una información de tipo etimológico (*gal* = galicismo) que resulta totalmente innecesaria e inútil para el usuario.

⁸ “...la publicación en 2010 del Diccionario de americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española también debía repercutir favorablemente en el diccionario común, y así ha ocurrido. Partiendo de los datos suministrados por dicha obra se ha llevado a cabo, siempre con el concurso de las diferentes Academias, una doble tarea: la revisión de la información correspondiente a los americanismos que ya constaban en el Diccionario y la incorporación de otros nuevos; para esto último, la Asociación determinó, en vista del muy nutrido caudal que aporta el repertorio de 2010, que se sometiese a ratificación por parte de las Academias concernidas la inclusión en el diccionario común de aquellos americanismos que, ausentes hasta ahora de él, figuraran en el Diccionario de la Asociación como usados en al menos tres países y no estuvieran afectados por restricciones diafásicas, diastráticas o de vigencia” (DRAE, 23ª ed., 2014, *Preámbulo*).

⁹ Más allá de declaraciones genéricas, como la siguiente de la introducción de ZAN: “La amplia difusión geográfica del español provoca grandes diferencias entre las variedades lingüísticas dependiendo de la nación. Por ello se han introducido los americanismos más difundidos, además de muchos de los distintos

americanismos han sido tomados del *Nuevo diccionario esencial de la lengua española*, de la editorial Santillana.¹⁰ En los créditos de GAR aparece además la referencia a una persona responsable (“Americanismi a cura di”): Tiziana Gibilisco, profesora de español de la Universidad de Milán.

Difícilmente podemos establecer la fuente de los americanismos de ZAN¹¹ y HOE, aunque la primera en la que podríamos pensar sería el DRAE. Sin embargo, una somera comparación de estos diccionarios (si bien el ejemplo expuesto antes nos haría pensar lo contrario) nos lleva a descartar que el diccionario académico sea su fuente.

El procedimiento seguido por todos los diccionarios para señalar los americanismos es el mismo, el recurso a marcas lexicográficas de tipo geográfico o diatópico. Podemos dividir dichas marcas en varias categorías según su alcance espacial:

Marca *Am.* o similares (*HispAm.* en ZAN, *Amer.* en los otros dos). Es la única utilizada en dos de los bilingües (HOE, ZAN). Ninguno de los bilingües explica el alcance de esta marca. Solo el DRAE es claro en la introducción a su última edición: “se utiliza la marca «Am.» (América) para aquellas acepciones con uso atestiguado en catorce países americanos o más”.

Marcas supranacionales o macrorregionales: *Ant.* (Antillas), *Am. Cent.*, *Am. Merid.*, etc. De nuevo es DRAE el único que especifica: “Las marcas «Am. Mer.», «Am. Cen.» y «Ant.» se ponen a las acepciones cuyo uso se documenta, respectivamente, en los nueve países de América Meridional, en los seis de América Central y en los tres de las Antillas”.¹²

Marcas nacionales: *Méx.*, *Arg.*, *Chile*, *Hond.*, etc. Estas marcas no dejan de ser problemáticas, pues parecería que en un mismo país el habla es totalmente uniforme: nada más lejos de la realidad cuando se trata de los más extensos y poblados (México, Argentina, Colombia, Chile, etc.), donde pueden distinguirse subzonas que poseen un léxico particular. La exigencia de que se distingan estas subzonas es legítima en el caso del diccionario académico,¹³ pero podría resultar excesiva sin duda en los bilingües estudiados, a pesar de que tengan un leuario muy extenso.

Veamos a continuación cuáles son las marcas utilizadas por estos diccionarios y comparémoslas con la lista del DRAE, que en su 23ª ed. prevé 24 marcas, que damos a continuación por extenso: *América*, *América Central*, *América Meridional*, *Antillas*, *Argentina*,

significados que algunas palabras comunes del español europeo tienen en diversos países de América latina”; o esta otra, tomada del prólogo a la segunda edición de HOE: “Hemos revisado y enriquecido los americanismos para satisfacer las exigencias de quienes entran en contacto con América Latina”.

¹⁰ De hecho, las marcas lexicográficas diatópicas son las mismas en los dos diccionarios.

¹¹ En el caso de ZAN cabría conjeturar como fuente el *Diccionario General de la lengua española*, de la editorial Vox, por cuanto la editorial Zanichelli comercializa esta obra en Italia con su propio sello, pero no nos ha sido posible hacer una comparación exhaustiva entre este diccionario y ZAN.

¹² GAR, en sus “Criterios generales” especifica lo siguiente: “Los vocablos utilizados en el ámbito hispanoamericano llevan la etiqueta (*AMER*) si su difusión es generalizada o bien la del país específico si se circunscribe a éste (p. ej. *MEX.*, *URUG.*, *VENEZ.*)”.

¹³ Al igual que se hace al distinguir dentro de España numerosas marcas, para la mayoría de las regiones y provincias. En realidad habría que hacer una matización, puesto que además de las 23 marcas señaladas, en el árbol de territorios ofrecido por el CD-ROM del DRAE (22ª ed.) aparecen otras 14 marcas que suponen subdivisiones de países americanos (por ejemplo, Argentina está dividida en 7 zonas: N, NO, NE, NO y Centro, O, O y N, SO) o zonas más extensas que un país (por ejemplo: área de los Andes, área del Caribe, etc.). Todo ello, junto a otros aspectos, implica una evolución en el sentido de tratar de manera más coherente el léxico marcado diatópicamente.

Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, EE.UU., El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, R. Dominicana, Uruguay, Venezuela. GAR ofrece 22 (las mismas del DRAE con la excepción de *El Salvador* y *EE.UU.*, esta última introducida en su última edición). HOE y ZAN utilizan una sola marca: *Amer* el primero, *HispAm.* el segundo.

Llama poderosamente la atención que dos diccionarios (HOE, ZAN) se limiten a utilizar una única marca para todo tipo de americanismos, ofreciendo la falsa idea –sobre todo a los usuarios italianos– de que el español de América es algo monolítico, uniforme, lo que está muy lejos de ser cierto. Por ello la información que facilitan es de muy escasa utilidad. Por otra parte, ninguno de estos dos diccionarios utiliza una marca para las unidades léxicas en uso solo en España.¹⁴ Según ellos, pues, el léxico no marcado geográficamente del español es todo el de España y la parte del de América que coincide con el de este país. Esto distorsiona una realidad muy rica y variada e ignora totalmente el rumbo que actualmente han tomado las academias de la lengua española (incluida la RAE, por supuesto). Solo GAR es en parte consciente de estos hechos al tener en cuenta prácticamente las mismas marcas que el DRAE. Este diccionario tampoco prevé el uso de una marca para las palabras exclusivas de la Península, aunque sí dos relativas a regiones españolas (*Andalucía, Canarias*).¹⁵

Anteriormente hemos visto cuántas marcas utiliza cada diccionario. Este dato, aun siendo importante, es por sí mismo insuficiente, ya que no podrá tener la misma consideración una marca que se use muy frecuentemente frente a otra u otras que casi no se utilicen. Por ello vamos a ofrecer a continuación, comparándolos, las frecuencias (lemas en los que aparecen) de cada marca en todos los diccionarios. De nuevo vamos a comparar los datos obtenidos de los tres bilingües con los del DRAE:¹⁶

	DRAE (ed.)	ZAN	GAR	HOE
América	1480	1170	125	1745
América Central	292		349	
América Meridional	251		407	
Antillas	102		42	
Argentina	1724		1077	
Bolivia	872		167	
Chile	1535		914	
Colombia	1296		540	
Costa Rica	817		80	
Cuba	1883		265	
Ecuador	956		207	
El Salvador	1444		21	
Guatemala	449		116	
Honduras	1950		111	
México	2433		1003	
Nicaragua	1012		48	

¹⁴ En realidad ZAN sí que ofrece esta marca, pero resulta usada (consultando su versión electrónica) al parecer solo una vez: **romancista** 2 (*autor de romances*) romancero (*sp.*). Recuérdese que el DRAE introdujo la marca *Esp.* en su 21ª ed. (1992), aunque solo en la última (23ª) ha empezado a ser usada con amplitud (435 acepciones, según los datos de la propia institución).

¹⁵ Recuérdese que todo ello está tomado de su fuente declarada: el *Nuevo Diccionario Esencial de la Lengua Española*.

¹⁶ En este caso con la 22ª ed., la última con una versión electrónica, la única que permite extraer estos datos con comodidad.

Panamá	224		17	
Paraguay	326		177	
Perú	800		359	
Puerto Rico	418		150	
R. Dominicana	252		38	
Uruguay	1523		545	
Venezuela	1492		298	
	23531	1170	7056	1745

De la tabla anterior obtenemos un dato significativo, el de los lemas que incluyen al menos una acepción que puede considerarse americanismo. Dejando a un lado el DRAE, que lógicamente posee un número infinitamente superior respecto a los bilingües, podemos comparar las cifras de estos últimos.¹⁷ No es precisa una gran perspicacia para darnos cuenta del abismo que media entre GAR y los otros dos diccionarios, que parecen muy poco interesados en este sector del léxico, tan importante para la lengua española, a tenor del número de americanismos que recogen. Es sin duda un serio defecto en ambas obras, más todavía en ZAN, que aun siendo el más reciente, es el más parco de los tres. A esta escasez se suma además la ya señalada indistinción (o la pretendida generalización, según se mire) aplicada dentro de un territorio inmenso como es el de los países americanos de habla española.

El único dato que permitiría una comparación entre las cuatro obras sería el de los americanismos generales (o tales deberían ser según lo dicho por DRAE), pero en realidad no es así, solo sería válido ese contraste entre las dos obras que poseen solo esa marca (ZAN y HOE).

La comparación de los datos de DRAE y GAR arroja resultados ciertamente interesantes. Vemos antes en la tabla siguiente los datos de cada obra ordenados de manera decreciente:

DRAE (22ª ed.)		GAR	
México	2433	Argentina	1077
Honduras	1950	México	1003
Cuba	1883	Chile	914
Argentina	1724	Uruguay	545
Chile	1535	Colombia	540
Uruguay	1523	América Meridional	407
Venezuela	1492	Perú	359
América	1480	América Central	349
El Salvador	1444	Venezuela	298
Colombia	1296	Cuba	265
Nicaragua	1012	Ecuador	207
Ecuador	956	Paraguay	177
Bolivia	872	Bolivia	167
Costa Rica	817	Puerto Rico	150
Perú	800	América	125
Guatemala	449	Guatemala	116
Puerto Rico	418	Honduras	111
Paraguay	326	Costa Rica	80
América Central	292	Nicaragua	48
R. Dominicana	252	Antillas	42

¹⁷ Habría que tener en cuenta la proporción entre entradas con americanismos y el número total de entradas, pues las cifras difieren bastante. DRAE (22ª ed.) tiene 88 431, GAR 68 910, HOE 62 910. No tenemos el dato de ZAN, aunque la cifra debe ser similar a la de los otros bilingües.

América Meridional	251	R. Dominicana	38
Panamá	224	El Salvador	21
Antillas	102	Panamá	17

En lo que respecta a la marca *América* los resultados son totalmente divergentes: mientras DRAE hace un uso bastante extenso (1480: cabría preguntarse si hay tantas palabras comunes a casi todos los países hispanoamericanos), GAR la usa muy limitadamente (en 125 entradas). A priori hubiéramos debido esperar el resultado inverso, pues cabe suponer un mayor grado de generalización en un diccionario bilingüe; bien al contrario, este diccionario se empeña en localizar de manera precisa el ámbito geográfico de los americanismos.

La tabla anterior debería mostrar la importancia que cada diccionario otorga a las diferentes zonas de América. Sin entrar en otro orden de consideraciones más concretas, muchas de las cifras del DRAE son cuanto menos sorprendentes. En particular resulta incomprensible la cantidad de hondureñismos (ocupa ni más ni menos que la segunda posición, que no se corresponde con su peso demográfico, político o lingüístico). Incluso la posición de Cuba podría ser discutible, a pesar de los estrechos vínculos que han unido tradicionalmente a la isla con España. Tampoco parece razonable la postergación a puestos alejados de la cabeza de la tabla de países como Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia o Perú. El orden en el que aparecen en GAR nos parece mucho más coherente: que los tres primeros lugares –destacados sobre el resto– encontramos a Argentina, México y Chile, sin duda los países americanos que en la actualidad tienen un mayor peso específico en América. No olvidemos que estos resultados – y su posible mérito– se han de atribuir seguramente a su fuente, el diccionario de la editorial Santillana ya citado.

Las cifras anteriores se referían únicamente a la parte español-italiano, pero como hemos visto al principio, el usuario (sobre todo el italiano) precisa que entre los equivalentes españoles de la parte italiano-español se le ofrezcan también americanismos e información sobre su localización geográfica. ¿Qué hacen al respecto nuestros tres diccionarios? No olvidemos que ya en la otra parte (español-italiano) se ofrece (en el caso de dos de ellos, HOE y ZAN) muy escaso material y poca información, por lo que no cabe esperar mucho más en esta otra parte. En efecto, basta ver las cifras que siguen, relativas a las pocas marcas que aparecen acompañando a equivalentes españoles en la parte italiano-español de estos tres diccionarios. Es como si la variación geográfica del español (en particular los americanismos) se hubiera esfumado. Incluso GAR, el único que señalaba con precisión el área de uso de un americanismo se sume en una tendencia a lo genérico, puesto que la marca que se usa tres cuartas partes de las veces es la simple *Amer.*:

	ZAN	GAR	HOE
América	64	122	1
América Meridional		2	
Argentina		12	
Chile		10	
Costa Rica		1	
Cuba		3	
Honduras		1	
México		11	
Paraguay		1	
Uruguay		3	
	64	166	1

Ni quisiéramos concluir nuestra intervención sin ofrecer, aunque sea someramente, algunos ejemplos concretos de americanismos, que por motivos de espacio habrán de ser pocos. Hemos elegido los recogidos al menos en un bilingüe entre las entradas de la parte español-italiano que empiezan por tab- y tac-; hemos añadido las definiciones del DRAE (si recoge la palabra o expresión):

	DRAE 22ª ed.	ZAN	GAR	HOE
tabachín	Méx. flamboyán		MEX	
tabaco	acabársele a alguien el ~ coloq. Arg. p. us. Quedarse sin recursos	HispAm. ¹⁸		
tabanco	Am. Cen. Desván, sobrado	HispAm.	CENTRAMER	Amer
tabaquería	Cuba. Fábrica en que se elaboran tabacos		MEX, CUBA	
tabique	[acepción no registrada]	HispAm. ¹⁹		
tablada	And., Arg. y Par. Lugar próximo al matadero de abasto de una población, donde se reúne el ganado		ARG	
tablilla	1. El Salv. y Méx. tableta de chocolate 2. P. Rico. Placa que llevan los vehículos	HispAm. (1)	PUERTO R. (2)	
tablón	Ven. Parcela de terreno sembrado de maíz, yuca, arroz o caña de azúcar...		AMER	
tacay	[palabra no registrada]		COLOM ²⁰	
tachero	[acepción no registrada]		ARG ²¹	
tachigual	[palabra no registrada]		MEX ²²	
tacho	4. Arg., Chile, Par. y Ur. Vasija de metal, de fondo redondeado, con asas, parecida a la paila 5. Arg., Chile y Ur. Recipiente de latón, hojalata, plástico u otro material 6. Arg., Chile, Méx. y Ur. Recipiente para calentar agua y otros usos culinarios 7. Bol., Col., Ec., Perú y Ur. Cubo de la basura	HispAm. (7)	SUD AMER (4,5,7) ARG ²³	Amer (4,5,6)
tachuela1	coloq. Bol., Chile, Cuba, El Salv. y Hond. Persona de estatura muy baja		CILE	
tachuela2	Col. y Ven. Taza de metal, a veces de plata y con adornos, que se tiene en el tinajero para beber agua		COLOM, VENEZ	
taco	10. m. Tortilla de maíz enrollada con algún alimento dentro, típica de México. 23. m. Am. Mer. y P. Rico. tacón (pieza del calzado). 24. m. Arg. Maza de polo. 25. m. coloq. Ven. Persona muy competente, experta o hábil en alguna materia.	HispAm. ²⁴ (10,23)	CENTRAMER SUD AMER PUERTO R. (23) MEX (10) PUERTO R. ²⁵	Amer (23)

¹⁸ *estar, quedarse sin tabaco* essere, rimanere al verde

¹⁹ "mattone".

²⁰ "pianta delle Euforbiacee".

²¹ coloq. "tassista".

²² "tipo di tessuto di cotone".

²³ También: coloq. "taxi".

tacopastle	[palabra no registrada]		MEX ²⁶	
tacotal	1. <i>C. Rica</i> y <i>Nic.</i> Matorral espeso 2. <i>Hond.</i> Ciénaga, lodazal		COSTA R. (1) HOND (2)	
tacuache	<i>Méx.</i> zarigüeya		MEX	
tacuacín	Am. Cen. y <i>Méx.</i> zarigüeya			Amer
tacuaco	<i>Chile</i> Rechoncho, grueso y de poca altura		CILE (1)	
tacuara	<i>Arg., Bol., Chile, Par. y Ur.</i> Planta gramínea [...]		ARG, PARAG, URUG	
tacurú	1. <i>Arg., Bol. y Ur.</i> Especie de hormiga, propia de la región chaqueña 2. <i>NE Arg., Bol. y Ur.</i> Nido sólido y resistente [...] que hacen las hormigas o las termitas [...]		ARG, PARAG, URUG (1,2)	

Confirmamos de nuevo que la fuente de los americanismos en estos diccionarios –por lo menos en ZAN y en GAR– no puede haber sido el DRAE, puesto que varias palabras o acepciones (*tabique, tacay, tachigual, tacopastle*) no figuran en este.

Con ejemplos concretos corroboramos que GAR no es solo el que más americanismos recoge, sino que los localiza con precisión.

Solo hay tres de las veintidós palabras recogidas por los tres diccionarios: *tabanco, tacho* (aunque no coinciden en las acepciones), *taco* ('tacón'). No es nada extraordinario, ya que parecen haberse utilizado fuentes diferentes; sería extraño que la selección en un conjunto tan extenso y heterogéneo como el de los americanismos fuera totalmente coincidente. Otra cuestión es que no se produzca esa coincidencia cuando se trata de palabras que todas las fuentes (y nuestra conciencia de hablantes del español) señalan como americanismos muy extendidos y bien conocidos, como los siguientes:²⁷

	ZAN	GAR	HOE
abarrotes 'artículos para el abasto'	Amer rar.	Amer	Amer
afiche 'cartel'*	n.r.	s.m.	s.m.
alcancia 'cepillo para limosnas o donativos'	s.m.	Amer	s.m.
almacén 'tienda donde se venden artículos domésticos de primera necesidad'	s.m.	Amer	Amer
altoparlante 'altavoz'	n.r.	Amer	Amer
aplanadora 'apisonadora'	Amer	Amer	Amer
celular 'teléfono móvil'	Amer	Amer	—
coger 'realizar el acto sexual'	Amer	Amer	Amer
condominio 'edificio poseído en régimen de propiedad horizontal'	n.r.	n.r.	n.r.
frijol 'judía'	Amer	s.m.	Amer
jumarse 'embriagarse'*	fam	Colom, Cuba	vulg
manejar 'conducir (automóvil)'	Amer	Amer	Amer
overol 'mono (prenda de vestir)'	Amer	Amer	Amer

²⁴ También: HispAm. (*comida entre horas*) spuntino

²⁵ "paura".

²⁶ "pianta medicinale, utilizzata per curare i morsi di vipera".

²⁷ **n.r.** = palabra no registrada en ese diccionario. **s.m.** = aparece en el diccionario, pero sin marca.

plomero ‘fontanero’**	n.r.	Andal Amer	Amer
rastacuerdo ‘persona inculta, adinerada y jactanciosa’	n.r.	Amer	Amer
recién ‘apenas: 1. escasamente; 2. en cuanto’	Amer	n.r.	Amer
reportear ‘entrevistar, hacer fotos para un reportaje’	Amer	Amer	Amer
saco ‘americana’***	Amer	Amer	Amer
tata ‘papá’	Amer	Amer	Amer

* Ú. m. en América (DRAE). ** Tb. en Andalucía (DRAE). *** También en Canarias (DRAE).

Como cabía esperar la mayoría de estos americanismos aparecen en los tres diccionarios, pero no es así, lo que no deja de sorprender. No parece aceptable que ZAN deje de recoger 5 de las 19 palabras propuestas (frente a solo 2 de los otros, lo que tampoco estaría justificado al tratarse de americanismos corrientes). En un caso (*condominio*) quizá haya que pensar en una interferencia de la palabra italiana homónima. Hay 2 casos en cada diccionario que no han sido identificados como americanismos, puesto que no aparecen acompañados por ninguna marca diatópica. Un caso discutible es el de *jumarse*, con valoraciones (tanto diatópicas como diafásicas) en los tres diccionarios y también en DRAE, que precisaría una investigación más a fondo.

En nuestra intervención hemos intentado mostrar cómo la lexicografía bilingüe italo-española recoge y trata un segmento fundamental del léxico del español, el de los americanismos. En ningún caso los resultados pueden considerarse satisfactorios, puesto que incluso en el diccionario más completo con diferencia (GAR) se echa en falta una mayor presencia de este léxico en la parte italiano-español. Es como si el diccionario únicamente sirviera a los italianos para la descodificación del español y a los españoles (en particular a los hispanoamericanos) para la codificación en italiano. Habría que mejorar, pues, en este y en otros aspectos recogidos en este breve análisis, cosa que hoy es posible realizar con relativa facilidad al contar con instrumentos y obras de referencia actualizadas (como el propio DRAE o el *Diccionario de americanismos*).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2001) *Nuevo Diccionario Esencial de la Lengua Española*, Madrid, Santillana.
- AA.VV. (2009) *Il grande dizionario spagnolo Garzanti*, Milano, Garzanti Lingüística.
- Arqués, R., Padoan, A. (2012), *Il grande dizionario di spagnolo: dizionario spagnolo-italiano, italiano-español*, Bolonia, Zanichelli.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Diccionario de americanismos*, Madrid, Santillana.
- Calvo Rigual, C. (1996), *Sobre lexicografía italo-española reciente*, in *Actas del V Congreso de Italianistas Españoles*. (Oviedo, 1990), Oviedo, Universidad de Oviedo (Servicio de Publicaciones), 145-161.
- (en prensa), *La lexicografía italo-española: panorama actual y perspectivas de futuro*.
- Calvo Rigual, C., Giordano Gramegna, A. (1995), *Diccionario Italiano: italiano-español, español italiano*, Barcelona, Herder.
- Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 23ª ed.
- San Vicente, F. (ed.), *Textos fundamentales de la lexicografía italo-española (1917-2007)*, Monza, Polimétrica, 2008.
- Tam, L. (dir.) (1997), *Dizionario spagnolo-italiano. Dizionario italiano-español*, Milano, Hoepli.

CESÀREO CALVO RIGUAL • Professor of Italian at the University of Valencia. He received his PhD in Languages and Literatures (1993) with a dissertation entitled *El lèxic de la traducció italiana del Tirant lo Blanch* (1538). He has published numerous studies in the following areas: monolingual lexicography (Italian) and bilingual lexicography (Italian-Spanish and Italian-Catalan), Italian-Spanish contrastive linguistics, and history of the translation of Italian works into Spanish and Catalan. He co-authored, with Anna Giordano, the *Herder Italian Dictionary* (1995, 2007 and 2011). In the field of the history of translation he has contributed to the creation and development of the project Proyecto Boscán (On line Catalogue of Spanish Translations of Italian Works, until 1939). He has translated works by Pietro Aretino and Giovanni della Casa into Spanish, as well as *La Veneciana* by an anonymous Venetian author of the 16th century, and into Italian the classical of Catalan literature of XVth century Curial e Guelfa.

E-MAIL • cesareo.calvo@uv.es

COMENTARIOS

sobre
La presencia de americanismos en los diccionarios bilingües español-italiano
de Cesáreo CALVO RIGUAL

M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO

Efectivamente, uno de las dificultades de los diccionarios español-italiano o de otras lenguas está en la herencia que reciben de sus homólogos generales; por ejemplo, que aparezcan sin marcar como “españolismos” en el *DRAE* palabras o acepciones exclusivas de España. A ello hemos de añadir el carácter anecdótico de americanismos que dejan ver falta de criterio lingüístico en su elaboración.

Sobre la decisión de la RAE de incluir en el *DRAE*, por decisión de la ASALE, “aquellos americanismos que, ausentes hasta ahora de él, figuraran en el Diccionario de la Asociación como usados en al menos tres países y no estuvieran afectados por restricciones diafásicas, diastráticas o de vigencia (*DRAE*, 23^a ed., 2014, Preámbulo)” (nota 8, p. 3), el criterio más propicio no sería el número de países sino una consideración más flexible según la densidad de hablantes que cada país aporte. México, Argentina, Perú y Colombia, cada uno y por sí solos, tendrían más potenciales usuarios de un vocablo que tres países caribeños juntos como Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, por ejemplo.

Conviene a los diccionarios italiano-españoles estar alertas sobre algunas cuestiones:

1. No asumir siempre como estandarizadas (comunes, generales y neutras) palabras que no aparecen marcadas geolectalmente por zonas de uso en un diccionario general, tipo el *DRAE*, pues pueden ser españolismos.
2. Comprobar en otras fuentes autorizadas las palabras marcadas para un país y corregir posibles zonificaciones incorrectas de las zonas de uso.
3. Verificar si los usos carecen de marcas sociales, diastráticas y diafásicas, muy relevante en el uso de una segunda lengua.
4. Tener presente la posible omisión de palabras por ser de un solo país —según criterio del *DRAE*— cuando este aporta un número de hablantes considerable, por ejemplo, México, Argentina, Perú y Colombia.
5. Reflejar la comunidad de uso entre zonas españolas e hispanoamericanas en palabras compartidas, por ejemplo, entre Andalucía, Canarias y el Caribe hispánico.

Algo muy interesante que se menciona en este trabajo es la ausencia de referencia a las fuentes de los diccionarios. No dudamos de que esas fuentes existan pero reflejarlas debería convertirse en una práctica de rigor y prestigio para estas obras.

Estamos totalmente de acuerdo en que las obras lexicográficas aplicadas al ámbito de L₂ no deben excederse en recoger vocablos regionales o de subzonas dentro de un país. En Hispanoamérica debe tenerse además en cuenta el poder nivelador —más evidente que en España— de la norma culta (de tendencia neutra, tercera norma), difundida a través de los medios de comunicación.

Manifestamos nuestra reserva para el uso en los diccionarios de la marca “EE. UU.” por considerarla ambigua, dada la diversidad de variedades que alimentan el español en este país según zonas de influencia migratoria.

Resulta excesivo, como bien argumenta el autor, que se utilicen en todos los casos las marcas *Amer* o *HispAm* sin considerar su extensión. Esta aplicación generalista resulta potencialmente inadecuada si tenemos en cuenta, por ejemplo, la aportación de las lenguas indígenas al español americano, menos evidente en el léxico general y más en el zonal.

Es sorprendente comprobar la abundancia de vocablos marcados para un país cuya demografía es muy pequeña comparada con la de otro que lo supera, por mucho, en hablantes. Cabe la posibilidad de que aquel posea más léxico diferencial, pero la representatividad de su población desaconseja una posición privilegiada en un diccionario, tanto general como bilingüe. Sabemos que esta situación depende a veces de circunstancias muy concretas, como la participación activa o más discreta de la Academia de la Lengua o el representante de cada país en la comisión del diccionario.

David GIMÉNEZ FOLQUÉS

Sin duda estoy de acuerdo en el desajuste y desequilibrio de la Real Academia, que señala Calvo Rigual, a la hora de seleccionar americanismos. Opino que el estudio e inclusión de americanismos por parte de la Academia tendría que ser más atento y coherente y, por otro lado, tendría que mostrar los criterios de inclusión que sigue de una manera más clara (aunque es cierto que en los últimos tiempos, desde la inclusión del parámetro “panhispánico”, han aumentado y mejorado la información del español de América). Resulta que un “Diccionario de español” tiene que contemplar todas las variantes del mismo, salvo que estemos hablando de un “Diccionario del español de España”, entonces sí sería coherente incluir, únicamente, las variantes peninsulares.

El problema, compartido según se ve en este artículo con los diccionarios bilingües “español-italiano” / “italiano-español”, es que sólo se marcan diatópicamente (y a veces de manera imprecisa, sobre todo en los diccionarios bilingües) las formas americanas, con lo cual, estamos deduciendo que se parte de la variante peninsular y que se aporta “alguna información” de las variantes americanas, sin un criterio claro. Si es así, se debería marcar claramente en el título del diccionario; ya que de lo contrario, puede provocar confusión.

Por último, como muy bien señala el/la autor/a, si hay diccionarios bilingües que usen únicamente la marca *Am.* (América), puede llevar a pensar a los que se acerquen a la obra que el español de América es uniforme, cuando realmente no lo es.

¿ES CONVENIENTE ENSEÑAR LAS VARIANTES DEL ESPAÑOL EN CLASE DE E/LE?

David GIMÉNEZ FOLQUÉS

ABSTRACT • When we teach our students of Spanish as a Foreign Language we have to think about what Spanish we have to teach. We usually teach the dialect variant of the Spanish that we speak, but is it enough? Spanish has a lot of dialect variants, not just in Spain but also in America. And if these students change country, they may have difficulties. Therefore, the best way to teach Spanish as a Foreign Language is teaching all its dialect variants, at least an approximation of them.

KEYWORDS • Dialectology, E/LE, Panhispanism, Spanish Language

1. Situación actual del español. ¿Qué variante es más prestigiosa?

En la actualidad, el español es una de las lenguas más habladas del mundo y una de las lenguas románicas con mayor proyección mundial. Obviamente, este hecho no responde únicamente a la cantidad de hispanohablantes que residen en la Península, sino a los cerca de 400 millones de hablantes que residen, principalmente, en América. Como señala Aleza (2010: 23):

Su geografía comprende España, parte del sur y oeste de los Estados Unidos, México, América Central y Meridional (con la excepción de Brasil y las Guayanas), Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, territorios a los que hay que añadir todavía las islas Filipinas, donde es utilizado por grupos minoritarios, Guinea Ecuatorial, el Sahara Occidental y numerosos núcleos sefardíes, entre los cuales destacan por su mayor pujanza los asentados en Israel. El español es, por consiguiente –en palabras de Rafael Lapesa (1981: 462)–, «el instrumento expresivo de una comunidad que abraza dos mundos y en la que entran todas las razas».

Por lo tanto, observamos cómo el idioma español se registra a lo largo de diferentes zonas geográficas y las preguntas son: ¿responden también a diferentes variantes lingüísticas? ¿Tienen todas la misma importancia? La respuesta a la primera pregunta es obvia: claro que hay distintas variantes del español, pero la respuesta a la segunda no siempre queda clara.

La Real Academia, en los últimos tiempos, ha trabajado conjuntamente con el resto de Academias Americanas¹ en el lanzamiento de sus últimas obras, donde destaca especialmente el *Diccionario panhispánico de dudas*, una obra donde el objetivo principal era esclarecer aquellas situaciones lingüísticas que podían crear una complejidad o duda, tanto en el Español de la Península como en el de América. El objetivo implícito estaba claro, brindar un lazo entre la variante europea y la

¹ Lo que se denomina “Asociación de Academias de la Lengua Española”.

americana. En las posteriores obras académicas se ha seguido realizando un guiño hacia la variante americana, todavía hoy en día insuficiente, para incorporar americanismos al Diccionario peninsular.

Con esta nueva perspectiva, se intenta mostrar que pese a que puedan desembocar en variantes lingüísticas diferentes, cualquiera de ellas resulta legítima, ya que todas proceden del español clásico, siguen una gramática escrita estándar y tienen vitalidad en sus territorios geográficos. Este hecho lo resalta Aleza (2010: 37):

Los filólogos y lingüistas coinciden en señalar que el español de América y el español de España constituyen tradiciones parcialmente diferentes pero igualmente legítimas. Ambos proceden de una única tradición, la del español clásico. En algunos casos el español de América ha sido más innovador que el de España, y a la inversa. Este es un enfoque que el siglo XX nos ha podido confirmar. Pero las centurias anteriores situaron al español americano en desventaja frente al español estándar peninsular.

En sus palabras podemos entender que hasta ese momento se consideraba al español peninsular como el que guardaba el prestigio de la lengua, pero sin duda, ante el número de hablantes que tiene América, además en crecimiento por la cantidad de hispanohablantes en Estados Unidos, esta situación tenía que cambiar.

Lo que queda claro es la pluralidad de variantes que existen en el ámbito panhispánico o como diría Aleza (2010: 42): “la lengua española, en su amplia arquitectura, abarca distintas posibilidades de manifestar un hecho lingüístico, igualmente legítimas. Los hablantes, según su geografía, optarán por una forma u otra”. Y cualquiera de estas *formas* será válida y considerada español. O como apunta Gómez Torrego (2009: 58):

Como es sabido, hoy trabajan conjuntamente en la fijación de las normas de corrección todas las Academias del español, lo que debe ser tomado como un gran avance democrático, pues el español correcto no tiene que ser solo el que está instalado en el nivel culto de España sino aquel que, igualmente instalado en niveles cultos o estándares, pertenece a las distintas zonas del ámbito hispánico.

2. Rompiendo estereotipos en clase de E/LE

La situación planteada hasta aquí nos lleva al siguiente nivel en el que se suscitan cuestiones como: ¿podemos hablar de un español de América? ¿El español de América es como el español de Andalucía? ¿Entonces, el español peninsular tiene diferencias entre sí? Son cuestiones que los alumnos de E/LE se preguntan o directamente desconocen cuando llegan a España.

A principios de siglo XX se venía discutiendo si el español de América procedía del andaluz y que, por lo tanto, este era el motivo de la semejanza de determinados rasgos lingüísticos. Entre ellos, Wagner señaló el origen andaluz, principalmente en las zonas geográficas bajas de América. Esta resolución la llevó a cabo por características compartidas como el seseo o el consonantismo débil que provoca la aspiración y pérdida de consonantes en posición implosiva.² Se basaba, por otro lado, en el origen andaluz de los primeros colonizadores que partían, principalmente, del puerto de Sevilla.

Sin embargo, Henríquez Ureña (1921: 359) apuntó su disconformidad con este hecho, ya que el sistema actual de sibilantes que se conoce en Andalucía es posterior a la llegada de los

² En posición de final de sílaba.

colonizadores a América y, por otro lado, señala que no todos los que salieron del puerto de Sevilla rumbo a América eran andaluces, sino que venían de toda España. Lo que sí llegó a América, en esos primeros viajes, fue la koiné que se derivó de todas las variantes peninsulares representadas por los colonizadores de esas embarcaciones. Ante estas dos teorías, tuvo mayor aceptación y exactitud la elaborada por Henríquez Ureña.

Además de estos datos históricos, si echamos un vistazo a América, podemos indicar que pese a que se comparte el seseo con las zonas meridionales peninsulares, el resto de características, aun compartiendo consonantismo débil, son muy dispares. La aspiración y la pérdida de las sibilantes representa uno de los elementos prototípicos a la hora de enlazar las zonas atlánticas peninsulares y americanas, pero lo que se puede afirmar, es que hay distintos puntos de articulación en la pronunciación de estas consonantes, como podemos comprobar en Aleza (2010: 63):

En cuanto a la pronunciación siseante, hay que destacar que existen variados alófonos de la /s/: a) Articulación sibilante, frecuentemente alveolar (apical o predorsal), del altiplano boliviano (ápico-alveolar), zona nordeste de Chile (frontera con Bolivia), tierras altas del interior de Colombia (ápico-alveolar), región amazónica de Colombia, valle central de Costa Rica (articulación predorsal), zonas de Ecuador (salvo región costera), Guatemala (retrofleja o apical), zonas rurales de Honduras y región fronteriza con Guatemala, Panamá, México (salvo en zonas costeras y del noroeste rural), Paraguay (habla formal de los hablantes cultos), tierras altas andinas de Perú (con la observación de que en la costa se conserva sibilante ante pausa y vocales iniciales de palabra), regiones andinas de Venezuela, zona argentina de Santiago del Estero y frontera con Bolivia. b) Se perciben en algunas de las zonas mencionadas en el apartado anterior sonorizaciones de esta -s sibilante, como en el altiplano boliviano, valle central de Costa Rica, tierras altas centrales de Ecuador (salvo región costera y extremo norte central) y tierras altas peruanas. c) Se ha documentado, entre los alófonos de la /s/, una oclusión glotal sorda en algunos países centroamericanos. En Nicaragua y Costa Rica se produce en posición final de palabra y precedida de otra palabra que empieza con vocal tónica, y en Nicaragua ante consonante sonora. d) En algunas zonas la consonante s- en posición prenuclear e intervocálica se aspira, como en los países centroamericanos (salvo Guatemala y Panamá), zonas interiores de Colombia, Cuba y República Dominicana.

Ante esta complejidad dialectal, resulta imposible hablar de una única variante americana, ni siquiera de una misma variante americana con consonantismo débil, separada de otra con consonantismo fuerte. Realizamos esta afirmación ante el hecho de que con posterioridad a los trabajos de Wagner y de Henríquez Ureña, Catalán acuñó el término de *Español Atlántico* a aquella variante del español que comparte un consonantismo débil, tanto en España como en América; y *Español Continental* para la variante con consonantismo fuerte. Aunque esta división ha resultado útil para muchos estudios lingüísticos sobre el español, es mejor hablar de diferentes variedades del español, que de dos grandes variantes. No podríamos afirmar, por ejemplo, que un país es completamente de una variedad u otra, no lo podemos hacer con España, donde encontramos consonantismo fuerte y débil, pero tampoco lo podemos hacer en países americanos como Argentina (con diferentes variantes provocadas, principalmente, por contactos con otras variedades como la de Chile, Bolivia, o Paraguay, con las que es limítrofe), o Colombia, que tiene una zona caribeña con un mayor consonantismo débil que en el resto del país.

Dicho esto, es mejor transmitir a nuestros alumnos en clase de español toda esta complejidad, aunque partamos de los conceptos consonantismo débil y consonantismo fuerte para que se acerquen a las principales diferencias, pero siempre que sea posible realizando una

enseñanza lo más veraz y aproximada posible a la realidad: “lo que importa verdaderamente es conocer los rasgos que singularizan a las hablas hispanoamericanas (y, paralelamente, los que diferencian a las variedades del español europeo), sin perder de vista lo que tienen en común, su unidad esencial. Aleza (2010: 24)”

Por otro lado, existe otra realidad muy presente en el contexto del español de América que afecta, sin duda, a las variantes del español en América. Es el hecho de la influencia de las lenguas indígenas. Esta realidad forma parte del contexto hispanohablante americano, ya que hay países donde esta influencia es fundamental, como el caso que representa Paraguay, donde el guaraní es lengua oficial.

Es cierto que la influencia indígena es principalmente léxica, aunque en hablantes bilingües sí que se registran interferencias a nivel morfológico, sintáctico y fonético, como el citado caso paraguayo, por ejemplo. Aun así, prácticamente en todos los países americanos podemos encontrar influencia indígena, como observamos en Aleza (2010: 27):

Las consecuencias de estos contactos –en algunos casos, no interrumpidos hasta nuestros días– están presentes también con diferentes grados de intensidad en las hablas actuales de la América española: el arahuaco y el caribe, lenguas localizadas en las Antillas Mayores y Menores, Nordeste de Colombia y Venezuela, aportaron al español numerosas voces autóctonas; también el náhuatl (México y América Central), el chibcha (Panamá y gran parte de Colombia) y el mapuche (Chile) han contribuido a enriquecer el vocabulario de sus respectivas zonas geográficas de influencia. Otras lenguas indígenas se han conservado con gran vitalidad hasta nuestros días, y su aportación al español asentado en sus territorios no se limita al vocabulario, sino que se han desarrollado además fenómenos de transferencia en los planos fonético-fonológico y morfosintáctico: así ha ocurrido en el caso del quechua (Perú, Ecuador y zonas de Bolivia, norte de Chile, noroeste de Argentina y sur de Colombia), el aimara (áreas bolivianas y peruanas), el tupí-guaraní (Río de la Plata) y el maya (Yucatán, en México, y territorios contiguos de América Central)

Ciertamente, no estamos hablando de una asignatura propiamente de lenguas indígenas en contacto con el español, pero no podemos obviar esta realidad si hablamos del español, y, en concreto, del español de América. Palabras tan fundamentales para la realidad actual como *tomate*, *chocolate*, *canoa*, *patata* etc. proceden de las lenguas indígenas, y no solo han llegado al español general, sino que también han sido traducidas a todas las lenguas ajenas al español.

Así pues, mostraremos a nuestros alumnos en clase de español E/LE la existencia de esta realidad indígena y la importancia que tienen en el español actual, principal pero no únicamente en el americano, sin llegar a hacer un estudio profundo de cada lengua indígena, salvo que estemos enseñando una asignatura de lenguas indígenas.

3. ¿Cómo enseñar las variantes del español en clase de E/LE?

Llegados a este punto, parece evidente que resulta relevante explicar al estudiante de español la realidad que conlleva el estudio de esta lengua. Es cierto que el alumno que estudia español es heterogéneo, y, por lo tanto, tendrá mayor o menor conocimiento de la complejidad lingüística del español; pero es difícil encontrar un alumno que tenga una visión completa y compacta de esta realidad y siempre conviene reforzar sus conocimientos.

Por un lado, lo más probable es que un alumno que haya estudiado español en América, ya sea en un país hispanohablante o en Estados Unidos, va a desconocer que en España se utiliza la segunda persona del plural *vosotros / vosotras*. Con lo cual, no conocerá las personas verbales que equivalen a esta forma. Tampoco comprenderán por qué se utiliza tan poco la forma *usted /*

ustedes, incluso en contextos formales. Puede que no haya oído nunca la pronunciación interdental no seseante o la pronunciación de la velar fricativa sorda. También es posible que no haya aprendido el Pretérito Perfecto Compuesto *haber + participio* como pasado cercano al presente y no entienda por qué los hablantes peninsulares lo utilizan.

Por otro lado, un alumno que haya estudiado español en España, en una zona con consonantismo fuerte, si después viaja a América se va a encontrar con el fenómeno contrario, con un mayor uso del *ustedeo*, incluso en situaciones no formales; uso seseante de las sibilantes; o, seguramente, usos léxicos distintos, o iguales en pronunciación pero distintos en significado, lo cual puede llevarle a situaciones incómodas.

Sin embargo, si desarrollamos un aprendizaje donde se explique este contexto, podremos ahorrar al alumno cierto tiempo de aclimatación no solo lingüística, sino también cultural. Llegará sabiendo, al menos, que llega a un contexto lingüístico que, aunque sigue siendo español, pertenece a una variante lingüística distinta. Por lo tanto, aunque no conozca todas las características lingüísticas de esa variante, conocerá algunos esquemas básicos que le habremos enseñado y, lo más importante, estará predispuesto a encontrarse con rasgos lingüísticos distintos de la variante que ha estudiado.

Teniendo clara la necesidad de incorporar este contexto al aula de aprendizaje de español como lengua extranjera, ya solo nos queda saber qué contenidos vamos a trabajar y cómo. En el presente trabajo simplemente vamos a realizar un pequeño esbozo de materiales y contenidos, ya que no es el objetivo del mismo el desarrollo completo de estas actividades.

En primer lugar, parece bastante evidente que lo que tenemos que llevar a cabo es una pequeña introducción teórica de la situación actual del español³, de su complejidad, y de cómo hemos llegado a ella. En esta primera introducción podemos apoyarnos en materiales pertinentes y actuales para este estudio como, por ejemplo, la obra que hemos venido citando en este trabajo: Aleza (2010).

Por otro lado, podemos apoyar esta introducción usando materiales visuales, como por ejemplo un vídeo donde se puedan observar hablantes del español con variantes distintas. Este material lo podemos encontrar en la página web del Instituto Cervantes, en el apartado de voces hispánicas⁴.

Una vez presentado el contexto lingüístico, y, por qué no decirlo, también cultural, procederemos a trabajar los distintos niveles lingüísticos, siempre de una manera aproximada, ya que resultaría imposible hablar de todas las variantes hispánicas de manera pormenorizada. Por lo tanto, trabajaremos por bloques dialectales.

En un nivel fonético-fonológico podemos usar audiciones, siempre con la ayuda del profesor dada la complejidad de captar estos fonemas, principalmente en niveles iniciales. En estas audiciones señalaremos aquellos principales fonemas diferenciales del bloque dialectal que estamos trabajando (señalando al estudiante siempre que aunque estamos trabajando un bloque dialectal, por ejemplo el rioplatense, habría más diferencias si profundizáramos en los países que componen este bloque)⁵. Podemos usar programas fonéticos como el que proporciona la página web de la Universidad de Iowa⁶, donde además de la representación fónica de los sonidos, podemos observar ejemplos auditivos y los puntos de articulación en la cavidad oral.

En el plano morfológico-sintáctico podemos usar también material auditivo para trabajar determinadas estructuras como el *ustedeo*, el *voseo*, usos pronominales distintivos de los verbos. Aunque, por otro lado, podemos usar también textos escritos donde el profesor y el estudiante

³ Señalada en los dos puntos anteriores.

⁴ <http://cvc.cervantes.es/lengua/voces_hispanicas/>.

⁵ El alumno debe ser consciente en todo momento de la complejidad dialectal.

⁶ <<http://www.uiowa.edu/~acadtech/phonetics/spanish/spanish.html>>.

podrá reflexionar de manera más pausada sobre el fenómeno en sí. Para ello podemos realizar comentarios de texto con los alumnos; en niveles iniciales subrayaremos directamente aquellos fenómenos distintivos que queremos trabajar (en niveles superiores, como un C1 o un C2⁷ podremos dejar que el alumno busque aquellas estructuras que le parecen diferentes sobre la variante del país y la zona donde está estudiando).

En el nivel léxico también podremos hacer únicamente un estudio aproximativo con aquellas voces más representativas de cada bloque dialectal, ya que es uno de los niveles que mayor variedad presenta y, por lo tanto, resulta inabarcable. Pero sí podemos continuar con nuestro intento de hacer comprender al alumno esta complejidad dialectal. Podemos trabajar con textos escritos, señalando de nuevo las palabras diferenciales en niveles iniciales, o con material audiovisual. Con este material audiovisual, clips, vídeos, películas etc., trabajaremos con fichas ya confeccionadas por nosotros donde habremos apuntado aquellas palabras que queremos que el alumno detecte en el visionado. Tendrá que detectar la voz escrita en la ficha y escribir el contexto donde aparece. Finalmente, junto con el profesor, descubrirán el significado de esa voz en ese contexto en concreto. En este nivel podemos mostrar al alumno materiales muy útiles como, por ejemplo, el *Diccionario de Americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española, publicado en el año 2010.

En último lugar, podemos trabajar también el nivel pragmático, aunque este nivel va muy relacionado con la presentación que hemos llevado a cabo en la introducción contextual, ya que tiene mucho que ver con el ámbito cultural. Aquí podemos trabajar elementos que tienen que ver con la atenuación, como por ejemplo el diferente impacto que tiene el binomio tuteo-ustedeo en el ámbito panhispánico o, por ejemplo, el mayor uso de diminutivos en algunas variantes del español sobre otras.

En definitiva, como afirma Moreno de Alba (1993: 14): “Resulta innegable [...] la necesidad de explicar cómo y por qué el español en América, sin perder su unidad esencial con el europeo, va adquiriendo, en los diversos niveles (fonológico, fonético, gramatical y léxico) su propia fisonomía, fisonomía que debe contrastarse con la del español peninsular”. Y, por lo tanto, si queremos que el aprendizaje del español por parte de nuestros alumnos en clase de E/LE sea completo, no podemos olvidar mostrarles la complejidad dialectal que conlleva esta lengua a lo largo de todo el ámbito panhispánico.

BIBLIOGRAFÍA

- Aleza Izquierdo, M.; Enguita Utrillo, J. M. (eds.) (2010), *La lengua española en América: normas y usos actuales*. Valencia, Universitat de València.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Diccionario de americanismos*, Madrid, Santillana.
- Gómez Torrego, L. (2009), *Criterios académicos en la fijación de las normas de corrección idiomática*, in Montoro del Arco, E. (ed.), *El español del siglo XXI*, Granada, Universidad de Granada, 57-71.
- Henríquez Ureña, P. (1921), *Observaciones sobre el español de América (I)*, in “Revista de Filología Española”, 8, 357-390.
- Moreno de Alba, J. (1993), *El español en América*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española (2014), *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2005), *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana.
- (2010), *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009), *Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa.

⁷ Niveles marcados por el Marco Común Europeo de Referencia.

¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE?

DAVID GIMÉNEZ • Professor and researcher at the Department of Filología Española of the University of Valencia. His research interests focus on Lexicology in Spanish Language in Spain and America. He published papers about foreign words in Spanish, E/LE and Spanish in America, for example *Lexicografía del Español de América. Repertorio de Diccionarios* (2010), *Los extranjerismos en el español académico del siglo XXI* (2012), or *El léxico del turismo en el español de Argentina* (2014).

EMAIL • david.gimenez-folques@uv.es

COMENTARIO

sobre
¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE?
de David GIMÉNEZ FOLQUÉS

M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO

Es cierto que la complejidad dialectal americana es diversa, en su herencia y en los múltiples factores lingüísticos y extralingüísticos que la han condicionado, pero esta complejidad no es perceptible en todos sus detalles para un aprendiz de ELE/L₂ —a veces tampoco para los docentes— y debe ser llevada al aula teniendo en cuenta determinados requisitos y presupuestos.

Formativamente, para un profesor de ELE es importante contar con referencias bibliográficas rigurosas. Además del excelente trabajo de Aleza y Enguita (Coords., 2010), que se refiere a la descripción dialectal del español como lengua materna, recomendaríamos otros trabajos actuales sobre la variedad del español aplicada al marco de ELE que plantean una selección y secuenciación por niveles de las variantes geolectales de nuestra lengua, interesantes como referencia inmediata para profesores y con reflexiones e ideas sobre su atención en el aula.

Es cierto que, en el campo del léxico, la herencia indígena de palabras generales del español resulta muy interesante en ELE, sobre todo si tenemos en cuenta que muchas de las palabras amerindias que adoptó el español en los primeros años de la conquista han pasado posteriormente a otras lenguas del mundo.

Además de considerar la posible realidad de que nuestros alumnos hayan aprendido en contextos varios (homosiglóticos americanos y europeos, o heterosiglóticos), el aprendiz de ELE puede haber tenido contacto con cualquier variedad del español por la procedencia de sus docentes (la heterogeneidad del profesorado de ELE, sobre todo en países no hispánicos, es una realidad innegable), por la exposición multilectal que proporciona la actual sociedad de la información (la radio, la televisión, la literatura, la prensa e internet) y por su propia experiencia personal (viajes, relaciones laborales, amistades). Aunque determinados rasgos de las variedades periféricas respecto de un modelo central objeto de aprendizaje pueden no haber sido “adquiridas”, es extraño que les resulten totalmente ajenas a un aprendiz dadas las circunstancias antes expuestas. La variedad del español es una realidad insoslayable.

Ante el punto de vista de trabajar bloques dialectales hay que prever que el alumno tiene un objetivo claro: aprender un modelo estable que, razonablemente, atenderá a una norma geográfica y socialmente localizada en una comunidad de habla. Los rasgos secundarios que muestren la diversidad, necesarios para entender la cualidad variable de las lenguas —de la que la L1 del aprendiz no será ajena— y la realidad de la comunidad lingüística hispánica, serán complementarios y deben tener una relación significativa con la variedad preferente, estar seleccionados y secuenciados. Por ejemplo, para un alumno con modelo distinguidor de /T/ <z, c+e, i> y /s/ <s>, lo valioso es conocer la existencia del seseo, mayoritario en español y usado en Andalucía (zonas), Canarias e Hispanoamérica; no lo sería tanto estudiar los rasgos

característicos de los caribeños. Internet ofrece un repertorio muy amplio de muestras orales reales para este y muchos otros rasgos del español. Estos también deben ser seleccionados por el profesor para graduar su representatividad y nivel de dificultad.

Es importante, y así lo señala el autor, que estos conocimientos tengan, complementariamente, un efecto en las actitudes y creencias de los aprendices dentro de su formación multicultural.

LOS AMERICANISMOS EN ESPAÑOL LENGUA EXTRANJERA

Reflexiones sobre la variación léxica
desde variedades preferentes europeas o estandarizadas

M.^a Antonieta ANDIÓN HERRERO

ABSTRACT • Variety is a phenomenon inherent in the nature of living languages. In the case of Spanish, this quality becomes apparent, with different intensity at every level of the language and throughout its vast geography. Without forcing the lexical patrimonial unity of Spanish (active and passive), the variation of its almost 500 million native speakers is undeniable and must be taken into consideration within the framework of teaching of Spanish as a foreign language. In this article we focus on the presence of Americanisms from the standpoint of an ELE course with either preferred Castilian variety (peninsular northern center) or standardized (common and neutral). We deal with the treatment of variety as part of the model for a foreign language and, particularly in Spanish, the reference and attention to the diversity included in the teaching guideline documents in Europe and Spain, the Marco común europeo de referencia para las lenguas (MCER) and the Plan Curricular del Instituto Cervantes (PCIC). We discuss, based on an applied example, which should be the teaching and curricular approach to Americanisms, their sources and works of reference, their planning and sequencing.

KEYWORDS • Spanish as a foreign language, linguistic model, variety, Americanism

1. Introducción

El español supera la primera década del siglo XXI con el ímpetu que ya traía del XX. La lengua de Cervantes —y del Inca Garcilaso, y de Rubén Darío, y de García Márquez, y de Delibes... y de tantos otros— expande su influencia en el terreno internacional y, refrendada por su unidad, se afianza como segunda lengua en la preferencia de los no nativos. Paralelamente, crece la inversión editorial en materiales/manuales de diferentes formatos para su enseñanza como segunda lengua o extranjera¹.

En su informe de 2014 sobre los indicadores de la vitalidad de nuestra lengua, *El español: una lengua viva*, el Instituto Cervantes cita un dato alentador, el número creciente de estudiantes

¹ A pesar de la frecuente distinción que se hace en la bibliografía entre *segunda lengua* (la adquirida en un entorno homoglótico, donde funciona como lengua nativa) y *lengua extranjera* (la que se estudia en un entorno heteroglótico, es decir, fuera de ese contexto), no atenderemos a esta diferencia por no ser rentable especialmente en el tema que hoy nos ocupa.

de ELE: casi 18 millones en 86 países de todos los niveles en enseñanza reglada y no reglada². Todos los continentes aportan aprendices de español: Marruecos destaca en África (350 mil estudiantes); el Líbano, en Oriente próximo (5 mil); Japón, en el área Asia-Pacífico (60 mil); Francia, en Europa (más de 2 millones), los EE. UU. en América (casi 8 millones)... No son de extrañar las cifras si, como destaca el informe, hablar español aumenta un 290% el comercio bilateral entre los países hispanohablantes.

La comunidad lingüística del español se muestra con una geografía asombrosa: 9,1% de la superficie terrestre emergida, más de doce millones de kilómetros cuadrados³. Las fuentes actualizadas aseguran que el español es la segunda lengua con más hablantes nativos del mundo —después del chino—, y por tanto, la lengua romance más extendida. Hablamos de casi 470 millones de hablantes nativos de español, es decir, el 6,7% de la población mundial, repartidos por los cinco continentes; a saber, España y Principado de Andorra (Europa); Hispanoamérica y EE. UU. (América); Guinea Ecuatorial, Sahara Occidental y territorios españoles de Islas Canarias, Ceuta y Melilla (África); Filipinas y sefardíes en Israel y Turquía (Asia); isla de Pascua (Oceanía). En estos extensos territorios, el español ha mantenido convivencia con muchas lenguas maternas sin perder hablantes; pensemos en el caso de Bolivia, España, Guinea Ecuatorial, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Sahara Occidental...

Una lengua expandida extensamente por un largo pasado colonial de cinco siglos y de densa demografía muestra su vitalidad, como las demás lenguas vivas, a través de la variación lingüística. Nos referimos con *variación* a aquellos cambios derivados de múltiples factores naturales o adquiridos que, sin alterar la naturaleza de la lengua ni su significado, aportan nuevos elementos diversificadores en sus geolectos; “como el uso alterno de formas diferentes de decir lo mismo, se puede encontrar prácticamente en todos los niveles de la lengua, desde el más concreto (fonético fonológico) al más amplio (discurso, por ejemplo), pasando por la gramática y el léxico” (Moreno, 1998: 19). Y es que nadie habla la lengua, sino variedades de la lengua.

2. La variedad y el modelo para ELE

La diversidad del español es innegable para aprendices y profesores de ELE. Solo hay que salir a la red para percibir esta realidad. Los mismos hispanohablantes comentan, y hasta imitan en simpáticas parodias, sus diversos acentos nacionales y regionales; algunos aprendices preguntan *cuál es el mejor español* y los nativos responden, a veces con exceso de entusiasmo y sentimiento patrio. Los departamentos o secciones de Español de universidades, institutos y academias, sobre todo fuera del mundo hispánico, acogen a docentes de las más disímiles procedencias hispánicas.

Debemos reconocer que la percepción de la variación de la lengua suele provocar cierta inseguridad en la intuición de los docentes y en el dominio de los aprendices. Para tranquilidad de unos y otros, debemos decir que, en el caso del español —y esta es una de nuestras ventajas—, es mucho mayor lo compartido que lo diferente (incluyendo el uso activo y el conocimiento pasivo). Esta certeza justifica el actual principio de las Academias de la Lengua Española, “unidad en la diversidad”, marco al que podemos adscribirnos en la enseñanza de ELE. La búsqueda de un modelo sólido y equilibrado entre el estándar y la(s) variedad(es) debe guiar la actuación de los docentes y autoridades académicas en el ámbito de la enseñanza del

² Esta cifra se deduce del aumento de un 25 % intuido por el Instituto Cervantes a los 14 millones citados por el informe.

³ Más información en Moreno y Otero (2008).

español a no nativos. En el acercamiento a esta realidad, “partamos de desechar dos posturas extremas: negar la *variedad* o minimizar el valor del *estándar*” (Andión, 2008b: 10).

Elaborar un corpus lingüístico que reúna lo común y diverso del español es tarea compleja pero no imposible. Necesitamos fuentes fiables y criterios rigurosos que nos permitan evitar posiciones etnocentristas o folcloristas. Ya hemos hablado en otras ocasiones del *modelo* (representación referencial, clara y rentable, de la lengua) y sus componentes: el *estándar* (sistema reducido común y neutro), la *variedad preferente* (geolecto ponderado respecto de las restantes variedades de la lengua) y la(s) *variedad(es) periférica(s)* (geolecto diferentes al central o preferente) (Andión, 2007, 2008a, 2008b, 2009, 2013; Andión y Casado, 2014).

No en todos los casos podemos proponer el mismo modelo. Los lugares, las situaciones, las referencias hispánicas y los intereses de los aprendices demandan adaptaciones. Entonces, resulta útil entender el *modelo* como una fórmula de componentes flexibles que permite adaptarse a diversas circunstancias docentes: $EL_2/LE = \text{ESPAÑOL ESTÁNDAR} + \text{variedad preferente} + \text{variedades periféricas}$ (Andión, 2007: 22-23). Podemos llenar de contenido el segundo componente teniendo en cuenta el contexto real de docencia (lugar/comunidad) y los intereses-expectativas de los aprendices, y seleccionando una variedad; a partir de esta, quedarían definidas las variedades periféricas. Y en esta selección hemos de evitar opiniones prejuiciosas; no olvidemos que:

Las creencias y actitudes lingüísticas son uno de los factores que afectan los procesos de enseñanza-aprendizaje de segundas lenguas pues alimentan y determinan aspectos psíquicos, sociales y pedagógicos de los aprendices. En este complejo y muchas veces inconsciente trasvase de creencias, el profesor tiene un incuestionable protagonismo (Andión, 2013: 160).

También se puede optar por lo más fácil, enseñar la variedad propia cuando la conveniencia y necesidades de nuestro alumnado recomiendan otra elección. La formación es el camino para evitar esta inconveniencia que dice muy poco de nuestra profesionalidad.

En un entorno homosiglótico (la lengua que se enseña/aprende es la propia de la comunidad de habla de inserción), la asociación de la variedad preferente a la norma circundante es “natural” (Andión y Casado, 2014). En uno heterosiglótico (la lengua que se enseña/aprende no es la propia de la comunidad de habla de inserción), intervienen más factores y se precisa una atenta reflexión. El criterio debe ser lo que más conviene a los aprendices —ya sea una variedad concreta o un modelo más estandarizado—, que debe ser entendido en clave de necesidades y expectativas, no en querencias. Tomemos la decisión por una u otra variedad central, no olvidemos que las restantes normas de la lengua han de encontrar un espacio justificado y secuenciado en nuestro modelo.

3. El tratamiento de la variedad en el MCER y el PCIC

Los documentos de referencia más importantes para la enseñanza-aprendizaje del español, sobre todo en Europa, el *Marco común europeo de referencia para las lenguas (MCER)* y el *Plan Curricular del Instituto Cervantes (PCIC)*, prevén la diversidad como parte de la competencia y del modelo de lengua ofrecido a los aprendices. El *MCER* se refiere al “dialecto” y al “acento”, en el apartado dedicado a la *competencia sociolingüística* (5.2.2.5); entendido este último como los hábitos lingüísticos comunitarios e individuales que indican la procedencia social y geográfica de un hablante. Para el Consejo de Europa un aprendiz debe reconocer los marcadores lingüísticos de la *procedencia regional* y *el origen nacional*. En tal identificación intervienen conocimientos de variantes fonéticas, prosódicas, gramaticales y, por supuesto, léxicas.

El *PCIC*, ya en el ámbito del español, ha seleccionado el corpus de sus inventarios lingüísticos atendiendo a la variedad preferente castellana (centro-norte peninsular española) y a las restantes variedades del español, periféricas a esa, cuyos rasgos se secuencian en las descripciones. El Instituto Cervantes justifica su elección central en que la variedad castellana no está en interacción con otras lenguas, por los rasgos comunes que comparte con las restantes normas cultas del mundo hispánico y por su proyección dentro del modelo estandarizado prestigioso de la lengua para la propia comunidad hispánica, a lo que habría que añadir la propia adscripción de la institución encargada de elaborar el documento, que es española. No obstante, es explícito el reconocimiento al pluricentrismo normativo del español, siendo la norma castellana solo una de las posibles. Así, aparecen anotados rasgos de otras variedades del español, sobre todo hispanoamericanas, no coincidentes con el modelo preferente castellano.

En el apartado “Norma lingüística y variedades del español”, en cuya redacción colaboraron lingüistas aplicados especializados en dialectología y académicos hispanoamericanos, el *PCIC* recoge los criterios que sirvieron a la selección de rasgos periféricos: “son suficientemente generales y de fácil percepción para el aprendiente, además de tener un área de uso y validez amplia” (Instituto Cervantes, 2006, vol. 1, p. 60). También “son actuales y aportan una información útil para su competencia comunicativa” (ídem). Respecto de su inserción en los inventarios, esta fue “planificada según la propia graduación interna por niveles y responde a su relación lingüística con los contenidos descritos” (ídem) y aparecen detalladas en cada caso las áreas geográficas usuarias de los rasgos. Por supuesto, cada docente, en concordancia con su situación y circunstancias concretas, deberá decidir qué atención y detalle dará a esta información geolectal.

Andión y Casado (2014), desde su estudio de la variación y variedad del español en ELE, valoran este aspecto del *PCIC*:

Hasta donde sepamos, es la primera vez que aparece la diversidad del español en una obra aplicada de esta naturaleza, tratada con un criterio lingüístico que atiende la dificultad en su secuenciación. Una mirada global al *PCIC* muestra la exhaustividad de los rasgos citados, detallada en los niveles superiores, sobre todo porque la presencia de un rasgo no pretende ser una propuesta de atención obligada. Teniendo en cuenta la dispersión de los centros Cervantes en el mundo, la diversidad dialectal de su profesorado, la disparidad de su formación, las dificultades de consulta de obras especializadas de carácter dialectológico del mercado —no elaboradas para docentes de lenguas segundas o extranjeras—, el esfuerzo que supondría a un profesor la selección e inserción curricular de la diversidad del español en un curso, la falta de rigor con la que aparece tratada la variación del español en los manuales... es notable el esfuerzo del Instituto Cervantes al recoger esta diversidad del español. Razonablemente, recomendamos a la institución responsable actualizar la información cada cierto tiempo a luz de los datos que ofrezcan los nuevos estudios dialectológicos del español.

4. La variedad léxica en ELE: los americanismos

Como se precisa en el subtítulo de este trabajo, *Reflexiones sobre la variación léxica desde variedades preferentes europeas o estandarizadas*, el interés por los americanismos dentro del léxico de ELE nos posiciona automáticamente fuera del territorio hispanoamericano y de cualquiera de sus variedades como preferentes. Lógicamente, si nos centramos en una norma del español americano, la presencia de las palabras de su área lingüística, país o región —las compartidas con otras variedades y las exclusivas— formarían parte del vocabulario principal del curso o material didáctico. No es ese el caso que nos ocupa en este artículo, si no el de la presencia de los términos propios de la América hispanohablante desde la perspectiva de un programa con una variedad preferente del español europea o estandarizada, entendido este último calificativo en el sentido de centrada en un modelo común y neutro.

Ante todo debemos aclarar qué entendemos por *americanismo*. Este concepto propio de la lexicografía dialectal ha sido muy debatido y desigualmente considerado por los especialistas (Andión, 2003: 113). Existen dos definiciones de americanismo, a saber,

- a) Como indigenismo; es decir, palabra procedente de una lengua indoamericana e incorporada al español general, americano o regional (definición tradicional).
- b) Como neologismo americano, en el sentido de su significante o solo su significado; es decir, palabra inventada, o derivada de un término patrimonial español, o que ha adquirido un nuevo significado, o desusada en España pero vigente en Hispanoamérica (“arcaísmo”⁴).

Si asumimos el criterio (a), estaríamos obligados a considerar americanismos *cigarro*, *chocolate*, *hamaca*, *maíz*, *tomate* y un largo etcétera; si lo hacemos con (b), mencionaríamos, por ejemplo, *churrasco*, *chumbera*, *hornero*, *laurel*, *jabalí*, *abra*, *durazno*, *pollera*, *recordar* ‘despertar’...

Fuera de disquisiciones filológicas, en el ámbito aplicado a ELE, el criterio de origen del léxico americano (a) no vale por sí mismo. Lo que nos interesa realmente son aquellas palabras que muestran su uso contrastivo entre España y América, o entre el estándar y América. En palabras de Andión (2003: 113-114):

Más útil sería tener en cuenta el léxico del español de América en cuanto a elementos contrastivos frente al español de España: palabras de origen hispánico y desusadas en la Península, regionalismos españoles, marinerismos de tierras bajas, términos patrimoniales con nuevos significados, indigenismos de uso restringido a América o poco conocidos en España, africanismos, extranjerismos y neologismos propios.

El inventario de americanismos en el español actual muestra que el último momento importante de incorporación léxica en la historia de nuestra lengua ha estado condicionado por el contacto con las lenguas indígenas del continente americano, resultado del proceso de conquista y colonización del Nuevo Mundo, y la posterior corriente migratoria de siglos de España a “las Américas”.

El criterio contrastivo de este léxico es el que parecen seguir los creadores de manuales españoles al incorporar los americanos en sus obras, ya sean objeto de atención en secciones específicas y/o actividades, o estén inmersos en citas literarias de autores americanos. Así, están entre los más citados: *misceláneas*, *abasto*, *chino*, *feria*, *almacén* (establecimientos públicos), *arepa*, *ajiaco*, *blanquillos*, *cambur*, *cebiche*, *chichería*, *enchiladas*, *guarapo*, *mate*, *mezcal*, *mojito*, *papa*, *sancocho*, *tequila* (alimentos y comidas típicas), *chompa*, *medias*, *pollera*, *pantaletas*, *pulóver*, *saya*, *suéter*, *saco* (ropas), *bolívar*, *colón*, *córdoba*, *inti*, *peso*, *quetzal*, *sucre* (monedas), *camión*, *carro*, *chiva*, *colectivo*, *góndola*, *guagua* (medios de transporte), *contador*, *elevadorista*, *lustrabotas*, *mesero*, *plomero* (profesiones), etc.

De todas formas, debemos reconocer que los manuales producidos en España con variedad preferente castellana llevan más de tres décadas mostrando un interés creciente —aunque dispar— en Hispanoamérica desde el punto de vista cultural y lingüístico. Los primeros intentos anecdótico-folclóricos de finales del siglo XX han dado paso a planteamientos más serios y organizados, pero todavía con carencias de rigor en la extensión de uso y en una planificación

⁴ Las comillas corresponden a nuestra desaprobación de considerar arcaica una palabra solo porque ya no se use en España, cuando la mayoría de los hispanohablantes la tiene incorporada a su léxico vivo. No obstante, es un calificativo muy extendido en la bibliografía. Para quien se interese en estas palabras recomendamos el interesantísimo, aunque ya antiguo, libro de I. Lerner, *Arcaísmos léxicos del español de América*, Madrid, Ínsula, 1974.

secuenciada y rentable de la presencia de los americanismos. La eficacia de mostrar la variedad léxica del español no está en el principio de que “mientras más palabras, mejor”, sino en graduar su relevancia y representatividad como variantes (pasivas) del léxico preferente que se ofrece al aprendiz. La vitalidad de la palabra y su presencia en hablantes cultos y medios es una apuesta segura. De nada sirve mencionar americanismos desusados o en franca mortandad, ni términos rurales o muy regionales, por muy pintorescos o exóticos que nos parezcan. La dimensión finita del lexicón mental de un aprendiz de ELE no admite banalidades.

Para abordar la inclusión de americanismos deben seguirse los mismos criterios que se aplican al léxico básico de la variedad preferente. Hablamos de selección, secuenciación y ejercitación. Chacón y Andión (2015) explican que estas tareas suponen partir de campos léxicos o áreas temáticas secuenciadas por niveles y asociadas a funciones lingüísticas exigidas por las situaciones comunicativas, y actuar con atención a la rentabilidad y extensión de las palabras. Estos criterios nos permiten ordenar su aparición de las más generales en su significado (rentables) a las específicas (necesarias); de las más extendidas (usadas por un mayor número de hablantes) a las locales (de uso regional).

El orden de aparición de la variedad léxica, en general, y de los americanismos, en particular, ha de estar motivado por los contenidos que los enmarcan y por su propia complejidad conceptual (acepciones diferentes de una misma palabra).

Las autoras hablan de “desarrollar una enseñanza explícita e implícita del vocabulario” de variedad con actividades atractivas, que expongan las palabras más de una vez y las contextualicen entre otras unidades lingüísticas y en una situación comunicativa. Todo ello “favorece la adquisición de la palabra y su red de asociaciones, lo que además debe complementarse con un entrenamiento en técnicas y estrategias de aprendizaje” (Ídem). Otras prácticas reiteradas y cíclicas que reutilicen las palabras aprendidas nos garantizarán una retención a largo plazo.

Como con el resto de los contenidos de variedad, trabajar con el léxico supone información y formación. Lo primero nos conduce a la obras de referencia y consulta. Varias fuentes pueden responder a nuestras necesidades; citaremos solo cuatro de ellas, el *Diccionario de americanismos* (2010) por su autoridad en el tema⁵, el corpus de variación léxica del español en el mundo de VARILEX (<http://lecture.ecc.u-tokyo.ac.jp/~cueda/varilex/>), los inventarios con acceso registrado del Proyecto Panhispánico de Léxico Disponible (<http://www.dispalex.com/>)⁶ y el corpus del proyecto para el Estudio sociolingüístico de España y América (PRESEEA, web <http://presea.linguas.net/Inicio.aspx>).

Lo más recomendable para diseñar un listado de posibles americanismos para insertarlos en una variedad preferente europea o estandarizada es trabajar con campos léxicos. Ello propiciará crear una asociación cognitiva en la memoria que facilite su recuperación. Cuando nos acercamos a la diversidad del español, unas áreas temáticas muestran más variantes que otras; las “partes del cuerpo” —quitando las zonas tabú—, por ejemplo, es un campo menos diverso que el de la “ropa”.

⁵ Esta obra ingente es el resultado de la política lingüística panhispánica de las instituciones implicadas, coordinada por H. López Morales, secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). Contiene 70 000 voces, lexemas complejos, frases y locuciones y un total de 120 000 acepciones presentados en una novedosa plantilla lexicográfica. Incluye varios apéndices sobre etnias y lenguas indígenas vivas de Hispanoamérica, gentilicios americanos y siglas hispanoamericanas de más uso.

⁶ “El léxico disponible es el conjunto de palabras que los hablantes tienen en el lexicón mental y cuyo uso está condicionado por el tema concreto de la comunicación” (<http://www.dispalex.com/>, consultado el 11/04/2015).

Si nos quisiéramos referir a la ‘bebida alcohólica hecha con granos germinados de cebada u otros cereales fermentados en agua, y aromatizada con lúpulo, boj, casia, etc.’, que identificaríamos con el contenido de esta jarra, el español presenta variantes léxicas alrededor de la palabra estandarizada *cerveza*, usada por todas sus variedades. Así, España registra más coloquialmente y en exclusiva *quinto*, *birra* y *caña*. América comparte con España: *amarga* (México, Centroamérica y Colombia), *birra* (México, Centroamérica, Caribe y Argentina), *laguer* (Cuba), *rubia* (casi toda Hispanoamérica), *pinta* (Panamá), *chela* (México, Centroamérica, Andes y Chile) y *shop* (Río de la Plata y Chile). Son de uso exclusivo americano: *bironga* (México), *percha* (El Salvador), *vicha* (Nicaragua), *leche* (Paraguay), *lagarto* (Cuba), *catira* (Venezuela), *helada* (Colombia), entre otras (VARILEX). Si profundizamos en algunas de ellas, el PRESEEA nos aporta contextos con posibilidad de acceder al archivo de voz: *y venezolano al fin vamos a tomarnos unas birras / ¿qué sé yo? / E1: y se armó el bochinche...*



Es evidente que no todas deben merecer nuestra atención. La amplitud y extensión de la palabra validará su candidatura a aparecer en nuestro inventario de americanismos. Lo más conveniente es considerar palabras que permitan hablar de áreas lingüísticas americanas completas o varias de ellas. En cuanto al léxico y sin dejar de reconocer que no existe una correspondencia exacta entre isoglosas lingüísticas y países, podemos diferenciar varias áreas: España, México y Centroamérica (Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica), el Caribe (Panamá, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela), Los Andes (Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia), el Río de la Plata (Argentina, Uruguay, Paraguay) y Chile. Es evidente que, en cada zona, los países tienen un peso demográfico desigual, lo que aporta una diferente representatividad zonal a los términos —a veces muy significativa—. Por quedarnos en una misma área lingüística, no es lo mismo un mexicanismo, usado por más de 121 millones de hablantes, que un nicaragüismo avalado por una población de seis millones de personas.

Veamos cómo se distribuye la diversidad (española y americana) del español para dos nociones específicas del campo léxico “la ropa”: (I) la ‘prenda interior femenina que recubre la parte inferior de la cintura’ y (II) la ‘prenda interior masculina algo ajustada que se pone debajo de los pantalones’.



Figura 1. Distribución de la variedad dialectal de 'prenda interior femenina que recubre la parte inferior de la cintura' en el mundo hispánico (Elaboración propia).

Resulta evidente al ver el mapa anterior (1) que, para la prenda femenina, *ropa interior* es la colocación panhispánica y la referencia menos marcada sociolingüística y pragmáticamente, a pesar de ser inexacta en cuanto a si es una prenda inferior o superior del cuerpo. A partir de ella, se ordenan por extensión, *panti(s)*, *calzón(es)*, *bombacha*, *blúmers(s)*, *pantaleta(s)*, *bragas*, *calzonario* y *cuadros*. Los tres últimos son exclusivos de tres zonas/países, España, Andes (Perú y Ecuador) y Chile. Debemos contar algunos detalles que afectan la extensión de los términos: *calzón(es)* no se usa en México; *panti(s)* no ha sido seleccionado por los cubanos; *bombacha* tampoco por los ecuatorianos; ni *pantaleta(s)* por los cubanos y dominicanos; *calzonario* solo lo usan, en los Andes, Perú y Ecuador.



Figura 2. Distribución de la variedad dialectal de 'prenda interior masculina algo ajustada que se pone debajo de los pantalones' en el mundo hispanico (Elaboración propia).

En el caso masculino, se propone otro término estandarizado, *calzoncillo(s)*, propio de un registro menos formal que *ropa interior*. En el caso de *slip*, si hablamos de las zonas lingüísticas del español de forma generalista, está presente en todas; pero con más detalle, debemos comentar que no sería usada en Centroamérica, aunque sí en México; en el Caribe, solo en Panamá; y en los Andes, en Bolivia. Se listan, de mayor a menor extensión, *bóxer* para México-Centroamérica y el Caribe, *trusa* para México y Perú, *pantaloncillos* para el Caribe —con excepción de Cuba y Panamá— y Ecuador, *anatómico* para el Río de la Plata e *interior* para República Dominicana y Venezuela.

Para un contexto aplicado a la enseñanza de ELE, estas palabras se distribuirían en los diferentes niveles de referencia, atendiendo a la variedad preferente como primer criterio de selección. Al ser esta variedad la castellana, los españolismos se colocarían, pese a su carácter reducido o exclusivo, como primeros términos. Es el caso de *bragas*. Para la prenda masculina, tenemos los panhispanismos *calzoncillos* y *slip*, que también aparecen en el nivel A. Como se puede observar en el cuadro siguiente, a partir de ellos, se va secuenciando la variedad de mayor

a menor extensión de uso, de las áreas más extensas a las más locales. En el *PCIC*, su lugar estaría en el inventario de los componentes nocionales, donde aparecen las “unidades léxicas pluriverbales, como colocaciones y expresiones idiomáticas (sobre todo locuciones)” (Instituto Cervantes, 2006, vol. 1, p. 305); concretamente en las nociones específicas, “que tienen que ver con detalles más concretos del «aquí y ahora» de la comunicación y se relacionan con interacciones, transacciones o temas determinados” (Íbidem, p. 306), en los exponentes 12.2, relativos a la “Ropa, calzado y complementos”, en los tres niveles de referencia.

Variedades léxicas	A1	A2	B1	B2	C1	C2
bragas calzoncillos slip	√	√				
panti(s) calzón(es) bombacha bóxer			√	√		
blúmers(s) pantaleta(s) pantaloncillos trusa			√	√		
calzonario cuadros anatómico interior					√	√

También debemos tener presente que si las circunstancias y expectativas de los aprendices lo reclaman, atenderíamos a adelantar la aparición de un término de una zona específica. Así, deberíamos priorizar *interior* si los aprendices pretenden desplazarse, por ejemplo, a Venezuela. Asimismo, es conveniente señalar si existe alguna comunidad de uso con las variedades españolas no castellanas pues no resultaría extraño en el caso de Andalucía y Canarias.

5. Conclusiones

A pesar de la enorme extensión de mundo hispánico y de su pujante demografía, el español se postula como lengua internacional avalado por su sólida unidad lingüística. Convive con ella la diversidad de las áreas geolectales del español. Consecuentemente, esta variación debe tener un reflejo realista en el ámbito de la enseñanza de ELE.

El léxico es uno de los niveles más expresivos y ricos en variación lingüística. Dependiendo de la norma en la que centremos el modelo de aprendizaje, otras variantes deberán ser consideradas en atención a su extensión y validez, y secuenciadas oportunamente. Por supuesto que no es necesario ser exhaustivo: solo lo más relevante y significativo merece encontrar un lugar en el lexicón mental del aprendiz.

Cuando partimos de una variedad preferente como la castellana (centro-norte peninsular), parece obligada la inclusión de los americanismos por la necesaria representación de los usos de sus comunidades de habla, que reúnen a la mayoría del mundo hispanohablante. El profesor de

ELE debe estar alerta ante los manuales centrados en esta variedad pues, a veces, pecan de etnocentrismo presentando como generales términos que son exclusivos solo de España. Además, ha de prever que el léxico americano no siempre aparece tratado con rigor, sino de forma anecdótica o folclórica. Mientras no contemos con publicaciones que recojan y sistematicen la variación léxica del español organizándola por campos léxico-semánticos, niveles de dominio y áreas geográficas, el docente puede acercarse a la información dialectal americana con rigor científico utilizando fuentes fiables como, por ejemplo, el corpus VARILEX, y obras de consulta autorizadas, como el *Diccionario de americanismos* (2010).

BIBLIOGRAFÍA

- Andión, M.^a A. (2007), *Las variedades y su complejidad conceptual en el diseño de un modelo lingüístico para el español L2/LE*, in “Estudios de Lingüística” (ELUA), 21, 21-33.
- Andión Herrero, M.^a A. (2008a), *La diversidad lingüística del español: la compleja relación entre estándar, norma y variedad*, in *Actas del VIII Congreso de Lingüística General. El valor de la diversidad [meta]lingüística*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. CD-Rom.
- Andión, M.^a A. (2008b), *Modelo, estándar y norma... conceptos aplicados en el español L2/LE*, in “Revista Española de Lingüística Aplicada” (RESLA), 21, 9-25.
- (2009 [2008]), *La diversidad del profesor frente al modelo de enseñanza: convergencias, divergencias y actitudes*, in *Actas del XIX Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza de Español para Extranjeros, ASELE*. Universidad de Extremadura. Extremadura, vol. 1, 167-183.
- Andión Herrero, M.^a A. (2013), *Los profesores de español segunda/lengua extranjera y las variedades: Identidad dialectal, actitudes y prácticas docentes*, in “Revista Signos. Estudios de Lingüística”, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Valparaíso, Chile, 46(82), 155-189.
- Andión M.^a A.; Casado, C. (2014), *Variación y variedad del español aplicadas a E-LE/L2*, Madrid, Editorial UNED (libro electrónico).
- Andión, M.^a A. (2003), *El léxico americano en los manuales españoles de E/LE. Consideraciones*, in *Lengua, variación y contexto. Homenaje a Humberto López Morales*, Vol. I, Madrid, Arco/Libros, 105-126.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Diccionario de americanismos*, Madrid, Santillana.
- Consejo de Europa (2002). *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte & Anaya. [Disponible en versión electrónica en <<http://cvc.cervantes.es/obref/marco/>>].
- Chacón, C.; Andión, M.^a A. (2015): *La variedad léxica del español en ELE/L2 fuentes de referencia y consulta*, in *Actas del IV Congreso internacional de FIAPE, ¿Qué español enseñar y cómo? Variedades del español y su enseñanza*, España, Cuenca.
- Instituto Cervantes (2006), *Plan Curricular del Instituto Cervantes: niveles de referencia para el español*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 3 tomos.
- (2014), *El español: una lengua viva. Informe 2014*, Madrid: Departamento de Comunicación Digital del Instituto Cervantes.
- López-Morales, H. (2012), *La lengua española en el mundo actual. Conferencia del Dr. H. L. M. en la ceremonia de recepción del Doctorado Honoris Causa que le otorgó la Universidad de Heidelberg*, Alemania, Valencia, Editorial Aduana Vieja, 227.
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte de España, MECD (2012), *El mundo estudia español*, Madrid, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Moreno, F. (1998), *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona: Ariel.
- Moreno, F., J. Otero (2008), *Atlas de la lengua española en el mundo*, Barcelona, Editorial Ariel, S. A.

M.^a ANTONIETA ANDIÓN HERRERO • PhD, Associate Professor of the Spanish Language and General Linguistics Department at the UNED. She has been Coordinator of the Español Lengua Extranjera area at the Centro Universitario de Idiomas a Distancia-UNED and scientific consultant at the Instituto Cervantes. She has been coordinator and author of Spanish /L1 and L2 manuals and teaching materials. She has published scientific papers, specialized dictionaries and books, and has been director of several doctoral thesis, many research works and master degree final reports in the area of Applied Linguistics and Dialectology.

E-MAIL • maandion@flog.uned.es

COMENTARIO

sobre

Los americanismos en Español Lengua Extranjera
de M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO

David GIMÉNEZ FOLQUÉS

Como muy bien señala M^a Antonieta Andión Herrero, el español forma un mundo lingüístico complejo y heterogéneo; aunque, ciertamente, se intenta mantener una lengua estándar, que se ve reflejada, principalmente, en la escritura.

Esta lengua estándar resulta muy útil en la clase de E/LE, pero no debemos perder de vista que resulta fundamental que, como docentes, traslademos toda esta diversidad panhispánica en el aula. Es cierto que resulta imposible enseñar todas las variedades de manera específica, pero, como se apunta en el artículo, al menos hay que trasladar esta complejidad y enseñar aquellos usos más representativos.

Resulta complicado, por otro lado, situar el estándar como perteneciente a una variante en concreto, ya que si nos referimos a la variante peninsular, aunque históricamente ha gozado de gran relevancia, en la actualidad se encuentra con que las variantes hispanoamericanas están cobrando fuerza, empiezan a ser conscientes de su importancia y extensión, y, por lo tanto, hay que considerarlas a la hora de hablar de prestigio o de variedad “nuclear”.

En definitiva, resulta sensato transmitir el panhispanismo a nuestros alumnos en clase de E/LE, ya sea desde un aula peninsular o americana, para que no se lleven ninguna idea equivocada, como, por ejemplo, que sólo existe una variante del español o que en España o América existe un contexto lingüístico uniforme y homogéneo.

COMENTARIO

sobre
¿Es conveniente enseñar las variantes del español en clase de E/LE?
de David GIMÉNEZ FOLQUÉS

y
Los americanismos en Español Lengua Extranjera
de M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO

Cesáreo CALVO RIGUAL

Si las instituciones académicas, en particular las Academias de la Lengua Española, se han propuesto transformar la concepción del español vigente hasta hace no mucho (etnocéntrica en sentido peninsular) hacia otra nueva (la llamada “panhispánica”), parece lógico en consecuencia que el resto de sectores e instituciones relacionadas de alguna manera con la lengua española tomen nota de este hecho singular. Y sin duda uno de los primeros que lo deben hacer es el de la enseñanza del español como L2 o como LE. Se trata de un debate que de una manera u otra implica o está implicando a otras lenguas, aunque en cada caso con sus particularidades: el inglés lo inició hace tiempo (aunque allí existen dos claros estándares hegemónicos), el francés no ha sido ajeno a este tema, en italiano se ha planteado más tímidamente (a pesar del peso que en la realidad tienen sus variantes regionales, frente a un estándar poco presente a nivel popular), etc.

Nada hay más frustrante para quien ha estudiado y aprendido una lengua extranjera en su país de origen que visitar el país (o uno de los países) en el que se habla dicha lengua y darse cuenta de que es incapaz de entender a los nativos y de hacerse entender. Sucede a menudo con el inglés, pero también con otras lenguas de las que quizá se espere menos esa consecuencia, como en el caso del italiano, ya que no son raros los casos de personas que una vez desembarcadas en una ciudad italiana observan extrañados no solo que hay quien habla algo que no parece italiano (un dialecto), sino que incluso el italiano se pronuncia con un acento muy alejado del modelo que quizá durante años ha oído en sus clases de italiano. Creo que estas situaciones son cada vez menos frecuentes, pero me consta que siguen dándose.

Por este y otros motivos está claro que la variación diatópica debe tenerse en cuenta en la enseñanza de la lengua extranjera. Los dos autores se manifiestan claramente a favor de esta opción, sobre la que nos ofrecen una serie de interesantes y pertinentes consideraciones. Las de Andión son muy acertadas, puesto que preconiza huir de aproximaciones folclóricas (totalmente contraproducentes para la imagen que el discente se hace de la nueva lengua) o superficiales (por desconocimiento de la realidad lingüística plural del español), para propiciar materiales y metodologías de enseñanza que tengan en cuenta tanto la pluralidad del español como los intereses de los aprendices (no necesariamente coincidentes con los que dicta la comodidad de algunos profesores).

Deseo concluir manifestando cierta discrepancia en el modo de trasladar a la docencia concreta del español a extranjeros la variación del español. Ciertamente es un asunto difícil y

delicado sobre el que aún habrá que investigar y experimentar mucho. Creo que ambos autores abordan adecuada y sensatamente el problema, pero en el caso de la intervención de Andión Herrero, que incluye ejemplos concretos muy completos, quizá haya una pequeña contradicción entre lo afirmado en las conclusiones sobre la imposibilidad en cuanto a la exhaustividad y lo propuesto para ser expuesto al discente en el campo de la ropa interior, donde, por el contrario, parece propugnar la exhaustividad. Se trata, claro está, de un ejemplo, pero si extendiéramos este proceder al conjunto del léxico del español probablemente tendríamos unos programas de enseñanza excesivamente recargados, en especial en lo que respecta al nivel léxico.

RÉPLICA

a Cesáreo CALVO RIGUAL

M^a Antonieta ANDIÓN HERRERO

Agradezco al prof. Calvo Rigual sus interesantes comentarios. En lo que respecta al grado de exhaustividad, queremos precisar que preferimos adoptar un punto de vista curricular amplio al no poder prever cuáles serán las necesidades del alumnado y del profesor frente a la variedad por desconocer, entre otros elementos, dónde realiza la docencia. Quiere decir que los profesores deben disponer de información seleccionada y rigurosa en la tengan donde elegir según sus circunstancias concretas. Téngase en cuenta que de los ocho vocablos ejemplificados en la noción ‘prenda interior masculina algo ajustada que se pone debajo de los pantalones’, hay seis que están notablemente extendidos por la mayoría del mundo hispánico. Además, estas nuevas nociones, variantes de una central perteneciente al modelo de la variedad preferente, están destinadas a la competencia pasiva. No recomendamos que se les ofrezca a los aprendices como léxico activo, ni necesariamente todas ellas. Se presenta la secuenciación más amplia que, en cualquier caso, podrá reducirse aplicando las restricciones oportunas.

EL DICCIONARIO DE AMERICANISMOS

Una aproximación formal al léxico del español en América

Eva BRAVO GARCÍA

ABSTRACT • The ASALE Americanism's Dictionary is a work of undeniable relevance in the field of current Spanish lexicography. This work represents an approach to its foundations inserted in traditional lexicography's context. Departing from the question of what an americanism is, the keys of usefulness from this work are addressed towards the research on Spanish language varieties and on Spanish as a second language teaching practice.

KEYWORDS • Americanism, Lexicography, Latin American Spanish, linguistic contact

1. El Diccionario de Americanismos en su contexto.

La esperada aparición del *Diccionario de Americanismos (DA)* de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) en 2010 supuso un punto de inflexión en la forma de concebir y realizar los diccionarios académicos. También significó la culminación de un proyecto largamente concebido desde que, tras los procesos de independencia, se constituyeran las academias americanas en el siglo XIX.

Es la primera obra lexicográfica que, de manera independiente al diccionario general (*DRAE*) compila en un volumen palabras propias de América. A través de sus 70.000 entradas y 120.000 acepciones, este repertorio brinda una selección de voces, lexemas complejos, frases y locuciones¹ usuales en el español que se habla en América, tanto por la forma como por los valores semánticos particulares.

La ASALE deja bien claro que el propósito de esta obra lexicográfica no es constituir un corpus normativo, sino meramente descriptivo de los usos formales y semánticos peculiares de las distintas variedades del español hablado en América, “detallando al máximo la información relativa a las características geográficas, sociales y culturales del uso de cada una de las acepciones registradas”². Recoge, por ello, voces particulares de carácter dialectal de todas las zonas americanas, incluyendo el español de los EE.UU. Para decidir la inclusión de una forma, se ha medido la frecuencia, como explica su director H. López Morales (2005) “atendiendo a las cifras de hispanohablantes (no de habitantes)” de cada país.

Una característica significativa del *DA* es su enfoque diferencial, que excluye las palabras que se usan habitualmente en español, es decir, que son comunes a todos los hispanohablantes,

¹ Para una mejor comprensión de los mecanismos de la fraseología, su estudio metodológico y colocacional, cfr. Castillo Carballo (2015).

² Así se pone de manifiesto en el resumen que se ofrece en la web oficial: <<http://www.asale.org/obras-y-proyectos/diccionarios/diccionario-de-americanismos>>.

como *chocolate*, *canao*, *tomate*. La pertenencia de este enfoque diferencial ha sido cuestionada por algunos especialistas³.

Para observar las diferencias entre el *DA* y el *DRAE*, podemos ver el distinto tratamiento que reciben, por ejemplo, el americanismo *chancho* y el indigenismo *chocolate* en ambos repertorios académicos:

chancho	
DRAE	(De sancho ¹). 1. m. Am. cerdo (mamífero artiodáctilo). 2. m. Am. puerco (hombre sucio). U. t. c. adj.
DA	I. 1. m. Ni, CR, Ch, Ar, Ur. Carne de cerdo. 2. Ch. Embutido de carne de cerdo. II. 1. m. Ch, Ar:NO, Ur. En el juego del dominó, ficha de número doble. pop + cult espon. III. 1. m. Pe; Ch, obsol. pop + cult → espon; m. pl. CR. Conjunto de ambas nalgas. fest. IV. 1. m. Pe, Ch, Bo. Eructo. pop + cult → espon. V. 1. m. Ar. En un transporte público, inspector encargado de controlar que los viajeros están provistos de billete. VI. 1. m. Ni, Bo, Ch, Py. Recipiente con una ranura para guardar dinero, generalmente de barro y con forma de cerdito. VII. 1. m. Bo. Cerdo lechón adobado con ají, limón, pimienta negra, cominos y sal, que se cuece al horno y se sirve acompañado de papas, plátanos, camotes, ensalada y llajua. VIII. 1. m. Ch. Utensilio de limpieza que sirve para abrillantar suelos, compuesto por un palo largo sujeto a un eje situado en la parte superior de un armazón en el que va acoplado un cepillo de cerdas. 2. Ch. Enceradora eléctrica. p. u. IX. 1. m. Ch. Cigarro grueso de marihuana. drog.

La voz **chancho** entró por primera vez en el diccionario académico de 1914 con los significados comunes ('puerco', 'hombre sucio') que recoge *DRAE*; anteriormente y ya como americanismo en Salvá (1846) y en Gaspar y Roig (1853). Por su parte, **chocolate** se encuentra ya en la primera obra lexicográfica de la Academia, el *Diccionario de Autoridades* ('Bebida que se hace de la planta llamada también chocolate...') y antes en los diccionarios bilingües de Vittori (1609) y Minsheu (1617), entre otros.

³ Este enfoque que atiende a lo diferencial, ha levantado suspcia de algunos investigadores que ven en él un residuo de la mentalidad colonial, como argumenta Lara (2012: 352). Pese a que la ASALE aclara que "se entiende por *español general* el conjunto de términos comunes a todos los hispanohablantes (*sol*, *cama*, *agua*, *comer*...) –bastante más del 80% de nuestro vocabulario–, independientemente de la variedad dialectal que se maneje" (ASALE, 2010: XXXI), el citado investigador argumenta que en realidad se considera como español común el peninsular y a él se contraponen el análisis de lo americano, considerado como caso especial y no como español de pleno derecho.

chocolate	
DRAE	(Etim. disc.; cf. náhuatl xocoatl, de xoco, amargo, y atl, agua). 1. m. Pasta hecha con cacao y azúcar molidos, a la que generalmente se añade canela o vainilla. 2. m. Bebida que se hace de esta pasta desleída y cocida en agua o en leche. 3. m. coloq. hachís. el ~ del loro. 1. m. coloq. Ahorro insignificante en relación con la economía que se busca.
DA	(Del nahua xocoatl; de xococ, ácido, y atl, agua). I. 1. adj. Mx. Ilegal. pop. II. 1. m. Ec, Ch, Ur. Sangre, especialmente la que fluye por hemorragia nasal. pop. III. 1. m. Bo. En el ejército, ejercicio físico de castigo que consiste en flexionar repetidamente las piernas manteniendo recto el cuerpo. ♦ chocolateada. ■ a. ~ aireado. m. Ar, Ur. Tableta de chocolate en cuya preparación se introduce aire antes de que se haya solidificado. ▣ a. ¡~ por la noticia! fr. prov. Ar, Ur. Indica que lo dicho por alguien como novedad ya es conocido por todos. pop.

2. ¿Qué es un americanismo?

2.1. Origen y designación del término americanismo

Más allá de la pertinencia o no de hacer un diccionario diferencial, hay que tener en cuenta que el propio concepto de *americanismo* es controvertido y algunos lingüistas niegan incluso que sea pertinente hablar de tal fenómeno⁴. Recordemos, en este sentido, las enfáticas palabras de Unamuno contra la consideración de peculiaridades léxicas americanas y sus excesos: “No me cansaré, pues, de repetir y no mil veces sino doscientas mil que la inmensa mayoría de las supuestas peculiaridades del castellano en América no son tales peculiaridades y que el error procede del escasísimo conocimiento del castellano popular y vivo” (Unamuno, 1911).

Desafortunadamente, estas palabras siguen en gran medida estando vigentes, ya que muchos diccionarios posteriores al que suscitó su crítica⁵, caen de nuevo en la consideración de usos populares del español general como propios exclusivamente de América, sin cotejar su existencia y uso coincidente en otros lugares. Es congruente considerar como americanismo ciertos elementos léxicos y semánticos que revierten en una designación peculiar de América y, de forma especial, aquellas palabras que tienen su origen en una de las lenguas autóctonas del continente. No obstante, hay que tener en cuenta que un gran porcentaje del vocabulario es común y que en muchos casos territorios alejados comparten un mismo uso o significado. Es cierto, además, que en un mundo globalizado una parte de esas peculiaridades regionales pueden ser conocidas y extenderse como fruto de un empleo en medios de comunicación y literatura, pero no por ello se descalifica su acepción de origen.

Los americanismos han sufrido un proceso natural de evolución y selección desde el siglo XVI. Para los primeros conquistadores era un problema explicar con palabras de su lengua una civilización que asociaban más con los misteriosos territorios orientales que con el viejo mundo

⁴ “Si no hemos podido encontrar las características determinantes de un *español americano*, será tal vez mejor que reflexionemos y no hablemos más de “americanismos” (Rona, 1969: 148).

⁵ Estas reflexiones están motivadas por la publicación del *Diccionario argentino* de Tobías Garzón en 1910.

conocido. La lengua del conquistador amplía constantemente sus posibilidades de significación y nombra con términos patrimoniales (*venado, liebre, nogales, piña*, etc.) realidades que no corresponden exactamente con la peninsular o europea conocida hasta ese momento, pero con la que guardan cierta similitud. Se produce así, fundamentalmente en el primer período antillano, el fenómeno que Alvar López (1982) llamó *acriollamiento de las voces*, que es, en resumen, la adaptación plena del español al Nuevo Mundo.

En una segunda etapa, la lengua española establece una estrecha relación con las indígenas, integrando e intercambiando voces al tiempo que se aprenden y conocen objetos, plantas y animales. El indoamericanismo entra en el español y se aclimata en él tomando carta de naturaleza. Se produce, así, la ampliación semántica de voces patrimoniales o la adopción de otras nuevas, procedentes en su mayor parte de las lenguas indígenas, dando lugar al "americanismo" como rasgo particular del español hablado en América y que constituye uno de los factores identitarios de nuestra lengua a lo largo de los siglos XVI y XVII. Desde este momento y hasta el siglo XIX, se realizará un proceso de selección y decantación de significantes y significados, variantes, registros y usos sociolingüísticos.

Gaspar y Roig recoge en 1853 el término **americanismo**, calificado como neologismo, y lo define como 'propiedad, uso, costumbre, lenguaje peculiar de los americanos'; pero será Costa Álvarez el primero que plantea en 1928, la necesidad de dilucidar y acordar qué es un *americanismo*. A partir de esa fecha, un gran número de autores ha teorizado y discutido, bien desde los prólogos de los diccionarios, bien desde artículos o estudios especializados, sobre este término y su pertinencia dentro de la disciplina lingüística y, en particular, de los estudios léxicos⁶.

Así, mientras Rabanales (1953) indicaba como fundamental punto de partida el criterio de la procedencia etimológica para la consideración de un vocablo como peculiar del nuevo continente, Rona (1969) observó serias dificultades para aceptar la existencia de una variedad lingüística que podamos llamar "español americano" y, en consecuencia, la imposibilidad de hablar de "americanismo". No obstante, entre la postura básica de A. Rabanales y la extrema de J. P. Rona, se han realizado numerosos esfuerzos por afinar los criterios que detallan esta caracterización, de forma que hoy el uso del concepto y del término aquí estudiado goza de general aceptación. Según De Montes (1970), se pueden adoptar varios puntos de vista, que sintetiza en los siguientes criterios: a) la fuente originaria del término (indigenismos, extranjerismos o de desarrollo interno); b) la extensión que ocupe (internacional, panespañol, americano general, zonal, nacional y regional o local); c) valores estilísticos; d) niveles

⁶ Morínigo, en el prólogo de su *Diccionario de Americanismos* (1985), entiende por tales: 1) Las voces indígenas incorporadas firmemente al español general o regional, ya sea en su forma etimológica o adaptada a la fonología o la morfología, de cuyos orígenes americanos, el hablante común puede estar ignorante (*tabaco, butaca, cigarro, huracán, hamaca, maíz*, etc.). 2) Las palabras creadas o inventadas en América o derivadas de otras españolas patrimoniales, según las normas de la morfología española, para designar seres, objetos o instituciones propios de la naturaleza, cultura y vidas americanas (*armadillo, churrasco, chapetón, quebracho*, etc.). 3) Voces españolas que tienen en América acepciones en mayor o menor grado diferentes de las tradicionales en la Península. Las diferencias proceden en unos casos de la aplicación del nombre de un objeto europeo a uno americano que tiene con él alguna semejanza, que puede ser más o menos evidente, o metafórica (*león, laurel, lagarto*, etc.), o de la variación semántica normal en todo proceso lingüístico (*estancia, hacienda, playa* 'explanada', etc.). 4) Los arcaísmos, marinerismos y regionalismos españoles desconocidos hoy de la lengua peninsular general o regional, pero que se mantienen vigentes en América con sus acepciones antiguas u otras derivadas (*garúa, durazno, carozo*, etc.), y 5) Los latinismos, helenismos, anglicismos, africanismos, etc., que entraron a formar parte del léxico americano general o regional, especial o corriente, por razones eruditas, comerciales, deportivas, técnicas, proximidad fronteriza, etc.

socioculturales de uso; e) campos semánticos, etc. Así, pues, este concepto es amplio y está limitado solo por el criterio que utilice el lingüista, según los materiales que maneje y el enfoque que proyecte sobre ellos

2.2. El concepto de americanismo en el Diccionario de Americanismos

En el caso del *DA*, López Morales (2005b: 16-19) explicó con detalle antes de su publicación, qué sería considerado como americanismo y, por lo tanto, incluido en la obra. De esta forma, disponemos de datos precisos acerca de qué voces están recogidas y cuáles son sus fundamentos. Los criterios que describen un americanismo son los siguientes:

- 1) Lexemas procedentes de lenguas autóctonas de América y sus derivados:

quinua. (Del quech. *kinúwa* o *kínua*). I.1. f. *Co, Ec, Pe, Bo, Ar:NO*. Planta de hasta 2 m de altura, de tallo con estrías, hojas rómbicas y flores blanquecinas, pequeñas, dispuestas en racimos con hojas tiernas; sus semillas son muy abundantes, menudas y comestibles. (*Chenopodiaceae; Chenopodium quinoa*). (kinua; quinoa; quínoa). ♦ dahue.

milpa. (Del nahua *milli*, sembradío, y *pan*, en, sobre). I.1. f. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR; Pe*, rur. Terreno plantado de maíz y a veces de otras semillas. 2. *Gu, Ho, ES, Ni*. Conjunto de matas de maíz de un cultivo. 3. *CR*. Maizal.
De *milpa*, por ejemplo, se incluyen además sus derivados *milpal, milpear, milperío* y *milpero*.
- 2) Creaciones léxicas originales:

ñacurutú. (De or. onomat.). I.1. m. *Bo, Py, Ar:NE, Ur*. Ave rapaz nocturna de hasta 50 cm de longitud, de color pardo oscuro, moteado de blanco en el dorso, garganta blanca y penachos auriculares pronunciados. (*Strigidae; Bubo virginianus*). ♦ búho grande; talacua; tuco

sifrino, -a I.1. adj/sust. Ve. Referido a persona, lechuguina, de gustos sofisticados o fatuos, y con cierto aire despectivo frente a lo que considera socialmente inferior. pop.
- 3) Criollismos morfológicos

tortilla. I.1. f. *EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, RD, Pe, Bo:C,O,S, Ch, Ar:C,NO; PR*, rur. Alimento en forma de torta circular y aplanada, elaborado con masa de maíz o trigo, que se cuece generalmente sobre un comal o rescoldo.

quinua de Castilla. f. *Ec*. moco de pavo, planta.
- 4) Lexemas de procedencia española con cambio o especificación de contenido semántico:

¡águila! interj. *Mx*. Expresa el hecho de que alguien esté prevenido, atento o vigilante a algo o a alguien. ♦ ¡chivas!

chote. I. 1. m. *Pe*. Rechazo o desdén hacia una persona. (*choteo*). II. 1. m. *Ni*. Capullo de una flor.

estancia. I.1. f. *EU, Ni, Pa, PR, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur*. Finca agrícola o ganadera de gran extensión. 2. *Cu, RD; Ve*, obsol. Casa de campo situada cerca de una ciudad. 3. *Bo*. Terreno, generalmente de gran extensión, cercado con alambre, donde pasta el ganado vacuno. pop. II. 1. f. *Bo*. Aldea en la altiplanicie andina, con viviendas rústicas y población estable. pop.
- 5) Arcaísmos españoles vivos en América:

vidriera. I.1. f. *Ni, Cu, Ve, Ch, Ar, Ur*. Escaparate de un comercio.

botar(se). I.1. tr. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar*. Despedir a alguien de un empleo. 2. *Mx, Ho, ES, Ni, Pe, Ch, Ar:NO*. Abandonar o dejar sin cuidado a alguien o algo. (etc.).

- 6) Lexemas procedentes de otras lenguas, tanto antiguos en el español americano, como modernos entre los que se incluyen los afronegrismos: ñinga.
carro. (Del ingl. car). I.1. m. *EU, Mx:N,S, Gu, Ho, ES, Ni, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Pe.* Automóvil. 2. *Mx, Ni, CR, Cu, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch.* Vehículo automotor, generalmente de cuatro ruedas, destinado al transporte de personas o carga. ♦ caña. 3.Ve. Carreta. 4.Ch. p.u. Vehículo pequeño de tracción utilizado para la venta ambulante de comidas o bebidas.
ñinga. (De la familia bantú). I.1. f. *Pa, Cu, RD, PR.* Excremento. vulg; pop + cult → espon. 2. *Cu, RD.* Cosa fea y mala. pop + cult → espon.

Para la correcta interpretación de los datos, especialmente en el caso del usuario no experto, se hace imprescindible consultar la “Guía del consultor” (ASALE, 2010:XXXI-LVII); de esta forma se pueden captar correctamente los datos y la información que ofrece cada entrada. Las marcas dialectales y sociolingüísticas son muy útiles para el correcto uso contextualizado de los términos y su valor comunicativo.

3. El DA como recurso docente

Las indicaciones de uso según país, los marcadores sociolingüísticos, referencias dialectales, así como las indicaciones sobre la vitalidad de uso, constituyen un conjunto de indicadores extremadamente útiles para la docencia. Comporta también un valor práctico para el autoaprendizaje de estudiantes interesados por las variedades americanas, tanto si tienen el español como lengua materna o es para ellos lengua extranjera.

En las clases de dialectología y sociolingüística es mucha la información que de esta obra puede desprenderse, bien de forma directa a través del análisis de la información que proporciona, o bien de forma indirecta, como consulta de términos utilizados en otras fuentes⁷. De singular valor y aplicación didáctica es el *Índice sinónimo* que a modo de corolario ofrece el DA. Este apartado es de gran utilidad en la génesis de redacción académica o creativa, así como en las actividades de enseñanza o aprendizaje del español.

La competencia profesional del docente en lengua española exige hoy un conocimiento del español unificado que sea susceptible de ser enseñado con éxito. Los estudiantes de este idioma en un país hispano no sólo deben dominar aspectos formales, sociales y creativos de esa variedad, sino recursos y estrategias para poderla enseñar –si es su aspiración profesional– en cualquier lugar del mundo o a hablantes de la más variada procedencia geográfica que puedan acudir a su país.

El atractivo de la lengua española es hoy lingüístico y cultural: la uniformidad en el nivel culto de la lengua está reforzada por la unidad de norma; al mismo tiempo, cuenta a su favor con una unidad ortográfica que se plasma en una amplia cultura científica y una incomparable tradición literaria. Los aprendices de español proceden de distintas lenguas maternas pero persiguen una meta común: adquirir la suficiente competencia comunicativa para el uso que personalmente se hayan marcado. En algunos casos el objetivo es muy alto, pues se desea desarrollar una actividad profesional o social en cualquier país de habla hispana o en cualquier

⁷ En el blog <www.españoldeamerica.com> se ofrecen algunas actividades sobre esta obra lexicográfica.

empresa que tenga mercado en estos países; en otros, sólo se persigue un nivel básico de comunicación para la vida cotidiana⁸.

El citado *Índice sinonímico* ofrece de forma concentrada y accesible un repertorio de voces utilizadas para un mismo concepto. ¿Cómo se dice ‘persona que habla mucho’ en español?: *blabá, bocacho, bocachón, bocatán, bocina, buzón, cacatúa, casaqueador, chcachalquero., chachalquiento, chirimía, cocinero,...* y así hasta un total de treinta designaciones que son una excelente muestra a su vez de la capacidad creación léxica y expresiva del idioma⁹. Es evidente el uso que este apéndice puede tener en la clase de español o en el conocimiento de procesos semánticos y variantes dialectales.

Completan la información lexicográfica del *DA* diversos apéndices de carácter lingüístico-cultural que contribuyen al conocimiento de un estado de lengua:

- Etnias indígenas vivas de Hispanoamérica
- Gentilicios americanos
- Hipocorísticos americanos más usados
- Lenguas indígenas vivas de Hispanoamérica
- Nomenclatura gubernamental hispanoamericana
- Nomenclatura militar hispanoamericana
- Nomenclatura monetaria hispanoamericana
- Siglas hispanoamericanas de más uso.

De ellos, particularmente los índices de gentilicios, etnias e hipocorísticos son de gran utilidad para el conocimiento de la toponimia y la onomástica hispanoamericana actual, aún bastante desconocidas en el ámbito de los estudios dialectales.

4. Conclusiones

Desde la culminación de los procesos de independencia americanos, la literatura representativa de los nuevos países ha surgido con fuerza y signo propio, coadyuvando a la consolidación de la lengua con fuerza normativa consistente. Muchos de los componentes propios de las hablas americanas forman hoy parte de la lengua de los medios de comunicación y globalización actuales; por ello, el conocimiento de las peculiaridades léxicas del español hablado en América es una cuestión actual y viva.

Por otra parte, desde finales el siglo XX, crece con fuerza el uso de un español cada vez más internacional y fluido, que toma forma en los medios de comunicación, en la enseñanza y en todo lo relacionado con la lengua como mercado cultural (López Morales, 2006; Bravo, 2008). Junto a estos factores de difusión, todo parece apuntar a un posible desplazamiento del liderazgo ideológico, económico y académico del sector del español para extranjeros hacia el continente americano (Moreno, 2007: 4); de ahí la importancia de contar con estudios de diverso perfil y factura que ayuden a conocer la lengua real y vigente que se usa en los distintos países de Hispanoamérica.

Todo ello constituye un escenario internacional adecuado para el conocimiento y la difusión de las peculiaridades americanas de la lengua española, entendiendo por tales los usos característicos de todos los países que cuentan con una comunidad de hablantes de español, en

⁸ De la importancia de las variedades americanas del español se ocupan otros trabajos en este volumen, por lo que no me extendiendo en ese aspecto que se encuentra recogido en las aportaciones de M^a Antonieta Andión y D. Giménez Folqués.

⁹ Las voces aparecen sin indicación de país o marca sociolingüística, que deben ser consultadas en el aparato general del *DA*.

contacto o no con otras lenguas autóctonas. Las transferencias culturales y lingüísticas son una muestra del vigor de una lengua y, concretamente, de su capacidad para crecer asimilando influencias externas y dar respuesta a las necesidades expresivas de su comunidad de hablantes. ¿Qué buscamos cuando abrimos un diccionario? Las motivaciones para hacerlo pueden ser muy variadas pero en general es común el deseo de encontrar respuesta a nuestras inquietudes; no siempre encontraremos quizás la adecuada, pero al menos habrá una pista que impulse nuestra investigación. ¿Qué nos ofrece un diccionario? Arellano Oviedo, en su *Diccionario del español de Nicaragua* (2007), señala cómo

la gente de los mercados y del campo es innovadora de las palabras en no menor grado que el estudiante universitario, el escritor, el comerciante o el trabajador en una fábrica. ¿Qué oficio el de las palabras! Guardan siempre matices el ingenio, del humor, dolor, grandeza, ironía, alegría... de sus creadores

De esta forma, el diccionario que nos ocupa ofrece una muestra perdurable de la génesis léxica del hablante de español como testimonio del devenir cultural y social de los territorios americanos, que nos permite conocer la lengua en el marco histórico de su identidad. El *DA* quizás no cumpla todas las expectativas que en él tenían los lexicógrafos de la lengua española, pero ello no obsta para que sea sin lugar a dudas una herramienta sólida para avanzar en la comprensión de la diversidad y la innovación léxica¹⁰ del español hablado en América.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar López, M. (1982), *Cronistas de Indias*, in *La lengua como libertad y otros ensayos*, Madrid, Cultura Hispánica, 249-283.
- Arellano Oviedo, F. (2007, 3ª ed.), *Diccionario del español de Nicaragua*, Managua, Pavsá.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Diccionario de americanismos*, Madrid, Santillana.
- Bravo García, E. (2008), *El español internacional*, Madrid, Arco/Libros.
- Castillo Carballo, M.A. (2015), *De la investigación fraseológica a las decisiones fraseográficas: Un estudio de interrelaciones*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Costa Álvarez, A. (1928), *El castellano en la argentina*. Buenos Aires, Talleres de la Escuela San Vicente de Paúl.
- De Montes, José J. (1970), *Dialectología y geografía lingüística*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- García Platero, J.M. (2015), *La innovación léxica en español: Perspectivas de análisis*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Gaspar y Roig (1853), *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...]* Tomo I, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.
- Lara, L.F. (2012), *Diccionario de americanismos*, in "Panace@", 13/36, 352-255.
- López Morales, H. (2005), *Diccionario académico de americanismos: presentación y planta del proyecto*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- (2005b), *El diccionario académico de americanismos: Presentación*, in C. Hernández Alonso y L. Castañeda San Cirilo (eds.), *El español de américa, actas del VI congreso internacional "El español de América"*, (Tordesillas, Valladolid, 25-29 de octubre 2005), Valladolid, Diputación de Valladolid, 13-29.
- (2006), *La globalización del léxico hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe.

¹⁰ Sobre la neología y sus perspectivas de análisis, cfr. García Platero (2015).

-
- Minsheu, J. (1617), *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymologijs* [...], Londres, Joannum Browne.
- Moreno Fernández, F. (2007), *Conclusiones del encuentro de Profesionales de ELE, 20 de abril*, Fundación Campus Comillas, <www.fundacioncampuscomillas.es/agenda> [disponible en fecha 30 de mayo de 2015].
- Morínigo, M. (1985), *Diccionario de americanismos*, Barcelona, Muchnik.
- Rabanales, A. (1953), *Introducción al estudio del español de Chile. Determinación del concepto de chilenismo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Real Academia Española (2014, 23ª ed.), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Rona, J.P. (1969), *¿Qué es un americanismo?*, in *El simposio de México. Enero de 1968. Actas, informes y comunicaciones*, México, UNAM, 135-148.
- Salvá, V. (1846), *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas* [...]. París, Vicente Salvá,
- Unamuno, M. (1911), *Sobre un diccionario argentino*, II, in "La Nación", Buenos Aires, 13 de septiembre. <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/80616/1/CMU_3-77.pdf> [disponible en fecha 30 de mayo de 2015].
- Vittori, G. (1609), *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*, Ginebra, Philippe Albert & Alexandre Pernet.

EVA BRAVO GARCÍA • PhD, Associate Professor of the Spanish Language at the University of Seville. Director of the Research Group "Linguistic, historical and cultural Studies and Teaching of Spanish as a Foreign Language" (EHELE) y responsable at US of "European project and America in contact: a multidisciplinary study of cross-cultural transfer in the New World across time" (European Research Council, Project ID 312795). She has joined Academic excellence Project "Andalusia and Latin America, cultural exchanges and transfers" (2007-2011). Recent publications: "Aculturación y sociedad en la Guatemala del siglo XVI. Una visión a través de textos españoles e indígenas", in *América Latina. Una aproximación pluridisciplinar* (2013), "Communicative Strategies and Text Types in the Selection of Amerindian Voices in the 16th Century (1518-1559) and "La construcción de estereotipos en las crónicas de Indias", *Politeja* (2017). She teaches American Spanish at University of Seville. More information: www.ebravo.es

E-MAIL • ebravo@us.es

ItINERARI

LIVING IN THE PRESENCE OF AN ABSENCE

The Puzzling Holocaust Legacy
of the American post-Holocaust Generations

Alice BALESTRINO

ABSTRACT • This article deals with second-generation Holocaust literature, i.e. writings belonging to the generation born after the Holocaust and grown up in its aftermath. Specifically I dwell on two considerably different Jewish-American novels, which reflect two different natures of Holocaust inheritance and, hence, two distinct paths, featuring second-generation Holocaust literature: Thane Rosenbaum's *Second-Hand Smoke* (1999) and Irene Dische's *Pious Secrets* (1991). My understanding of these narratives is grounded in the cultural distinction between particularist and universalist second-generation Holocaust writers outlined by Alan Berger in *Children of Job, American Second-Generation Witnesses to the Holocaust* (1997). The argument that I present interprets Rosenbaum's novel as a particularist depiction of the Holocaust legacy, whereas Dische's book is associated to a universalist perspective towards this event and its inheritance.

KEYWORDS • Holocaust Literature, Trauma Studies, Jewish-American Literature, Memorialization, Thane Rosenbaum, *Second-Hand Smoke*, Irene Dische, *Pious Secrets*

There were millions of dead Jews,
and then there were those who had survived
but who still qualified as dead under certain
measurements for living. And now the children,
the next generation - paralyzed, frozen in time,
unable to move forward and hauntingly afraid
to look back. A recycling, of the night-mares;
an enduring premonition of death.

Thane Rosenbaum, *Second-Hand Smokes*

1. The Holocaust Legacy

Elie Wiesel, author of some of the most renowned works on the Holocaust and himself a Holocaust survivor, has effectively conveyed the historical and cultural essence of the twentieth century genocide of the Jewish people, by signalling that the Holocaust not only caused the death of eleven million people, but also the annihilation of the pre-existing concept of human being. The compelling objective of all philosophers, scholars and authors who engage in Holocaust studies is, therefore, to investigate "a double dying" – as Alvin Rosenfeld has pointed out in his 1988 book on Holocaust literature *A Double Dying, Reflections on Holocaust*

Literature, in which he highlights the necessity, for post-Holocaust generations, to conceive of a phenomenology of reading this kind of literature. On the one hand, the Holocaust as historical event demands to be explored, figured out and conceptualized; on the other hand, the unprecedented, epoch-making nature of these facts claims the reassessment of the traditional principles of Western culture, a matter to which a response is not straightforward¹.

On the occasion of the seventieth anniversary of the liberation of the Nazi concentration camps, it is worth reading this “double challenge” posed by the Holocaust against the background of a third aspect: the relationship between contemporary, post-Holocaust generations and the legacy bequeathed to them by the Holocaust. Commemorating the anniversary of an event means, indeed, remembering its occurrence, considering the cultural breakthroughs brought about by it and, above all, identifying the hallmarks of its remembrance and their significance for contemporary generations. How far have we come in conceptualizing this watershed historical event and in shaping a fruitful memory of it? What sort of path, or paths, has Holocaust consciousness undertaken in order to reach the second and even the third generation with its inheritance?

The reasoning, which I intend to present in this article, will investigate these issues, with particular reference to the “symbolic passing of the torch of remembrance from survivors to their children” – as Wiesel has defined the Holocaust inheritance during the plenary session of the First International Conference of Children of Holocaust Survivors in 1984 – in American society. I will try to shed some light on the peculiar bond which unites America and the Holocaust, specifically dwelling on how the Holocaust issue has influenced American post-Holocaust society and how, in turn, American culture has absorbed and shaped it according to its particular background, thus acquiring its own distinctive consciousness of the Holocaust. The reason for my choice to focus on the juncture between pre-Holocaust and post-Holocaust generations is the belief that the roots of the contemporary understanding of the event and the foundation of post-Holocaust phenomenology – which are both still in the making – were generated precisely in the act of handing down Holocaust legacy to subsequent generations. In order to debate American Holocaust inheritance and its peculiarities, I will refer to Alan Berger’s extensive study, *Children of Job, American Second-Generation Witnesses to the Holocaust* (1997) as cultural framework outlining my discussion of two divergent Jewish-American novels: Thane Rosebaum’s *Second-Hand Smoke* (1999) and Irene Dische’s *Pious Secrets* (1991)². Through the reading of these two narratives, I will try to infer two distinct kinds of legacy, which typify American post-Holocaust generations, and two peculiar paths featuring second-generation Holocaust literature, i.e. two sides of the same coin. The basic difference which distinguishes and at the same time shapes these two works is grounded in their authors’ personal history: Rosenbaum’s parents are both Jewish Holocaust survivors of Polish origins immigrated in America after the war; whereas Dische is daughter of two Jewish refugees who managed to flee in the US from Austria after its annexation to Nazi Germany in 1938.

¹ The conceptualization of the Holocaust significance has been extensively dealt with by several prestigious authors; philosophers such as Theodor W. Adorno (*Prisms, Studies in Contemporary German Social Thought*, 1967), Emil Fackenheim (*To Mend the World: Foundations of Post-Holocaust Jewish Thought*, 1982), Hannah Arendt (*Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, 1963), and survivors such as Primo Levi (*I sommersi e i salvati*, 1986), Jean Améry (*At the Mind’s Limits, Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*, 1966) and Elie Wiesel (*Night*, 1960).

² The book, originally written in English, was first published in 1989 in Germany in its German translation while the first American edition appeared only two years later.

2. Second-Generation Literary Responses to the Holocaust. Two distinct approaches

As it is well known, throughout the decades after the end of World War II American Holocaust consciousness has undergone a series of shifts – a subject that has been widely debated in American discourse and represents the cultural framework grounding the speculations produced in this paper. The “Americanization of the Holocaust” – a cultural, societal and political phenomenon, which, from the nineteen-seventies on, progressively engendered an almost total absorption of Holocaust identity into American culture – represents the pivotal point in the dynamics of the formation of American Holocaust sensibility. By featuring the peculiarities of Holocaust remembrance in the US, it has framed American Holocaust legacy, as discussed in Peter Novick’s *The Holocaust in American Life* (2000) and Beth Cohen’s *Case Closed: Holocaust Survivors in Post-war America* (2007).

This transition in cultural ideology has allowed the flourishing of literary responses to the Holocaust, through works which, by recounting the Jewish experience both during and after the Shoah, mirrored American developing perceptions towards this event as well. The subject that was evolving into “the root experience” (an expression coined by Emil Fackenheim) not only of the Jewish people but also of American society as a whole, was first addressed by Holocaust survivors, followed subsequently by Jewish-American authors who were not directly involved in the event and, around the nineteen-eighties, by second-generation writers. The appearance of literary responses provided by the Holocaust’s offspring seals the momentous passage from the generation of the survivors to that of the secondary witnesses; the dawn of the current meaning-making process which re-interprets the pre-conceptualized Holocaust significance against the background of contemporary sensibility. The works generated by the second-generation experience concern the challenge of living in the “presence of an absence”, i.e. inhabiting a reality determined by a past, traumatic event, neither seen nor experienced in person, whose legacy is overwhelming and puzzling (Berger 1997, 2).

With regard to the second-generation literary responses to the Holocaust and their nature as epitomes of developing Holocaust remembrance sensibilities, Alan Berger appears to suggest that these authors demonstrate not only to have inherited the burden of their parents’ involvement in the Holocaust, but also to share the same duty to bear witness to it. In doing so through their writings, Berger continues, second-generation authors elaborated their own peculiar literary modes and images related to their own perception of the Holocaust, which is obviously different from the experience of their parents. Although Berger focuses his attention on the works of the American sons and daughters of Holocaust survivors, I would argue that his argument – the one according to which his whole study is structured – may be applied also to those American second-generation Holocaust writers who, while sharing a Jewish background, are not the direct descendants of Holocaust survivors. I am referring to the primary cultural distinction which Berger draws between “particularist” and “universalist” authors; a dialectical tension which, according to Berger, characterizes and at the same time differentiates the “post-Auschwitz creative work of the second-generation witnesses”, and hails from biblical and rabbinic thought (Berger 1997, 3-4).

Berger affirms that the authors who “travel the first path” are those whose focus is on the Jewish specificity of the Holocaust and, therefore, they interpret its legacy within the boundaries of Jewishness. Their literature depicts this event as a peculiar one, i.e. a “particular” tragedy of one people and it deals mainly with issues, aroused by the Holocaust, relevant for their own culture. The nature of “universalistic” works is instead grounded in an interpretation of the Holocaust as involving all humankind; these authors, while not denying its Jewish specificity, perceive this occurrence as a bearer of lessons and eternal truths which are meaningful not only for Jews, and in this sense they understand the significance of the Holocaust as “universal”

(Berger 1997, 4). Berger identifies the characteristics which differentiate universalist and particularist literary trends and furthers his reasoning by pointing out their different scopes as well.

[Particularist authors] put God on trial, abandon the Sinai Covenant [the alliance between God and the Jewish people] while seeking to find an adequate alternative, deal with theodicy within a specifically Jewish context, and raise the issue of Jewish-Christian relationships. The particularists seek a *tikkun atzmi* (mending or repair) of the self. [...] Those who travel the second path, that of Jewish universalism, seek to articulate universal lessons emerging from the Holocaust. The universalists do not abandon Jewish specificity, but strive for *tikkun olam*, the moral improvement or repair of the world, and struggle against all forms of prejudice and racism, ranging from anti-Semitism to homophobia (Berger 1997, 4).

The necessity, felt by these authors, to attain a *tikkun*³ after this upsetting event, i.e. a mending after the destruction, is a crucial aspect of Berger's analysis of second-generation Holocaust literature.

In regards to post-Holocaust reality, Emil Fackenheim resorts to this traditional concept of the Jewish thought in *To Mend the World: Foundations of Post-Holocaust Jewish Thought* (1982), in which he investigates the possible ways to live as Jews in the contemporary, post-Auschwitz epoch. Fackenheim affirms that Jews have now to face reality by accepting their own "historical situatedness" in this world shattered by the Holocaust, albeit trying to correct it. In order to mend "the rupture of civilizations, cultures, and religions that the Holocaust caused," Jews should pursue "a *tikkun* of the Holocaust", a repair of what this major event disrupted; however, Fackenheim claims that the Jewish people can expect "at most only a fragmentary *tikkun*". This is so because of the pure, unprecedented evil displayed in this occurrence, along with the total destruction of the "pre-Shoah values of Judaism, Christianity, and the Western philosophical tradition". These conditions, according to Fackenheim, prevent the achievement of a complete repair and, at the same time, "call into question not this or that way of being human, but all ways". Despite these premises, Jews must attempt "to mend the world" anyway because, as Fackenheim highlights, "if the impossible *tikkun* were not also necessary, and hence possible, we could not live at all. [...] A *tikkun*, here and now, is mandatory for a *tikkun*, then and there, was actual" (Fackenheim 1982, 254-262 and Berger 1997, 28-31).

In Berger's reflections, the idea of *tikkun* is transposed into the literary arena and employed to depict the second-generation witnesses' will to attain a redemption of the shattered world they have inherited by means of their creative work, which transposes the nature of distinct Holocaust remembrances of contemporary society into fictional worlds, thus furthering a critical reflection on the significance of the Holocaust in our culture and advancing the phenomenology of reading Holocaust-related literature. In the light of these considerations, I would argue that the concept of *tikkun* (understood as the renewal of post-Holocaust existence through literary reception and interpretation) may be read as an advancement and a fundamental aspect of Jewish-American Holocaust literature. This idea represents the reading paradigm according to which I will present the analyses of second-generation Holocaust literature; indeed, the notion that the forwarding of a critical, cultural understanding of post-Holocaust existence leads to the achievement of a *tikkun* per se grounds the reflections produced in this article.

³ *Tikkun* is a Hebrew word which means "repair, completion" and its significance was first explained in the *Mishnah* – a text compiled in the second century A.D. which is now part of the canon of Jewish literature (The Movement for Reform Judaism 2014).

Elie Wiesel, during the aforementioned address at the First International Conference of Children of Holocaust Survivors, referred to the second generation's *tikkun* as the duty of witnessing "a moral mission" inherited from their predecessors. In the second volume of his memoir *And the Sea is Never Full* (2000), Wiesel thus comments on this experience:

Facing these young men and women, some of them now fathers and mothers themselves, all caught between their parents' wounded memory and their own hopes covered with ashes, I have difficulty hiding my emotions. For this people belong to my internal landscape: I look at them and see them through the prism of the past. [...] I look at these young people and tell myself, tell them, that *they* were the enemy's target as surely as were their parents. *They* were the ones he had hoped to annihilate. By killing Jews, he hoped to prevent their children from being born (Wiesel 2000 b, 22 Italics in original).

By recognizing a strong connection between the Holocaust and second-generation witnesses, Wiesel legitimizes the right of "one generation after" – as he defines the second-generation – to bear witness to the Holocaust from its own peculiar perspective. Indeed, according to Wiesel, second-generation authors should testify not to the historical event lived through by their parents, but to their own experiences of its aftermath, by discussing their own lives and memories and, in doing so, develop a new, inter-generational viewpoint on the Holocaust⁴ (Wiesel 2000, 20-22 and Berger 1997, 18 and 23-25).

A main feature which universalist and particularist authors have in common is indeed the focus on the aftermath of the Holocaust, i.e. the period which they have experienced directly and in which their memories are set. As Berger points out, "the focus of second-generation witness testimony is less on the Holocaust itself than on its continuing aftermath. [This is so because] the beatings, torture, humiliation, gassings, and burnings happened to their parents' generation." What the survivors' offspring can testify is, in fact, their peculiar feeling of being emotionally involved in an event they did not experience in person; the sensation of living in the constant "presence of an absence." The descendants of Holocaust survivors, indeed, bear "witness to the Shoah's continuing and multidimensional sequelae [post-traumatic condition], of which the second-generation creative works themselves form a significant part." The French intellectual Nadine Fresco brilliantly epitomizes this experience by stating that "these latter-day Jews are like people who have had a hand amputated that they never had" (Berger 1997, 2-3).

Thane Rosenbaum, in the essay "Art and Atrocity in a Post 9/11 World", discusses his choice as a novelist to focus on the aftermath of the Holocaust and not to discuss the facts of the period between 1939 and 1945. He interprets this decision in the light of his post-Holocaust understanding; his personal background, indeed, urges him to deal with what he experienced in person as a son of two survivors, witnessing the Holocaust enduring consequences on them and on their reality.

I am a post-Holocaust novelist, which means that I rely on my imagination – my capacity to reinvent worlds and reveal emotional truths – in order to speak to the Holocaust and its aftermath, one generation removed from Auschwitz. I don't write about the years 1939-1945. I see that time period as holy ground, the last millennium's answer to Mount Sinai. Instead, I focus on the looming dark shadow of the Holocaust as a continuing, implacable event, how it is inexorably still with us, flashing its radioactive teeth, keeping us all on our toes, imprinting our memories with symbols of, and metaphors for, mass death (Rosenbaum 2004, 125).

⁴ With reference to this development of Holocaust literature, Berger affirms that: "the makers of this art [second-generation authors] are not 'remembers themselves'. Consequently, there is emerging a *paradigm shift* in the shape of Holocaust memory and its representation (Berger 1997, 20 Italics in original).

However, in exploring the reasons of his avoidance of the historical Holocaust, Rosenbaum mentions both the lack of direct experience and the feeling of awe before the victims. He perceives the act of stepping on this “holy ground” as a sort of profanation, an act that only survivors can dare to perform (Rosenbaum 2004, 125-136). The writings of the other post-Holocaust authors instead can be read not so much as autobiographical accounts but as literary transpositions of their personal experience of living in a society in which the Holocaust concept is a fundamental part of the cultural background. Moreover, Berger always points out that “as such, [these writings] represent a significant point of departure from established Jewish-American novelists” and this transition “marked the appearance of a new social movement in the Jewish and American context” (Berger 1997, 19).

3. *Second-Hand Smoke. The Holocaust as Particular Heritage*

Thane Rosenbaum has given voice to his conception of Holocaust legacy in a series of three literary works. The first book is *Elijah Visible* (1996), a collection of short stories whose protagonist is always the same character – Adam Posner – who, in each story, lives a different existence. The second book is the novel *Second-Hand Smoke* (1999), the work that I will discuss in this section. The conclusive book of this trilogy is *The Golems of Gotham* (2002), a novel whose protagonists are eight Holocaust spirits inhabiting post-Auschwitz reality. In a 2007 interview conducted by Derek Royal for *Contemporary Literature* journal, Rosenbaum clarifies the reasons behind this choice to organize his post-Holocaust thought in three different but related literary works. He claims that the Holocaust is too extended and overwhelming an issue to be addressed in only one book and, indeed, in order to depict its progress in the consciousness of those affected by it, a more extensive study is needed. Rosenbaum holds up that his aim in writing this trilogy was to investigate, with due attention, each of the main emotional stages of the interiorising process of this event: mourning, rage, and final hope to achieve “a repair, even redemption” of “the spiritual paralysis [of the] post-genocidal age” (Royal 2007, 6). I argue that this eventual “redemption” that Rosenbaum mentions corresponds to the Holocaust *tikkun* theorized by Fackenheim and, although it is achieved at the end of a long psychological process which eventually leads to an emotional renewal, it seems to me that the key aspect of this progress is the fact that its development comes to be conceptualized through literary stages, thus fostering the interpretation of the works of second-generation Holocaust authors in the light of their commitment to compensate for the shuttered reality they have inherited.

In considering Rosenbaum’s second literary work, *Second-Hand Smoke*, one may argue that in this book the author not only depicts the psychological condition of rage for the losses suffered, but also displays the premises for the future mending of this situation. Indeed, in my view, this work may be read as a both cognitive and emotional path which leads the protagonist, Duncan Katz, from rage and psychological instability to a sort of mending, which comes through a – at least partial – reconciliation with his past, i.e. with the Holocaust as his personal source of suffering and as the tragedy defining the people he belongs to. The perception of the Holocaust as a strictly personal source of suffering is particularist in nature and is an essential part of the protagonist’s family heritage. Indeed, I argue that this narrative displays the particularist nature of the Holocaust experience as it concentrates on the aftereffects, which the Holocaust brings about in the family of two Jewish survivors as symbolic representative of the Jewish survivors community, perceived as the main scope of Holocaust legacy. This particularist approach is displayed mainly in the first part of the book, which deals with the depiction of Duncan Katz’s Holocaust determined existence. Duncan is an American man in his

forties, the son of two Holocaust survivors of Polish origins, born and raised in Miami Beach. With a precarious psychological balance, Duncan lives a restless existence and, little by little, the reader realizes that this emotional condition caused him to lose his life achievements: he is fired from his job as a prosecutor for the OSI – the Office of Special Investigations responsible for identifying, investigating on and finally prosecuting Nazi war criminals – and his marriage is threatened by his wife’s decision to distance him from her and their daughter. The basis of these two apparently unrelated events is the same, and this is the overwhelming influence which the Holocaust exercises on Duncan; indeed, the impact which this occurrence has had on his existence is so devastating that the author defines it as a “Holocaust obsession.” As a matter of fact, the psychological burden represented by the Holocaust legacy – inherited from his parents and gradually translated into an essential aspect of his own personality – prevents Duncan from living, feeling, considering reality according to ordinary principles. He is, therefore, unable “to see from the lens of the world without the Holocaust filter”; a totalizing condition which binds Duncan to a distant, estranged past he cannot conceive in critical terms but only relate to according to his emotional sphere (Rosenbaum 1999, 285).

In a 1996 study on the psychological and social after-effects of the Holocaust on the survivors’ offspring, *In the Shadow of the Holocaust*, Aaron Hass (a clinical psychologist and himself the son of Holocaust survivors) discusses the main emotional consequences of the Holocaust influence on the second generation and he also investigates the dynamics of the intergenerational transmission of the Holocaust legacy. Hass states that most of the sons and daughters of Holocaust survivors whom he interviewed for his study cited this event as the primary influence in their life; however, there is great diversity in the degree to which children of survivors believe that their Holocaust background has determined their personality and choices. With reference to the transmission of the Holocaust background to the second generation, Hass claims that this issue is actually hard to explain (Hass 1996, 46-48).

However – despite the several, differing factors which may or not come into play in the definition of this transmission – there seems to be also a feature which many survivor parent-child relationships have in common and this is the lack of direct communication of the Holocaust experience by words. As Hass notes, “children frequently learned little (or at least do not remember much) of their parents’ Holocaust years, particularly the more gruesome, horrific, and embarrassing details”. In several survivor households, the Holocaust was not even mentioned except for very rare occasions. Nevertheless, Hass notes, despite this lack of direct communication, “all [children of survivors] had a sense of being aware, from a very early age, that they were, indeed, children of survivors” (Hass 1996, 31-34 and 69). This point is argued also in another landmark study about the children of Holocaust survivors: Helen Epstein’s *Children of the Holocaust* (1988), which argues that the transmission of the Holocaust legacy from survivor parents to their children may be defined as a “wordless osmosis”; a sort of indirect internalization, on the part of the survivors’ offspring, of their parents’ attitudes, thoughts and feelings determined by their Holocaust experience (Epstein 1988, 137). With reference to *Second-Hand Smoke*, I would argue that Duncan’s Holocaust obsession – expressed both in psychological and socio-behavioural terms – is indeed handed down to him not through his parents’ oral accounts of their experiences, but through their attitudes and acts. Throughout the development of the whole plot, there is no trace of straightforward and openhearted dialogues, concerning the Holocaust, between the survivor parents and their son. On the contrary, Rosenbaum highlights the “un-mentionability” of the Holocaust in the Katz family, a factor which may have caused the protagonist’s inability to critically elaborate the event. The osmosis is, indeed, a unidirectional passage in which the absorption is mainly a passive process.

Moreover, the young Duncan seems to be shaping his personality especially according to his mother’s attitudes and mind-set (highly influenced by her survival experience and affected

by the post-traumatic stress disorder, also known as “survivor syndrome”), which represent the primary source from which he inherits the Holocaust legacy. Mila, Duncan’s mother, defines his upbringing with hardness and inflexibility, factors which are clearly connected to her past experience. Nevertheless, her aim is not only to shape a powerful and independent man, but even to turn his son into “a samurai son of survivors from Miami beach”, “a Tarzan”, “a gladiator from some post-Holocaust world.” Duncan, for his part, understands even too clearly what his mother asks from him, “[he] knew that what his mother really wanted was not a son, but a comic-book superhero” (Rosenbaum 1999, 28-36). It would seem that what Mila requires from Duncan is to become “a rescuer” of the Jewish people, thus establishing the particularist perspective, which typifies Duncan’s experience.

What Gentile [non-Jew] would risk the damage that Duncan could inflict? It was about time that Jews grew them as big as Goliath, when they no longer had to rely on David’s crafty slingshot, or the cleverness of a Solomon, or the permanence of Samson’s hippie haircut [...]. In the modern era the Israelis were certainly setting a good example of creating an altogether new ethos of the badass Jew, but Duncan’s destiny was to finish the job. The pained history of Jewish suffering and exile had been answered with just one accidental, regrettable birth. A reluctant saviour had been born to two Holocaust survivors in south Florida (Rosenbaum 1999, 36-37).

Duncan’s inability to cope with this overwhelming legacy according to his own principles and beliefs is exemplified, throughout the novel, by an “uncontrollable consciousness” which rules over his emotions and “does not even belong to him”; it is, indeed, the result of a lifelong exposure to his mother’s perception of life which is, in turn, determined by her Holocaust experience. Hence, it would seem that Duncan’s code of values, with which he confronts life and its events, is actually Mila’s code, tracked down directly from Auschwitz. Duncan has internalized her principles without the possibility to re-elaborate them according to critical thinking, and this may represent the reason why his actions are totally irrational, outside his control. This sort of estrangement from his own self causes him the psychological imbalance he is affected by and, moreover, Duncan is unable to dispose of both his Holocaust obsession and his “inherited” ethics because he does not own them.

In order to resolve these feelings of self-alienation, hardness, and emotional imbalance, Duncan would have to reconcile himself and to come to grips with Mila’s and his own past; a process which would lead him to Poland, where his newly-discovered brother lives and where his mother’s wounds originated. The shocking discovery of having a brother signals the beginning of the second narrative level which broadens the particularist approach of the book from the family circle to the Jewish community (considered in this light, the essence of this novel seems to be a doubly particularist conception of the Holocaust legacy) and it recounts Duncan’s long journey towards his personal *tikkun*. This journey to Poland – “the place where his family roots slipped out of the earth; the land of Jewish death and detour” and “the forbidden motherland” – is a metaphor for the sentimental and spiritual journey, which Duncan would undertake physically in that country and symbolically into the past and inside his soul (Rosenbaum 1999, 179).

This journey gradually changes Duncan’s consideration of his own suffering which he now understands in the wider context of Jewish anguish. The Holocaust legacy begins to be interpreted as the twentieth century genocide of the people he now feels to belong to, no longer as its rescuer but as a member of a community whose pain he shares. By slowly comprehending his own roots, he begins an inner struggle between his long-lasting sentimental condition of rage and vengeance and the possibility of a sort of reconciliation. In order to get to this more constructive emotional status, however, Duncan would have to experience in person his family’s history and to immerse himself into its memories. This would eventually lead him to

re-consider the suitability of, and to re-elaborate, this time in person, his present code of values. It would seem to me that this re-assessment of Duncan's personal principles is paralleled by the one to which the Jewish people as a whole has been called after the Holocaust. Indeed, as I pointed out before, after the cultural destruction brought about by the Holocaust, Jewish – as well as non-Jewish– thought had to re-assess its basic tenets in the wake of post-Auschwitz reality. The depiction of Duncan's personal path is, hence, an analogy for the wider quest of Jewish culture for new, post-Holocaust principles, i.e. for the Holocaust *tikkun* conceived by Fackenheim.

The progressive re-adaptation of Duncan's Holocaust legacy in positive, fruitful terms is highly encouraged by the character of his brother Isaac, biologically engendered by survivors but raised in a survivor syndrome-free environment, who embodies the achievability of an innovative, self-determining post-Holocaust phenomenology. In comparing the two brothers, Rosenbaum comments that: "with Duncan [Mila] had hoped for a Jewish avenger, but it was the son she left behind who was somehow better equipped for the task" (Rosenbaum 1999, 215). Without the direct exposure to his survivor mother's influence, Isaac has found his own approach to the Holocaust, his own categories to relate with it. It would seem that Isaac has succeeded in putting Epstein's exhortation into practice: "we need to find a way of best utilizing it [the Holocaust legacy]. We need to learn how to translate our consciousness of evil, our scepticism, our sense of outrage into constructive action" (Berger 1997, 35).

After this inward and outward journey, Duncan starts to perceive reality through different eyes; his attitudes have not completely changed but he approaches Jewish history and Judaism in renovated and, this time, personal ways. In a moving scene, symbolizing his reconciliation with his Jewish past and his connection with a constructive future: "He leaned against the remnants of the Warsaw Ghetto wall as though it were a fallen Jerusalem temple, and then he slipped a note, written for Mila and Milan [his daughter], inside one of its cracks" (Rosenbaum 1999, 284).

The progressive abandonment of his previous outlook, in favour of a more positive and constructive one, may allow Duncan to turn his Holocaust legacy into a meaningful and fruitful remembrance. This kind of catharsis experienced by the protagonist reflects Rosenbaum's meditation on contemporary Holocaust significance, suggesting that the complexities of Holocaust inheritance should be dealt with according to categories developed by the second generation, rather than to a pre-conceived paradigm. After all, Duncan slips two notes into the wall of Warsaw Ghetto; one is addressed to the past (Mila) and the other one to the future (Milan), in the hope that these two temporal dimensions may be eventually connected by a prolific memorialization.

3. *Pious Secrets*. The Holocaust as Universal Heritage

As I have mentioned above, Irene Dische's *Pious Secrets* is a second-generation narrative that is significantly different from *Second-Hand Smoke*. Dische displays a wider perception of the Holocaust as part of the cultural background of American society and, as a matter of fact, she recounts a story, which has indeed autobiographical references, but these are not tracked down from her family history but, rather, from her personal experience as an American citizen, exposed to the great influence, which the Holocaust has come to hold in her culture. Her connection to the Holocaust legacy, however, may have certainly been intensified by her being a Jew and by the fact that her parents escaped that tragedy only because they managed to flee from Austria before the war.

I will argue that Dische's approach to the Holocaust matter is of a universalist nature in the sense that, in her writing, she highlights the pervasiveness of the Holocaust in American society

as a whole and its relevance not only for American Jews, but for non-Jews as well. This novel, indeed, pinpoints the high presence of the Holocaust in American society, a matter that is viewed as rooted in the above-mentioned “Americanization of the Holocaust.” Indeed, Dische assesses the nature of this type of remembrance by implicitly discussing the consequences that this phenomenon has engendered in American society. The author investigates to what extent the high assimilation of the Holocaust into American mainstream culture has influenced and shaped its perception in the US and, furthermore, she tries to fathom whether “the Americanization of its discourse” is a constructive, positive response to this event or not.

Even though the novel was first published in the US in 1991, the story is set in early nineteen-fifties, in New York City. The protagonist is an American non-Jew forensic pathologist, Ronald Hake, who suspects that his girlfriend’s father – a man in his seventies, with German origins but now living in New York – is actually Adolf Hitler. The theory of Hitler’s survival after World War II is employed as a narrative device in order to depict the central theme of the novel, i.e. the role of the Holocaust in American culture. Indeed, in *Pious Secrets*, the prospect that Hitler might have been living in the US could be symbolically read as a reminder of the enduring presence of the ghost of the Holocaust in American culture. Moreover, given the choice to have the American Holocaust remembrance embodied in the man who conceived of the Final Solution, one may infer that the author’s aim to investigate the current perception of the Holocaust in the US is grounded in her view of it as, at least, a problematic matter.

The point of view from which the story is narrated is that of a non-Jewish pathologist who, having discovered that Hitler may be hiding in his city, investigates the issue by resorting to the means he knows best, i.e. clinical investigations and medical reports. As he inspects the figure of Carl Bauer, the man whom he suspects to be Hitler, Ronald develops a sort of obsession for this subject; a fixation which makes him withdraw from his relationship with Carl’s daughter and neglect his job at the morgue. A doubt instilled in Ronald by an article published in a fictional tabloid magazine, *American Inquirer* (suggestive of the real life, American tabloid *National Enquirer*), and entitled: “EVIDENCE THAT ADOLF HITLER IS HIDING IN THE USA!” gradually turns into a suspicion and, eventually, into a certainty grounded in delusional assessments. Indeed, at the very end of the novel, the truth comes out and, after Carl Bauer’s death, her daughter reveals to her children and boyfriend the facts. Both her parents, Eva and Carl, were Austrian Jews who, after Eva’s rabbi father had been clubbed to death in his synagogue, decided to leave Austria under forged baptism papers in order to pass for Catholics.

As a pathologist, Ronald daily performs the act of inspecting people’s past through the corpses he has to analyse at the mortuary. This “case”, however, while also regarding a person’s past, is of a different nature; on the one hand the person at issue is still alive, and on the other hand this specific person’s past pertains not only to Ronald’s ruminations, but also to all humankind in general. In my view, the universalism of this novel is indeed grounded in this understanding of the Holocaust as part of everyone’s past and, therefore, as part of everyone’s legacy. This belief brings to the surface not only the theme of the pervasiveness of the Holocaust in American discourse, but also the author’s universalistic argument, understood as the responsibility, shared by everyone, to devise and shape a rich and positive memorialization of the event.

The excessive, dry dwelling on the past – symbolized by the protagonist’s manic investigation – is heavily criticized in the novel, mainly through the unhappy ending to which this sterile Holocaust obsession leads. Indeed, it is Ronald who indirectly causes Bauer’s death because he reports to the police that he has discovered some evidence that a man living in a New York suburb is actually Adolf Hitler, and, as a consequence, the *American Inquirer* journalists are sent to Bauer’s house in order to get such a scoop. The agitation outside Bauer’s

house and the inquiring questions of the journalists will eventually provoke the old man a fatal heart attack. There is no *tikkun* here and, in my view, this scene well reflects the often shallow, uncritical character of contemporary Holocaust remembrance in the US. Hence, the universalistic framework of this novel encompasses the above-mentioned critic of American Holocaust memorialization, an aspect that is exemplified by the photographers' flashes and the reporters' insisting, vacuous questions, which mirror the interest in a historical event turned into a fixation for the past, a past-mania not contributing to a critical, cognitive understanding.

As a matter of fact, I would suggest that Dische displays a quintessential portrait of the weak nature of American Holocaust remembrance – featured by highly praised but actually stereotypical, conventional initiatives which do not provide the basics for a mature reflection on the complexities of the event. On the contrary, the nature of this remembrance encourages the acquisition of a pre-conceptualized consciousness through a kind of osmotic process similar to the one undergone by Duncan in *Second-Hand Smoke* – a comparison which unites the rage-based, empty remembrance of second-generation members seeking vengeance and the potentially detrimental ways to remember this event employed in America.

Indeed, Dische conveys the idea of American culture as not only “obsessed” by the Holocaust but, above all, as the reflection of a society which has not found yet suitable methods to turn Holocaust memory into a constructive, positive legacy. One may infer that, for Dische, the Holocaust legacy is still an unresolved issue, a question mark that has not been answered yet. The analogy with the protagonist of *Second-Hand Smoke* suggests that American Holocaust consciousness must – as Duncan had to – undertake a re-evaluation of its basics, which may lead to a universalistic *tikkun*, i.e. to a universal, constructive understanding of the Holocaust and of its far-reaching significance. How to relate with this distant tragedy? Which is the best way to remember this event – in order to prevent the occurrence of further genocides – without remaining stuck in the past? How to conceive, out of this experience, a fruitful lesson for the future and not an inconclusive obsession with the past? For American society, and for civilization in general, these are still open questions.

Peter Novick addresses the same point when he argues that the role of memory of terrible events has to be carefully considered when it comes to “group consciousness.” Indeed, while recognizing that Emil Fackenheim was right to say that for Jews to forget Hitler's victims would be to grant him a “posthumous victory”, Novick holds up that “to tacitly endorse his [Hitler's] definition of ourselves [Jews] as despised pariahs by making the Holocaust the emblematic Jewish experience” would represent an even greater victory for Hitler (Novick 2000, 279-281). Furthermore, Novick highlights the importance of remembering the past while, at the same time, focusing on the future – a belief he grounds in Jewish tradition and which may eventually bring a *tikkun*. He observes:

Mourning and remembering the dead are, of course, traditional Jewish obligations. But Judaism has consistently disparaged excessive or overly prolonged mourning. Cremation is forbidden because it would dispose of the body too soon, but also forbidden is embalming, because it would preserve the body too long. Mourn, to be sure, is the message, but then move on: “choose life” (Novick 2000, 10-11).

The same message of “choosing life” – reread in universalistic terms – can be inferred from Dische's work as well. This idea is, in my view, symbolically conveyed in the novel by the image of the sign “Mortuary” taken away by a storm, during a long night spent by Ronald analysing Bauer's case and writing his reports in a feverish way. The word “Mortuary” – a symbol of the past, as well as of the dead – is blown away exactly after one of the novel's most intense scenes, in which Ronald shows all the irrationality of his reasoning, by writing down his thoughts in a maniacal, obsessed way. Ronald should have interpreted this occurrence as a sign

that his investigations had gone too far, and that it was now time to let go of his perverse, arid obsession and turn the past into a fruitful seed for the future, the first, indispensable step towards the flourishing of a constructive conceptualization of Holocaust memory and, therefore, towards a *tikkun*.

The two second-generation literary responses to the Holocaust discussed in this article represent distinct interpretations of the Holocaust legacy, as well as particular paths headed to a sort of *tikkun*. In these narratives, two peculiar ways of facing the challenge of “living in the absence of a presence” – grounded, in turn, in two different cultural and social backgrounds – are presented and both outline the blueprint for a re-thinking of contemporary Holocaust remembrance. A main aspect that these two novels share is, indeed, their focus on the cultural transmission of the Holocaust legacy and on the means through which it can make Holocaust memorialisation meaningful for those born after the event. I would argue that what may be inferred from the reading of both these divergent novels is the need to attain a cognitive understanding of the Holocaust that is relevant for twenty-first century generations; a critical awareness which may be then the key disclosing the path to the *tikkun* or, even, a *tikkun per se*. Through a particularist literary path and a universalist one, these authors (representative of post-Holocaust generations) advocate for a courageous re-thinking of the conceptualization of the Holocaust and its puzzling heritage. On the one hand, they state that the cultural ruminations of the first generation are not valid *per se*, and, on the contrary, they need to be re-interpreted according to contemporary sensibilities and issues; on the other hand, they present the universal memorialization of the event as part of the duties inherited by the first generation, as well as a meaning-making process which requires to be constantly update and re-conceived of.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Berger, Alan (1997), *Children of Job. American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*, Albany, State University of New York Press
- Berger, Alan, Cronin, Gloria (eds.) (2004), *Jewish American and Holocaust Literature: Representation in the Post-Modern World*, New York, State University of New York Press
- Cohen, Beth (2007), *Case Closed: Holocaust Survivors in Post-war America*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press
- Crownshaw, Richard (2010), *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke (UK), Palgrave Macmillan
- Dische, Irene (1991), *Pious Secrets*, New York City, Bloomsbury
- Epstein, Helen (1988), *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York, Penguin USA
- Ezrahi, Sidra DeKoven (1982), *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, Chicago, University of Chicago Press
- Fackenheim, Emil (1982), *To Mend the World: Foundations of Post-Holocaust Jewish Thought*, New York, Schocken Books
- (2000a), *Jewish Faith and the Holocaust. A Fragment*, in Morgan 2000, 115- 122
- (2000b), *Holocaust*, in Morgan 2000, 122- 130
- Hass, Aaron (1995), *The Aftermath. Living with the Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press
- (1996), *In the Shadow of the Holocaust: The Second Generation*, Cambridge, Cambridge University Press
- Huyssen, Andreas (2000), *Monuments and Holocaust, Memory in a Media Age*, in Morgan 2000, 359- 363
- Kremer, S. Lillian (1989), *Witness through Imagination: Jewish-American Holocaust Literature*, Detroit, Wayne State University Press
- Morgan, Michael (ed.) (2000), *A Holocaust Reader: Responses to the Nazi Extermination*, New York, Oxford University Press USA
- Novick, Peter (2000), *The Holocaust in American Life*, Boston; New York, Houghton Mifflin

- Rosenbaum, Thane (1999), *Second-Hand Smoke*, New York, St. Martin's Press
 — (2004), *Art and Atrocity in a Post-9/11 World*, in Berger, Cronin 2004, 125- 136
 Rosenfeld, Alvin Hirsh (1988), *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington, Indiana University Press
 Royal, Derek (2007), *An Interview with Thane Rosenbaum*, in "Contemporary Literature", 48/1, VI- 28; available at: <muse.jhu.edu
 Wiesel, Elie (1995), *All Rivers Run to the Sea: Memoirs, I. 1928-1969*, translated by Marion Wiesel, New York, Knopf (Schocken Books, 1996)
 — (1999), *And the Sea is Never Full: Memoirs, II. 1969-*, translated by Marion Wiesel, New York, Knopf (Schocken Books, 2000b)

ALICE BALESTRINO • She graduated from the Department of Foreign Languages, University of Turin, with a thesis on the development of American Holocaust consciousness and Jewish-American Holocaust literature. She currently studies the dynamics of the memorialization of traumatic events in contemporary American literature, with particular regard to the Vietnam War and 9/11. She contributes to *L'Indice dei Libri del Mese* with reviews of contemporary American novels.

E-MAIL • alice.balestrino@hotmail.it

LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE EN POLYNÉSIE FRANÇAISE : CHRONOTOPES DE L'INSULARITÉ

Paola CARMAGNANI

ABSTRACT • Since its “discovery”, Tahiti has been shaped by the colonial imagination as an exotic Eden where you could go back to the happy and motionless time of myth. Within this very space though, lie the seeds of another temporality that will eventually precipitate the exotic dream into the flow of History. Facing these colonial visions, Polynesians have shaped new geo-cultural representations, designed to found a national identity. These new narratives, however, seem to be trapped into a History where no decolonization process ever occurred and which keeps looking back to an original Eden forever lost.

KEYWORDS • South Pacific; French Polynesia; post-colonial; exoticism; identity

Qui suis-je ? Rien, pas encore, demain peut-être. Non, l'état civil ne me suffit plus, j'ai besoin d'une autre dimension. Mon nom s'écrit avec les lettres de l'alphabet latin, mais ma vie s'écrit avec mon souffle et le souffle de tous ceux qui souffrent du manque d'être. Nous ne sommes assurément pas encore.

Duro Raapoto, *Maòhi, ou l'identité bafouée*

La dénomination « Polynésie » – du grec « plusieurs îles » – apparaît pour la première fois en 1756 dans le traité de Charles de Brosses, *Histoire des navigations aux Terres Australes*, pour désigner la totalité des îles du Pacifique. Aujourd'hui, cette dénomination s'applique de façon plus restrictive aux îles du triangle compris entre la Nouvelle Zélande, Hawaii et l'île de Pâques. A l'intérieur de cette vaste région, la Polynésie française comprend 118 îles, récifs et atolls, distribués sur cinq archipels. Papeete, la capitale administrative, est située sur l'île de Tahiti, la plus grande et la plus peuplée, qui fait partie de l'archipel des îles du Vent. Dans l'ensemble de la Polynésie française vit une population composée de 78% d'autochtones, auxquels s'ajoutent une communauté d'origine chinoise (10%) et une minorité d'européens, majoritairement français (12%), concentrées à Tahiti.

Appartenant depuis 1840 à l'empire colonial français sous l'appellation d'Etablissements français d'Océanie, c'est en 1957 que ces îles prennent le nom actuel de Polynésie française. Comme l'indique cette dénomination, aujourd'hui encore elles constituent un territoire de la République Française, régi depuis 2003 par le statut des « collectivités d'outre-mer » (COM). A partir de 1964, consécutivement au référendum d'autodétermination en Algérie, la France déplace le site de ses essais nucléaires en Polynésie : l'implantation du Centre d'Expérimentation du Pacifique (CEP) est l'événement majeur qui marque l'histoire coloniale récente de la Polynésie française et ce n'est qu'en 1996 qu'un Traité d'interdiction complète des

essais nucléaires, signé par la France, vient mettre fin aux activités du CEP. Le 17 mai 2013, répondant à la demande présentée par le président indépendantiste Oscar Temaru et soutenue par d'autres états océaniques, les Nations Unies réinscrivent la Polynésie française sur la liste des territoires non autonomes à décoloniser.

1. L'Eden tahitien

Découverte à la moitié du XVIII^e siècle, Tahiti cristallise immédiatement dans l'imaginaire des européens les traits de l'utopie insulaire, catalysant aussi l'énorme potentiel déjà contenu dans le mythe du Continent austral qui obsédait les géographes depuis Magellan. Situé autour du point le plus lointain de la terre ferme, perdu dans l'immense étendue d'un océan qui garantit son isolement, Tahiti apparaît comme un *non lieu* renvoyé aux temps mythiques des origines, un paradis perdu et retrouvé. A l'origine de l'utopie tahitienne il y a un petit *corpus* d'ouvrages de navigateurs et de philosophes, qui offrent au discours régressif ses références essentielles : l'âge d'or et les figures de la mythologie classique, le paradis terrestre de la mythologie chrétienne et l'état de nature imaginé par Rousseau. Parmi ces ouvrages, les quelques pages consacrées à Tahiti dans le *Voyage autour du monde* de Bougainville, paru en 1771 et rapidement traduit en plusieurs langues, constituent le texte fondateur du mythe :

Je me croyais transporté dans le jardin d'Eden : nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne l'humidité. Un peuple nombreux y jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui. Nous trouvions des troupes d'hommes et de femmes assises à l'ombre des vergers ; tous nous saluaient avec amitié (...); partout nous voyions régner l'hospitalité, le repos, une joie douce et toutes les apparences du bonheur. (Bougainville 1997 : 138-139)

Le mythe primitiviste dont Bougainville subit sans doute la séduction est en réalité fortement nuancé dans le *Voyage*, où les scrupules de l'observateur objectif viennent corriger l'enthousiasme qui imprégnait le texte du journal de bord écrit au jour le jour. L'imaginaire occidental ne retient cependant que la vision de l'île heureuse, où l'« on croit être dans les Champs-Élysées » (150), nourrie aussi par toute une constellation d'autres textes qui, autour du récit de Bougainville, viennent contribuer à la construction de l'image édénique de Tahiti. Deux ans avant le *Voyage*, l'un des compagnons de Bougainville, Commerson, publie le *Post-scriptum sur l'île de Tahiti*, où l'île apparaît sans réserve aucune comme l'espace d'une utopie réalisée. Il la baptise, en effet, « Utopie » et raconte qu'ici l'on retrouve enfin « l'état de l'homme naturel, né essentiellement bon, exempt de tout préjugé et suivant, sans défense comme sans remords, les douces impulsions d'un instinct toujours sûr, parce-qu'il n'a pas encore dégénéré en raison » (Constant 1997 : XVII). Commencé en 1772 et publié de façon posthume plus de vingt ans après, le *Supplément au voyage de Bougainville* redonne ensuite la parole aux philosophes : tout en sachant qu'il s'agit d'une fable, d'une « pantomime de l'homme de nature », Diderot (1887 : XI, 112) se plaît à reprendre les éléments essentiels du mythe, restituant encore une fois son image séduisante à l'intérieur d'une formulation limpide, éloquente et provocatrice où Tahiti devient l'antithèse de l'Europe, révélant les maux d'une société décrépite : « Le Tahitien touche à l'origine du monde, et l'Européen touche à sa vieillesse. L'intervalle qui le sépare de nous est plus grand que la distance de l'enfant qui naît à l'homme décrépit » (Diderot 1956 : 464).

1.1 La Polynésie dans le regard colonial

Au moment même où l'Occident découvrait avec émerveillement son paradis perdu, il se l'appropriait : l'épopée des grandes découvertes géographiques est toujours une aventure coloniale, et Bougainville avait d'ailleurs eu soin de planter à Tahiti des poteaux aux armes de France et d'en dresser des actes de prise de possession au nom de Sa Majesté. Un siècle plus tard, un autre *corpus* significatif vient témoigner des transformations que la mise en place du colonialisme a apportées à l'imaginaire de l'Eden tahitien. En 1880 Julien Viaud alias Pierre Loti, officier de marine et ensuite écrivain, publie *Le Mariage de Loti*, un roman qui utilise les souvenirs de son séjour en Polynésie et qui connaît un bref succès auprès d'une élite d'artistes et d'intellectuels. Quelques années plus tard, Paul Gauguin décide de quitter la France pour une destination exotique : il pense d'abord à Java, au Tonkin et à Madagascar mais, sous l'influence du roman de Loti, il choisit enfin Tahiti – « Madagascar est encore trop près du monde civilisé. Je vais partir pour Tahiti et j'espère y finir mon existence » (Bacou, Redon 1960 : III, 195). En juin 1891 il débarque donc à Papeete et reste à Tahiti pendant deux ans. En 1895 il retourne en Polynésie et s'installe aux îles Marquises, où il mourra en 1903. Dans la même année, arrive à Tahiti Victor Segalen, médecin de la marine et écrivain, grand admirateur de Gauguin. Il y séjourne deux ans et, peu après la mort du peintre, il se rend aux Marquises où il visite son atelier ; à Papeete, il assiste à la vente aux enchères de ses oeuvres et il en est le principal acquéreur, sauvant du rebut de nombreux croquis et une toile. Cette expérience polynésienne est à l'origine d'un roman, *Les Immémoriaux*, publié en 1907. Ce dense réseau d'œuvres littéraires et picturales rend compte de la profonde déception éprouvée par les nouveaux voyageurs face à la progressive disparition d'une altérité assimilée et corrompue par le colonialisme, et en même temps de la volonté tenace de ne pas abandonner le rêve polynésien. « Depuis soixante-trois jours je suis en route et je brûle d'aborder la terre désirée », écrit Gauguin dans *Noa noa*, récit de son premier séjour tahitien (Gauguin 1966 : 17). A peine débarqué cependant, « écoeuré par toute cette trivialité Européenne », Tahiti lui apparaît « loin de ce que j'avais désiré et surtout imaginé » (18). De la même manière, *Le Mariage de Loti* met en scène la déception de son héros à peine arrivé dans « l'île rêvée » :

je n'y trouve plus que tristesse et amer désenchantement. (...) Ce pays des rêves, pour lui garder son prestige, j'aurais dû ne pas le toucher du doigt. (...) La civilisation y est trop venue (...), notre sottise civilisation coloniale, toutes nos conventions, toutes nos habitudes, tous nos vices, et la sauvage poésie s'en va, avec les coutumes et les traditions du passé... (Loti 1991 : 52)

Ces visions semblent répondre à la triste préfiguration annoncée par Bougainville dans la célèbre figure du vieux tahitien, qui avec « son air rêveur et soucieux semblait annoncer qu'il craignait que ces jours heureux, écoulés pour lui dans le sein du repos, ne fussent troublés par l'arrivée d'une nouvelle race » (Bougainville : 134). Pour reconstruire le rêve, il s'agira alors, tout d'abord, d'en redessiner les coordonnées géographiques, cherchant au-delà de la capitale coloniale, et puis même au-delà de Tahiti, dans l'immense univers d'îles polynésiennes éparpillées sur la vaste étendue de l'océan Pacifique, les traces d'un territoire encore vierge. Ainsi, afin de reconstituer les conditions nécessaires de l'*Idylle polynésienne* annoncée dans le sous-titre du roman, *Le Mariage de Loti* offre à son héros un espace alternatif à celui de la capitale coloniale. Se retrancher « loin de Papeete, là où la civilisation n'est pas venue », dit Loti : il faut aller vers l'intérieur du pays et vers la presqu'île, « sous les minces cocotiers, – au bord des plages de corail –, devant l'immense Océan désert », où vivent des « peuplades immobiles et rêveuses », où l'on pourra écouter « le grand calme de cette nature, le bruissement monotone et éternel des brisants de corail » et regarder « ces sites grandioses, ces mornes de basalte, ces forêts suspendues aux montagnes sombres, et toute cela, perdu au milieu de cette

solitude majestueuse et sans bornes : le Pacifique... » (Loti : 68, 69). Dans cette enclave édénique, le héros trouvera Rarahu, l'« enfant sauvage » (57), et avec elle, nouvel Adam et nouvelle Eve au jardin des délices, l'idylle pourra peut-être commencer. De la même manière, Gauguin veut « quitter au plus vite Papeete, (s') éloigner du centre Européen » (Gauguin : 20). A peine arrivé, il part donc dans le district éloigné de Mataiea, où « sur le sol pourpre des longues feuilles serpentine d'un jaune de métal » semblaient tracer les lettres « d'une langue inconnue mystérieuse » : « Il me semblait voir ce mot originaire d'Océanie : Atua » (22). Ensuite, dans son deuxième et ultime séjour, il part plus loin encore, à Hivaoa, dans cet archipel des Marquises qui est le plus éloigné de la terre ferme. Quelques années plus tard, Victor Segalen conduira les deux protagonistes de son roman dans un long périple « sur les chemins de la mer extérieure », à travers Hawaii, Samoa et jusqu'à l'île de Pâques, « Nombri -du - monde », qui « nage au milieu de la très grande mer toute ronde et déserte – ainsi qu'un nombri, ornement d'un ventre large et poli » (Segalen : 97, 116).

Ce nouveau rêve, qui élargit le territoire édénique au vaste ensemble des îles polynésiennes, a désormais abandonné les traits traditionnels de l'utopie insulaire, assimilée aux images familières des mythes des origines occidentaux. A l'apogée de l'âge des empires coloniaux, au moment même où l'on constate l'assimilation et la destruction de l'Autre, surgit le fantasme d'une assimilation inverse, et l'on rêve de se laisser envahir par la séduction d'une altérité sauvage et mystérieuse. Les pages du *Mariage* sont ponctuées de mots maoris, « mots mystiques de la vieille religion », « mots tristes, effrayant, intraduisibles, – qui expriment là-bas les terreurs vagues de la nuit, – les bruits mystérieux de la nature, les rêves à peine saisissables de l'imagination » (Loti : 66), et ces effets de dépaysement linguistique se multiplient dans *Les Immémoriaux* jusqu'à devenir presque insoutenables, transformant la narration en calque érudit et raffiné de l'oralité. De la même manière, la Polynésie envahit les œuvres de Gauguin non seulement à travers ses modèles et ses couleurs, mais aussi à travers les signes mystérieux de sa langue, qui donnent aux tableaux leurs titres et qui apparaissent souvent directement transcrits sur la toile. De manière significative, apparaît pour la première fois dans ces textes le terme « maori » — ou, selon la transcription de la phonétique polynésienne, *māohi* — par lequel se désignaient les populations polynésiennes, et l'intérêt ethnographique constitue désormais une partie intégrante de l'exotisme. La construction de cet Autre imaginaire, reconnu et désiré justement en fonction de son altérité radicale, relève dans ces œuvres de modalités tout à fait différentes. Ainsi, l'exotisme polynésien de Gauguin se nourrit d'une vision syncrétique, qui comprend des sources aussi disparates que les œuvres des primitifs italiens et la sculpture indonésienne et, déçu de ne trouver à Tahiti aucun patrimoine indigène sculpté, l'artiste s'emploiera à remplir ce qu'il considère comme un vide, sculptant des divinités hybrides qui reflètent les divers aspects de sa vaste culture. *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* : le titre de sa célèbre toile polynésienne rend compte du plus profond questionnement posé par l'énigme sauvage qu'il ne cesse d'interroger. Dans une démarche artistique entièrement différente, Segalen construit l'univers de l'oralité polynésienne à partir d'un travail bibliographique érudit et précis sur les dictionnaires et les sources ethnographiques : la parole orale renaît dans la mesure où elle passe à travers la réélaboration imaginaire de la parole écrite d'un interprète occidental, dans un processus d'assimilation à double sens qui relève malgré tout des dynamiques d'une vision coloniale.

Dans tous les cas, cette altérité imaginée semble offrir au désenchantement de la culture occidentale une vision du monde capable de ramener la réalité à une totalité symboliquement efficace, une « pensée mythique » qui nous conduit encore une fois en dehors de l'histoire, vers des territoires *immémoriaux* où les hommes n'ont pas « cette manie baroque de compter, avec grand soin, les années enfuies depuis leur naissance, et d'estimer, à chaque lune, ce qu'ils appellent "leur âge présent" » (Segalen : 12). A l'intérieur du temps retrouvé du mythe, dans

l'énigme sauvage de l'Autre, se révèle parfois un moi idéal que l'on croyait perdu, l'espoir d'un renouveau possible. *Le Mariage de Loti* débute significativement avec le récit d'un baptême polynésien, où le héros abandonne son identité occidentale pour se faire tahitien et retrouver ensuite, dans son « idylle polynésienne », le chemin d'une enfance idéalisée, redevenant lui aussi « un petit enfant pur et rêveur, (...) un petit sauvage » (Loti : 91). Pour Gauguin, il s'agit de retrouver en soi une nature « sauvage », une approche instinctive des formes et des couleurs, loin de tout académisme :

Ma case c'était l'Espace, la Liberté. (...) Je commençai à travailler, notes, croquis de toutes sortes. Tout m'aveuglait, m'éblouissait dans le paysage. (...) Pourquoi hésitai-je à faire couler sur la toile tout cet or et toute cette joie de soleil ? Probablement des vieilles habitudes d'Europe, toute cette timidité d'expression de nos races abâtardies. (...) Je devenais chaque jour un peu plus sauvage. (...) la civilisation s'en va petit à petit de moi et je commence à penser simplement, n'avoir que peu de haine pour mon prochain et je fonctionne animale, librement – avec la certitude du lendemain pareil au jour présent. (Gauguin : 23, 24, 27)

Comme le vieillard de Bougainville, les signes de mort sont cependant contenus dès le départ à l'intérieur du nouveau rêve polynésien. Dans le roman de Segalen, ils sont même ultérieurement multipliés et élaborés, en fonction d'une esthétique décadente qui tente de capturer l'agonie de l'ancienne civilisation dans toute sa splendeur. Dédié « aux maoris des temps oubliés », le récit des *Immémoriaux* est entièrement projeté vers un passé perdu : il commence au début du XIXe siècle, à une époque déjà révolue, par un trou de mémoire du Récitant polynésien au moment il énonce les Dires consacrés. Les « hommes au nouveau-parler », avec leurs « signes peints » qui viennent remplacer « la tresse Origine-de-la-parole » (Segalen : 18), entraînent les maoris vers l'oubli de soi et les *immémoriaux* du mythe deviennent les *sans mémoire* de l'histoire. Un parcours encore davantage régressif se met donc en place, vers un univers encore plus lointain et encore plus perdu : la recherche du parler oublié est destinée à l'échec et après cette dernière parole de désespoir il n'y aura plus que le silence, fatal et définitif.

Segalen est aussi un interprète privilégié du rêve polynésien de Gauguin, dans la mesure où sa lecture le restitue à des racines communes. Dans son hommage posthume à Gauguin, il cite deux tableaux qui illustrent bien tant la nature du fantasme exotique, que sa défaite. Une toile étiquetée *Chutes du Niagara* fut achetée par Segalen lors de sa visite à l'atelier du peintre aux Marquises, peu après sa mort : une fois retournée dans le bon sens, raconte Segalen, la toile devenait un village breton sous la neige. C'était donc ce retour impossible que l'artiste voyait avec nostalgie sous le soleil des Marquises, juste avant de mourir ? Cette toile, dit Segalen, est le testament de Gauguin, qui mourut en la peignant, et elle est la seule signée par l'absence du nom. L'autre tableau, daté de 1896, est un autoportrait douloureux, sur un fond sombre où paraît l'épigraphe « Près du Golgotha » : derrière le torse puissant, probablement inspiré dans la frontalité de sa tenue blanche du Christ de Mantegna, apparaissent deux figures en relief, dont l'une aux traits maoris (Joly-Segalen 1950 : 105-106).

Comme l'écrivait Roland Barthes, « le désir va toujours vers l'archaïsme extrême, là où la plus grande distance historique assure la plus grande irréalité, là où le désir trouve sa forme pure : celle du retour impossible, celle de l'Impossible » (Barthes 1972 : 182). Il n'y a pas de retour possible hors de l'histoire et, dans l'histoire, il n'y a pas de salut, ni pour soi ni pour l'Autre. Meurent les maoris de Segalen, meurt le rêve sauvage de Gauguin, et l'« idylle polynésienne » du *Mariage* ne parvient jamais à se construire : dès la fin de la première partie du livre, Loti annonce que « l'idylle était finie ... ces heures de paix et de frais bonheur (...) s'en étaient allées pour ne plus revenir » (Loti : 104). Adam et Eve sortent de l'espace protégé de

l'intérieur de l'île et s'installent à Papeete, où la corruption des mœurs coloniales finira irrémédiablement par les atteindre. « Finis les rêves, les émotions douces, enivrantes ou poignantes de tristesse, – tout était fini, était mort » (207) : le temps suspendu, où le présent n'était que la répétition d'un passé idéalisé, reprend son cours. Loti repartira loin, en Europe, et Rarahu mourra sans pouvoir réintégrer l'espace naturel des origines qu'elle incarnait, devenant ainsi la métaphore de cette civilisation agonisante racontée par Segalen, « la personnification touchante et triste de la race polynésienne, qui s'éteint au contact de notre civilisation et de nos vices, et ne sera plus bientôt qu'un souvenir dans l'histoire d'Océanie » (155).

1.1.1. Nouvelles représentations géoculturelles

« Nous avons accepté la version des autres, » dit l'écrivaine polynésienne Chantal Spitz, « Nous devons apprendre à nous regarder avec nos propres yeux » (Spitz 2006).

Qu'en est-il, en effet, de toutes ces images que l'Occident a façonnées autour de Tahiti et des îles polynésiennes ? Et les Polynésiens, qu'en ont-ils fait ? Pour tenter de répondre, on pourrait justement commencer par mettre à distance cette appellation de « polynésien » qui, à partir du moment où elle est utilisée pour désigner une identité nationale, se charge de valeurs idéologiques et politiques, et qu'il faudra comprendre dans son rapport d'opposition à une autre appellation, *Ma'ohi*, tout aussi idéologiquement et politiquement chargée.

Le terme *māhoi* est attesté dans les plus anciens dictionnaires de la langue tahitienne, présenté soit comme adjectif signifiant « *common, native, not foreign* » (Davies 1851 :132), soit comme nom propre des indigènes de la Polynésie (Tepano Jaussen 1861). Repris et mis en avant par le mouvement de revendication identitaire qui a vu le jour à la fin des années 1970, le terme *mā'ohi* est donc censé désigner une identité indigène, enracinée dans la terre, à laquelle correspondent une culture, un mode de vie et, dans une certaine mesure aussi, une origine ethnique, quoique nuancée par le fait que tous les autochtones de Polynésie ont incontestablement du sang mêlé et que la notion de « demi » (« métisse »), opposée à celle de *mā'hoi*, correspond non pas à la part du sang polynésien d'un individu, mais plutôt à son degré d'occidentalisation (Saura 2008). « Les pro-*Mā'ohi* », écrit en 1985 Duro Raapoto, l'un des premiers promoteurs du renouveau *mā'ohi*, « (...) ne veulent pas se laisser assimiler, diriger par une autre culture, mais avoir le droit de penser à une société qui soit le reflet de leur âme et non la copie d'une autre société » (Saura : 117-118). Le mouvement identitaire *mā'ohi* se reconnaît dans une démarche politique indépendantiste, fondée lors du référendum de 1958 sur le maintien ou la sortie de l'ensemble français par le député Pouvanaa Oopa et reprise en 1977 par l'actuel président Temaru qui crée le Front de libération de la Polynésie, devenu en 1983 *Tavini huiraaatira no te ao Mā'ohi* (Serviteur du peuple polynésien). Dans le discours *mā'ohi* indépendantiste apparaît une nouvelle vision géoculturelle de la Polynésie française, débarrassée du regard exotique et ethnocentrique qui la voulait d'abord limitée à une seule île, *non lieu* de l'utopie, puis élargie aux plus nombreuses îles du Pacifique possédées par la France, perçues comme les étapes d'un éloignement spatial progressif du centre colonial. « Il fut un temps », disait le président Temaru dans son discours aux Nations Unies, « où notre pays, *Mā'ohi nui*, était un pays libre, et où notre Peuple était en charge de son propre destin. Cela changea au XIXe siècle, après que les soi-disant “découvreurs” européens eurent atteint nos rivages. Par la suite, notre grand océan Pacifique se retrouva morcelé en parties qu'ils administraient, des colonies ». ¹ *Mā'ohi nui*, « le monde *mā'ohi* », est conçu comme une entité géoculturelle et

¹ New York, *Non Aligned Movement Coordinating Bureau meeting*, 16 janvier 2013, <<http://www..tahiti-infos.com/attachment/364210/>>.

géoéconomique rassemblant toutes les populations des archipels polynésiens à l'intérieur d'une identité supranationale fondée sur un ensemble de valeurs partagées et de traditions ethniques et culturelles communes – dans son article fondateur, Ron Crocombe parlait de « ideological brotherhood » (Crocombe 1975). Artificiellement morcelé par la domination coloniale, *Mā'ohi nui* trouve dans la mer sa principale ressource économique, ainsi que le trait d'union d'une identité partagée : « Our sea of islands », comme le disait l'écrivain fidjien Epeli Hauofa (Haufa 1984). Ainsi, dans le contexte de la renaissance des grandes traversées sur l'océan Pacifique promue par le mouvement du renouveau culturel *mā'ohi* des années 1970-1980, l'anthropologue américain Ben Finney organisa en 1976 une reconstitution des traversées des temps anciens : la pirogue à double voile *Hokule'a*, bâtie sur le modèle pré-européen avec des matériaux modernes, effectua un aller-retour entre les îles Hawaii et Tahiti, sans instruments de bord, suscitant à son arrivée à Papeete un impressionnant rassemblement populaire (Saura : 109). Se concevant comme partie intégrante de cet univers océanien, la Polynésie qui vise à l'autodétermination trouve dans le contexte du Pacifique anglophone de nombreux modèles culturels qui pourraient permettre, s'ils étaient plus largement connus, de repenser l'identité en dehors du rapport exclusif avec les modèles culturels français.

Au mouvement indépendantiste *mā'ohi* s'oppose le modèle autonomiste, qui vise à rester partie intégrante de la République française tout en gardant une autonomie politique et institutionnelle limitée. Ce modèle, qui définit le cadre institutionnel actuel de la Polynésie française, a été prôné par les leaders au pouvoir entre 1982 et 2004 et tout particulièrement par Gaston Flosse, l'homme qui a dominé la scène politique tahitienne dans les années 1980 et 1990. « Les peuples peuvent choisir leur destin et le nôtre, c'est de rester français », déclarait en 1985 Gaston Flosse, « Seule la France, en effet, pourra nous donner la possibilité d'être entendus sur la scène internationale, seule la France pourra nous permettre de survivre dans un océan anglophone »². Dans une vision géoculturelle tout à fait opposée à celle offerte par le discours indépendantiste, la Polynésie française est renvoyée ici à son histoire coloniale et à ses prétendus bienfaits : entourée d'un menaçant « océan anglophone » d'îles qui ont accédé à l'indépendance ou qui ont mis en acte une politique de nationalisme biculturel, son salut consiste à se tourner résolument vers la métropole, trouvant sa place à l'intérieur de l'ensemble francophone.

Le discours autonomiste, soutenu par celui des autorités françaises, revendique une identité dite « polynésienne », fondée sur une apologie du métissage visant à offrir l'image d'une société soi-disant multiculturelle, où diverses ethnies et cultures cohabitent de manière harmonieuse au sein d'un même ensemble français : « Ce qui définit vraiment la Polynésie (...) c'est d'être le creuset effectif où se produit une assimilation culturelle réciproque, voire généreuse, des éléments métropolitains ou étrangers et autochtones », proclamait le ministre de la Culture et de l'Éducation du gouvernement Flosse (Saura : 310-311). Encore une fois, ce modèle identitaire renvoie dos à dos deux visions géoculturelles opposées : comme le souligne l'écrivaine Chantal Spitz, « sont aussi Polynésiens tous les habitants de toutes les îles de la vaste Polynésie que nous nommons communément Triangle polynésien » et s'approprier cette identité collective pour la transcrire en identité individuelle spécifique signifie

(que) nous congédions un héritage ethnique culturel langagier millénaire commun au peuple polynésien dans son entier souscrivant ainsi à la vaste supercherie d'un Etat colonial nous démarquant du peuple originel et nous marquant français. En nous affirmant haut et fort Polynésiens sous-entendant français nous nous dissociions à notre tour de nos frères en nous

² *La Dépêche de Tahiti*, 28 septembre 1985.

associant à l'antique combat contre la perfide Albion modernisé en lutte pour la francophonie contre l'anglophonie (Spitz 2009).

La Polynésie française s'affiche aujourd'hui, dans le discours des classes dominantes, comme un modèle positif : libre de se gouverner, pluriethnique, prospère, pourvu qu'on ne parle pas de colonialisme, qu'on l'oublie. En effet, dans l'œuvre de nombre d'intellectuels polynésiens le rapport avec l'histoire coloniale est intégré sans aucune rupture dans l'image d'une Polynésie idéalisée, qui s'élabore justement en fonction d'un dépassement du conflit culturel. Souvent, cette image est déclinée en *reo mā'ohi*, la langue tahitienne dont la sauvegarde est depuis longtemps promue par les institutions territoriales, visant à offrir une façade d'ouverture à la culture autochtone qui ne met nullement en danger la dominance de la culture française. Ainsi, dans un poème intitulé *Te va'a na'ina'i* (*La petite pirogue*), Louise Peltzer, écrivaine, linguiste et pendant quelques années Présidente de l'Université de la Polynésie Française, utilise la métaphore de la « pirogue sans balancier », désignant les embarcations des européens, pour évoquer les changements culturels et religieux qu'ils ont amenés dans les îles polynésiennes. Face à ces nouveaux bateaux, la petite pirogue polynésienne a honte, « si honte qu'elle penchait la tête / Et baissait les yeux » ; le balancier, symbole des traditions anciennes, s'est détaché et la petite pirogue chavire : « Eh ! Eh ! cria-t-elle, apeurée, appelant à l'aide / Au secours ». A peine ouverte, la fracture est cependant tout de suite refermée, offrant aux européens le beau rôle de protecteurs de la culture polynésienne : « Mais ne vous inquiétez pas, la petite pirogue / Ne coula pas / Elle fut secourue par ses sœurs-sans-balancier (...) » (Peltzer 1985).

1.1.1.1. *L'île des rêves écrasés*

A ce type de vision fait écho un certain discours universitaire qui utilise la théorie post-coloniale non pas pour interroger les spécificités qui relèvent du contexte non décolonisé, mais pour offrir une façade politiquement correcte à des analyses qui font semblant de l'oublier.³ Il faudra, au contraire, différencier et mieux analyser l'approche littéraire et idéologique de certains textes qui s'insurgent contre le déni du fait colonial imposé par les classes dirigeantes. Porte-parole de cette mouvance, Chantal Spitz publie en 1991 *L'île des rêves écrasés*, qui inaugure l'apparition d'une fiction tahitienne en langue française. Malgré son choix d'écrire en français, Spitz refuse significativement l'appellation d'écrivain « francophone », en renvoyant la notion de « francophonie » à son idéologie coloniale et en assumant ce choix en tant qu'héritage historique qu'il s'agit de réélaborer (Spitz 2006).

Premier roman tahitien, *L'île des rêves écrasés* raconte l'histoire collective de ce qu'est devenue la Polynésie française, de l'arrivée des Européens jusqu'à nos jours, à travers l'histoire d'une famille déclinée sur trois générations. Cette histoire est marquée, à chaque génération, par le traumatisme provoqué par la domination coloniale : le premier métissage ; l'expérience de la première guerre mondiale, avec la mise en place d'un bataillon du Pacifique qui amène des

³ Sylvie André, professeur et ancienne présidente de l'Université de la Polynésie française, propose de lire la « littérature polynésienne francophone » à travers une « grille post-coloniale », comme pour les littératures africaines, en distinguant « un avant et un après, avec une date inaugurale qui serait celle des indépendances » (Deblaine 2008 : 151), sans se préoccuper de s'interroger sur l'absence de cet « après » en Polynésie française et sans prendre en compte la dimension adversative que le préfixe « post » contient dans la théorie post-coloniale. Dans un autre texte André nous invite à « penser la continuité », expliquant comment les écrivains autochtones utilisent les formes et les structures majeures du contenu offertes par la culture occidentale, même quand ils veulent les rejeter (André 2008).

jeunes *mā'ohi* à mourir pour une mère patrie inconnue ; l'implantation du Centre d'expérimentation du Pacifique, qui vient détruire la vie de la petite île où vit la famille protagoniste de l'histoire, et enfin les bouleversements irréversibles des années 1980-1990, « la folie de l'homme blanc (qui) frappe une nouvelle fois cette île tranquille, rendant déments ses habitants qui n'ont pas su se protéger du torrent dévastateur de la modernité occidentale » (Spitz 2003 : 187). Selon un modèle typiquement post-colonial, la construction de cette « communauté imaginée » passe à travers une reconstruction et une réévaluation des racines, des traditions et de la culture précoloniale. Il s'agit d'un véritable procès de réinvention, puisqu'il s'élabore à partir d'une rupture : comme le dit Salman Rushdie, pour l'écrivain post-colonial «the past is a lost home in a lost city in the mists of lost time» : «he is obliged to deal in broken mirrors, some of whose fragments have been irretrievably lost» (Rushdie 1991 : 9, 11). A partir de cette rupture, le roman se pose donc en tant que récit des origines, ce qui est signalé dès le début par des poèmes en *reo mā'ohi* suivis par le texte de la création de la Genèse biblique. A travers une écriture poétique profondément imprégnée par les structures de la narration orale, Spitz tente de restituer l'univers ancien d'une culture marquée par les conditions effectives que l'oralité impose à la production et à la reproduction de la pensée. Le résultat de cette opération est une image idéalisée de la culture précoloniale, systématiquement opposée aux structures de pensée de la culture occidentale, à l'intérieur d'un discours dichotomique qui vise à faire ressortir la valeur intrinsèque de la culture *mā'ohi*. Cette « communauté imaginée » qui se tourne avec nostalgie vers ses origines précoloniales est toutefois, en même temps, projetée en avant, vers un futur d'émancipation et vers une nouvelle identité nécessairement hybride, « née du syncrétisme des valeurs de la tradition et de la modernité », comme l'écrit Jean-Marius Raapoto dans sa *Préface* à la nouvelle édition du roman : la renaissance de la culture ancestrale est « préalable au seul avenir qui soit réellement à la mesure de la dignité et de la grandeur perdues de tout un peuple » (Spitz 2003 : 5, 6).

Les paroles de notre mémoire se sont envolées sur les ailes du temps, défigurées par des mots étrangers à nous-mêmes. (...) L'idée est lancée qui coule dans les veines, sublime et terrifiante : écrire. Se dépouiller pour se donner à l'autre, paroles du rêve pour faire renaître le rêve. (162)

L'île des rêves écrasés est, aussi, le récit d'une initiation à l'écriture dont le texte lui-même est l'événement fondateur. Après avoir écouté les récits oraux de ses parents et de ses grands-parents, la narratrice assume l'héritage de la parole orale en acceptant cet autre héritage, celui de l'écriture amené par la colonisation, parce que « le temps est venu de transmettre cette connaissance aux autres par les mots écrits, ceux qui restent », parce-que « le rêve transmis d'oralité se meurt faute de mémoire et nous devons lui redonner vie par l'écriture » (163, 169). Nouvel instrument de lutte, la réélaboration de l'héritage colonial par l'écriture pourra « rendre leur dignité et leur liberté à ses frères (...). Car il n'y a rien de plus dangereux qu'un peuple colonisé debout » (199).

Cette structure de significations est cependant minée de l'intérieur par une structure tout à fait antithétique, qui fige la communauté *mā'ohi* dans un temps immobile où tout avenir d'autodétermination semble finalement impossible. La naissance des Etats-nation coïncide en Europe avec la primauté du roman sur les autres genres littéraires et dans toutes les littératures post-coloniales se développent à travers le roman des récits fondateurs de la nouvelle nation indépendante. Comme le montre Benedict Anderson, la raison qui explique ce lien réside dans la construction temporelle spécifique de la narration romanesque, qui est « a precise analogue of the idea of nation, (...) conceived as a solid community moving steadily down (or up) history » (Anderson 1993 : 26). Dans ce type de narration, explique Anderson, l'action narrative «(is) performed at the same, clocked calendrical time, but by actors who may be largely unaware of one another», parce-que les personnages «are embedded in (...) sociological entities of such

firm and stable reality that their members (...) can even be described as passing each other in the street, without ever becoming acquainted, and still be connected», parce-que «(the) sociological landscape (...) fuses the world inside the novel with the world outside» (25, 26). Cette mobilité à l'intérieur d'un « entre-temps » mesuré par la montre et le calendrier, à travers un univers social complexe de relations directes et indirectes est absolument étrangère à la narration de *L'île des rêves écrasés*, qui ne ressemble que très superficiellement aux romans post-coloniaux qui offrent des récits fondateurs de la nation. L'histoire racontée par Spitz se déroule en fait dans un temps essentiellement vertical, qui transpose celui des chroniques orales telles que les généalogies, particulièrement significatives à l'intérieur de la culture polynésienne. Chaque génération s'incarne dans quelques personnages, pour la plupart liés entre eux par des rapports de parenté, représentatifs des traumatismes successifs amenés par la colonisation. Ces personnages se définissent uniquement à travers l'adhésion ou la désolidarisation des valeurs homogènes et immuables de la communauté, transmises par une voix narrative émanant du pluriel de la collectivité *mā'ohi* et posées dans la représentation d'une vie où tout événement n'est que répétition sacralisée de gestes et pratiques immémoriales.

A l'intérieur de cette temporalité verticale, le traumatisme colonial est renvoyé symboliquement au traumatisme premier de la destruction de la parole orale par l'écriture, blessure originelle qui se répète à chaque génération – « Chaque mot (...) écharde sanglante, brûlure du corps qui racornit l'âme », « Chaque mot, coup de poignard dans la chair. Flot de douleur dans les veines » (Spitz 2003 : 97, 100) – catalysant la narration dans une temporalité circulaire qui arrache la colonisation à l'histoire pour la projeter dans le temps du mythe. Les origines précoloniales de la culture orale se révèlent finalement inaptes à fonder le récit de la communauté *mā'ohi*, puisqu'elles sont elles-mêmes précédées et annihilées par une blessure qui est inscrite à l'intérieur d'un temps immémorial, dans la prédiction anonyme d'une parole sacrée reprise dès le *Prologue* par le personnage de Tematua, évoquant l'arrivée de ces embarcations « sans balancier » qui cristallisent ici l'image d'une destruction sans appel de la culture *mā'ohi* :

Ils arriveront sur un bateau sans balancier (...).

Lucide prédiction que personne n'a voulu entendre. Parole semée dans un sol sourd.

Ils sont arrivés un jour, sur leur vaisseau sans balancier, donnant raison à la parole oubliée. (...)

Ils se sont appropriés notre terre, aidés par certains hommes de notre peuple, assoiffés de pouvoir immérité. Ils ont déstabilisé notre ordre nous imposant leur monde.

Ô mon peuple, la parole est devenue réalité, et nous pleurons.

(...)

Tout était donc conforme. Véracité de la parole. Véracité divine. (20-21)

Depuis toujours présente dans la véracité de la parole sacrée, la domination coloniale devient la destinée inéluctable de la communauté *mā'ohi*, figée dans l'éternel présent d'une blessure sans cesse répétée, et le récit se clôt significativement avec les mots du titre – « Nous sommes nés sur l'île des rêves écrasés » (200) – dans le mouvement circulaire d'un traumatisme dont il semble impossible de sortir.

Aujourd'hui, la dépendance économique et culturelle de la France métropolitaine n'est plus le seul enjeu de la construction identitaire. D'une part, il s'agit de faire face à un modèle économique et culturel qui élabore et amplifie la logique du colonialisme traditionnel, « a structured system of economic disparity that places certain countries in the world in a position of dependence on those states whose economies are strongest, and whose strength is artificially (and coercively) maintained » (Brennan 2004 : 136). D'autre part, la pénétration d'autres modèles culturels amenés par la globalisation offre un nouvel horizon où pourrait se déployer

une forme de citoyenneté libre et mouvante, « a constant self-defined subjectivity, a terrain of virtual space consisting of multi-faceted niches of an always malleable and morphing freedom. » (Brennan : 124)

« Nation est un mot que nous n'utilisons jamais même quand nous parlons français », disait récemment Chantal Spitz :

Une nation suppose la souveraineté (que nous n'avons pas) : un drapeau dans lequel tous se reconnaissent (ceci n'est pas le cas de notre drapeau actuel), un hymne (qui aujourd'hui encore laisse une partie des populations indifférente). Je ne vois pas une nation polynésienne. Je vois un peuple premier. Mon pays indépendant sera fait d'un peuple premier et de citoyens venus d'au-delà des océans qui auront décidé d'y vivre. (Sultan 2009)

Comme toutes les catégories de pensée qui avaient soutenu les mouvements de libération nationale et accompagné le processus de décolonisation, l'Etat-nation apparaît aujourd'hui une forme stérile, héritée du colonialisme et incapable d'offrir une alternative viable. Il s'agira donc, maintenant, de repenser la construction identitaire en élaborant les opportunités offertes par l'ouverture à une nouvelle multiplicité d'interlocuteurs, sans toutefois tomber dans le piège d'un discours purement affectif, vidé de tout enjeu politique et facilement récupérable par les pouvoirs de l'ancien et du nouveau colonialisme.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, B. (2006), *Imagined communities*, London, New York, Verso.
- André, S. (2008), *Les enjeux de la littérature francophone enseignée à l'Université de la Polynésie Française à la lumière du TAUJ*, in D. Deblaine, *Transmissions et théories des littératures francophones*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- André, S. (2008), *Le roman autochtone dans le Pacifique Sud : penser la continuité*, Paris, L'Harmattan.
- Bacou, R., Redon, A. (1960), *Lettres de Gauguin et al. à Odilon Redon*, Paris, J. Corti.
- Barthes, R. (1972), *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil.
- Bougainville, L.-A. de (1997), *Voyage autour du monde* [1771], Paris, La Découverte.
- Brennan, T. (2004), *Postcolonial studies and globalization theory*, in N. Lazarus (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 120-138.
- Catron, N. (12/01/2006), *Entretien avec Chantal Spitz*, <http://www.lehman.cuny.edu/ile/parole/spitz_entretien.html>.
- Constant, L. (1997), *Introduction à L.-A. de Bougainville, Voyage autour du monde*, Paris, La Découverte, pp. I-XXIX.
- Crocombe, R. (1975), *The Pacific Way. An Emerging Identity*, in "Pacific Perspective", IV, pp. 1-23.
- Diderot, D. (1777), *Salon du 1767*, in J. Assézat, M. Tourneux (eds.), *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, XI.
- (1956), *Supplément au voyage de Bougainville* [1796], in P. Vernière (ed.), *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, pp. 446-516.
- Gauguin, P. (1966), *Noa Noa* [1891-1893], Paris, André Balland.
- Goody, J. (1977), *The domestication of the savage mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hauofa, E. (1984), *Our Sea of Islands*, in "The Contemporary Pacific", IV, pp.180-202.
- Jénot, P. (1956), "Le premier séjour de Gauguin à Tahiti d'après le manuscrit Jénot", in *Gazette des Beaux-Arts*, 6, pp.115-126.
- Joly-Segalen, A. (1950), *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid. Précédées d'un hommage à Gauguin par Victor Segalen*, Paris, Georges Falaize.
- Loti, P. (1991), *Le Mariage de Loti* [1880], Paris, Garnier Flammarion.
- Segalen, V. (1985), *Les Immémoriaux* [1907], Paris, Seuil.
- Peltzer, L. (1985), *Hymnes à mon île*, Papeete, Polycop.
- Rushdie, S. (1991), *Imaginary Homelands*, London, Granta Books.

-
- Saura, B. (2008), *Tahiti Mā'ohi. Culture, identité, religion et nationalisme en Polynésie française*, Tahiti, Au Vent des Îles.
- Sozzi, L. (2002), *Immagini del selvaggio*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Spitz, C. (2003), *L'île des rêves écrasés* [1991], Tahiti, Au Vent des Îles.
- (2006), *Sur la francophonie*, <<http://www.lehman.cuny.edu/île.en.île/parole/spitz-francophonie.html>>.
- Stuckey, C. F. (1989), *Le Premier séjour tahitien*, in R. Brettel et al., *Gauguin. Catalogue Exposition Grand Palais*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp. 216-222.
- Sultan, P. (2009), *Peut-on parler de "littérature française francophone" ?*, <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2009>>.

PAOLA CARMAGNANI • She teaches Comparative Literature at the University of Torino. She has been *maître de conférences* at the University of French Polynesia in Tahiti. Main fields of research: XIXth century and contemporary novel; narrative forms; post-colonial literature; adaptation studies. Recent publications: . *Luoghi di tenebra. Lo spazio coloniale e il romanzo*, Roma, Aracne editrice, 2011; . "Paradisi impossibili. Spazi vegetali nel romanzo *fin-de-siècle*", in *Altre modernità*, 7, 2012 (<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>); *Identità post-coloniali, scritture ibride: Chantal Spitz, L'île des rêves écrasés*, in D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, Roma, Aracne editrice, 2012; *Wuthering Heights: la legge del desiderio e il linguaggio della passione*, in L. Folena, *Retoriche del discorso amoroso nella letteratura in inglese*, Torino, Trauben, 2012; *Reportage e romanzo: la guerra d'Indocina raccontata da Graham Greene*, in L. Folena, *La guerra e le armi nella letteratura in inglese del Novecento*, Torino, Trauben, 2013; *The "Coming-of-Age Story". Narratives about growing up after the Bildungsroman*, in *A Warm Mind-Shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, Torino, Trauben, 2014; *Kim: forme e funzioni della spy story nel romanzo dell'India britannica*, in P. Bertinetti, *Spy fiction: un genere per grandi autori*, Torino, Trauben, 2014.

E-MAIL • paola.carmagnani@unito.it

FERNANDO PESSOA E O BARÃO DE TEIVE: FRAGMENTOS DE UMA TRAGÉDIA

Filipa FREITAS

ABSTRACT • Fernando Pessoa is a well-known Portuguese poet of the last century. He created more than one hundred literary figures, namely, the Baron of Teive. Many of the problems posed by this character clearly relates to some of his creator's concerns. The purpose of this article is to clarify the main questions around this fictional author, especially focused on phenomena such as lucidity, emotion, writing, fragmentation and so on. Author of a significant number of small texts, entitled *The Education of the Stoic*, Teive cannot only contribute to understand the complexity of Pessoa's thoughts, but can also be studied as a singular literary figure that deals with what constitutes the human nature.

KEYWORDS • Fernando Pessoa, Lucidity, Emotion, Writing, Life

O Barão de Teive é uma das figuras literárias menos estudadas de Fernando Pessoa, apesar de assinar um conjunto significativo de textos reunidos sob o título *Educação do Stoico* (INCM, 2007). Criado numa fase tardia do autor, contemporâneo da segunda fase do Livro do Desassossego, de Soares, e das Notas para a recordação do meu mestre Caeiro, de Campos¹ Teive é uma das poucas personagens suicidas de Pessoa². Composto por diversos trechos fragmentados, à semelhança do Livro do Desassossego, a *Educação do Stoico* desenha um

¹ Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari esclarecem a construção desta personagem: «Figura fidalga contemporânea de Bernardo Soares e de Álvaro de Campos tardios, isto é, dos autores dos trechos da segunda fase do Livro do Desassossego e das «Notas para a recordação do meu mestre Caeiro», respectivamente, o vigésimo (ou décimo quarto) Barão de Teive, Álvaro Coelho de Athayde, é concebido por Fernando Pessoa como o autor de um único manuscrito, que antecede o seu suicídio no norte de Portugal, na Quinta de Macieira [...]. É muito provável que Teive tenha surgido inicialmente como personagem de uma breve ficção, com algumas subdivisões, e que Pessoa, fascinado pela personagem e pela possibilidade de aumentar o seu manuscrito com instantâneos íntimos ou apontamentos soltos, tenha transformado o suicida no autor de uma série de trechos que, posteriormente, viriam a ser apresentados e publicados por outrem (Pessoa?). Se esta hipótese é correcta, a *Educação do Stoico* — a obra legada pelo Barão — pode ser vista como um importantíssimo precedente do Livro do Desassossego, já que a expansão dos apontamentos teivianos por volta de 1928 terá impulsionado o ressurgimento do Livro, abandonado entre 1920 e 1929, e, ao ressuscitar o projecto do Livro, terá igualmente revitalizado a escrita dos apontamentos soarianos.» (Pessoa, 2013b:607)

² Para além de Teive, pode-se destacar Marcos Alves, protagonista de uma narrativa pessoana, que também se suicida, e que se defronta com alguns problemas semelhantes. Cf. os textos publicados por Pizarro (INCM, 2006).

retrato biográfico de Teive, assinalando diversas temáticas relevantes para Pessoa. Não sendo possível aqui uma explicitação completa do que define o Barão de Teive, centrar-me-ei em três pontos cruciais cuja análise permitirá constatar alguns laivos trágicos que compõem a sua existência: a questão incontornável da lucidez, a relação entre emoção e vida, e, por fim, a importância da escrita como tentativa de libertação.

A abrir o único manuscrito do Barão de Teive encontramos imediatamente a seguinte afirmação esclarecedora da atmosfera do autor: «Desceu sobre nós a mais profunda e a mais mortal das secas dos seculos – o conhecimento íntimo da vacuidade de todos os esforços e da vaidade de todos os propósitos» (Pessoa, 2007:19). O conhecimento da vacuidade dos esforços e da vaidade dos propósitos é uma das conclusões do Barão acerca da existência e revela a acuidade do seu ponto de vista ou a grande lucidez que o caracteriza. Em que consiste esta lucidez? Na compreensão de que a vida é regulada por crenças e por emoções e que nenhuma destas obedece aos trâmites da razão. Por outras palavras, o Barão reconhece um conjunto de ilusões que regulam o sujeito comum e que lhe está vedado. A lucidez caracteriza-se por uma perpétua desconstrução do que é assumido como real e verdadeiro, cobrindo cada dimensão da existência com a sombra da dúvida, mantendo o indivíduo que a carrega num estado de contínua incerteza. E este é o caso do Barão, que se assume como «um millimetrista do pensamento» (Pessoa, 2007:25), cujo pensamento, «que em outros é uma bussola da acção, é para mim um microscópio d’ella, que me faz ver universos a atravessar onde um passo bastará para transpor» (Pessoa, 2007:39). O pensamento funciona, então, como um instrumento acutilante que desvenda ou tenta desvendar o mistério da realidade, que procura encontrar respostas e, acima de tudo, que assinala e destrói as ilusões subjacentes à acção, i.e., à familiaridade com a vida. O homem alterna entre o pólo da razão e o da emoção. E se neste último o que sobressai é a necessidade de viver, a sensação de pertença ao mundo e o estar nele activamente, a razão surge como elemento denunciador da incoerência, como dissecadora imparável do que julgamos ser e do que nos circunda. A variação “equilibrada” entre as duas esferas permite a ilusão de que a realidade é como a vemos, de que as nossas crenças são verdadeiras, de que a nossa acção é relevante e tem consequências finitas, etc. O sentido que a existência tem para cada indivíduo e que o mantém preso a ela é precisamente o que falta no Barão.

Retomando a citação anterior, o Barão afirma-se constituído por um pensamento que o faz ver universos quando apenas um passo - uma acção - seria suficiente. Deste modo, os movimentos mais vulgares do indivíduo, o impulso para esses movimentos e a sua execução têm lugar se o pensamento não exercer determinada pressão sobre o indivíduo, fazendo-lhe sentir dúvidas contínuas sobre esses mesmos movimentos. Dar um passo implica a prévia assunção de que há um mundo onde se dá um passo, constituído por determinações conhecidas, por conceitos como unidade e realidade, por exemplo. Mas se perante a possibilidade de uma acção, o pensamento desfaz cada uma das certezas, o resultado é a incapacidade de agir, a imobilidade do sujeito. A percepção ocupa um lugar preponderante quando nos assegura a existência. Todavia a razão afia-se contra estas conclusões e revela que, na verdade, pode não ser assim. E se o auto-engano a que nos sujeitamos involuntariamente, como meio de pertença à vida, estiver constantemente ameaçado pela razão, essa pertença já não é viável. A lucidez manifesta-se precisamente no facto de se constituir como um ponto de vista esclarecido que sustenta o Barão, a visão da sua existência, tornando-a insuportável, pois elimina todos os requisitos de sentido da vida e todos os requisitos de pertença.

O problema da lucidez reside, também, no facto de não depender do sujeito, de não ser controlada por ele, no sentido em que, uma vez adquirida, ocupa o seu lugar autonomamente e regula a vida individual. Assim, não obstante a revolta que o Barão sente por estar afastado da vida devido à sua imperiosa lucidez, também compreende que ela é irredutível. Uma vez expandida a clareza do ponto de vista, o conhecimento imanente instala-se e com esta

instalação, a dúvida torna-se a componente central da avaliação do quadro existencial. E perante a força da dúvida, a certeza perece. A certeza relativa a tudo o que o mundo apresenta, relativa ao próprio sujeito e àquilo que o compõe. É neste âmbito que as crenças perdem o seu terreno, como o Barão afirma: «Pertença a uma geração - supondo que essa geração seja mais pessoas do que eu - que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas. Não posso aceitar Jeovah, nem a humanidade. Cristo e o progresso são para mim mitos do meu mundo. Não creio na Virgem Maria nem na electricidade»³ (Pessoa, 2007:25). A perda das crenças resulta no esvaziamento da base que sustenta a vida individual. Se «a conduta racional da vida» e «a inteligência não dá regra», como diz o Barão, e é no pensamento que se encontra, aparentemente, a sua maior força, qual pode ser o papel da emoção na sua existência, tendo em conta que ela não está ausente, apesar de a lucidez continuamente afirmar a futilidade de tudo? Não deveria, então, uma acutilada lucidez que desvanece sentidos ser suficiente para uma redução ou até anulação do estado emotivo e da influência do mundo? A não-afecção do sujeito parece o resultado mais provável mediante a lucidez. Mas o que sucede é, na verdade, o que o Barão indica:

O convencimento da futilidade de toda a therapeutica para a alma deveria, porcerto, erguer-me a um pincaro de indiferença, entre o qual e as agitações da terra velassem tudo as nuvens d'aquelle mesmo convencimento. O pensamento, porém, poderoso como é, nada pode contra a rebeldia da emoção. Não podemos não sentir, como podemos não andar. Assim assisto, e assisti sempre, desde que me lembro de sentir com as emoções mais nobres, á dôr, á injustiça e á miseria que ha no mundo do mesmo modo que assistiria um paralytico ao afogamento de um homem que ninguem, ainda que valido, pudesse salvar. A dor alheia tornou-se em mim mais do que uma só dor — a de a ver, a de a ver irreparavel, e a de saber que o conhecel-a irreparável me empobrece até da nobreza inutil de querer ter os gestos de a reparar. (Pessoa, 2007:39)

“Não podemos não sentir”, refere o Barão, assumindo que a emoção é um elemento presente em si. A lucidez, que o leva a constatar a futilidade de todos os esforços e de todos os propósitos não implica, por conseguinte, uma anulação da esfera emotiva, de modo que o autor movimenta-se, assim, nos dois pólos que regem a vida. Mas se o Barão não tem a capacidade de se elevar a um nível de indiferença para com o que o rodeia, também não tem a capacidade de lidar, dentro dos parâmetros comuns, com essa mesma realidade, pois a lucidez é uma força que condiciona a sua relação. E este condicionamento causa a ausência de esperança que se imiscui na sua percepção do mundo. Contudo, esta percepção implica, ainda, uma ligação à vida, na medida em que a vida embate constantemente contra ele, num chamamento que não pode ser impedido antes da morte. O que leva o Barão a reagir é um apelo emotivo que a desgraça externa origina. Apelo este que, se não consegue despertar indiferença, incita à empatia, numa nítida aceitação de que a lucidez não consegue derrubar a emoção. Porém, esta impossibilidade de anulação emotiva é mais penosa para o autor, uma vez que a falta de esperança impede a ilusão de poder alterar o que o circunda. Assim, o Barão assiste ao mundo, faz parte dele, sentindo o apelo de pertença, mas é incapaz de estabelecer uma relação de familiaridade, como um espectador irremediavelmente passivo. Na dualidade razão/emoção, o Barão compreende que a sua existência carece da fundamental possibilidade de ilusão, de modo que a tragédia que o caracteriza é mais premente: se, por um lado, a lucidez está sempre presente, promovendo a

³ Vejam-se ainda os versos de Álvaro de Campos, onde a descrença é clara: «Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer! Por exemplo, a por aquelle manipanso/Que havia em casa, lá nessa, trazido de Africa./Era feiissimo, era grotesco,/Mas havia nelle a divindade de tudo em que se crê./Se eu pudesse crêr num manipanso qualquer -/Jupiter, Jehova, a Humanidade -/Qualquer serviria,/Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?» (2014: 297)

percepção de um mundo repleto de ilusões destruídas e de contradições, por outro, a emoção emerge como mais um elemento perturbador, regulada pela lucidez, impedindo o Barão de viver e obrigando-o a sentir essa impossibilidade. Perante a imobilidade, o seu não-agir enquanto imperativo, quando a emoção carrega tantos condicionamentos, Teive circunscreve-se a um labirinto sem saída. A lucidez destrói e a emoção salienta o sofrimento. Mesmo com pequenas faíscas que o chamam continuamente a participar da vida, a realidade interna do Barão está composta por entraves incontornáveis. Assim, se a emoção é o motor de acção do homem, no autor ela está deformada pelo peso do intelecto, da lucidez e da construção devastadora do mundo. E de tal modo o Barão está marcado por esta vivência trágica que os traços de afastamento estão sempre presentes, quando afirma:

Não me queixo dos que me cercam ou me cercaram. Nunca alguém me tratou mal, em nenhum modo ou sentido. Todos me trataram bem, mas com afastamento. Compreendo hoje que o afastamento estava em mim, em parte de mim. Por isso posso dizer, sem illusão, que fui sempre respeitado. Amado, ou querido, nunca fui. Reconheço hoje que o não poderia ser. Tinha boas qualidades, tinha emoções fortes — mas não tinha o que se chama amor. (Pessoa, 2007:25)⁴

Esta citação revela, então, como a projecção de Teive redundante no comportamento de afastamento dos outros, rejeição baseada na própria incompatibilidade do primeiro, que denuncia a peculiaridade da sua constituição. O amor ou mesmo a amizade enquanto laços de conexão com outro estiveram sempre vedadas, de modo que a solidão é o seu único caminho possível. E a compreensão e até aceitação deste caminho conduz a traços de melancolia que o assaltam, quando a vida é sentida como ausente mas continuamente presente enquanto possibilidade:

As pequenas emoções ficaram... Uma brisa num trecho calmo do campo parece que me turva a alma. Uma rajada longínqua da musica da philharmonica da alameda evoca-me sonoridades para além dos efeitos de todas as symphonias. Numa velhinha a uma porta enternece-me a bondade toda. Uma creança suja, parada á minha frente, illumina-me. Góso o pousar d'um pombo no cabo, e isto passa de mim, como uma coisa indistritinçavel da propria verdade. (Pessoa, 2007:23)⁵

Neste registo melancólico o Barão descreve a necessidade incontrollável de adesão à vida, espalhada em pequenas emoções assinaladas em tudo o que constitui o mundo e que o influenciam, chamando-o à familiaridade da existência, em contraste com o terreno árido da lucidez. Todas as manifestações revelam possibilidades de pertença ao mundo e, por isso, surgem como verdades que sustentam as ilusões que permitem a acção. Consciente do seu íntimo e profundo desejo de participar na vida, o Barão é confrontado com o contraste evidenciado entre o pequeno prazer de alguns eventos e a crueza que a lucidez institui. As pequenas emoções funcionam como um cordão umbilical à vida, que não pode cortar excepto com a morte, pois a vida é um constante apelo a que qualquer ser, estando nela, sente

⁴ Veja-se também Bernardo Soares, no qual está explícita esta consciência de afastamento: «O premio natural do meu affastamento da vida foi a incapacidade, que creei nos outros, de sentirem commigo. Em torno a mim ha uma aureola de frieza, um halo de gelo que repelle os outros» (Pessoa, 2013a:170)

⁵ Veja-se a semelhança com uma personagem de Kierkegaard, A, cuja existência de poeta, que não podemos aprofundar aqui, também salienta o chamamento vital das pequenas coisas: «Que instrumento é este? Uma flauta rústica? Que ouço eu? O minuete de Don Juan. Levai-me, então, novamente daqui, ricos e fortes sons, para o círculo das raparigas, para o prazer da dança. O farmacêutico bate no seu almofariz, a rapariga esfrega a sua panela, o moço de estrebaria escova o seu cavalo e bate a almofaça nas pedras da calçada. Só a mim se dirigem estes sons, só a mim acenam» (2011:42)

necessidade de obedecer. E este cordão umbilical de ordem emotiva acentua-se particularmente nos laços maternos, cujo desaparecimento revela a nostalgia da perda:

A morte de minha mãe quebrou o ultimo dos laços externos que me ligavam ainda á sensibilidade da vida. A principio fiquei tonto — naquella tontura que põe erros nos gestos, mas que parece um vacuo morto no cerebro, um contacto da consciencia com o nada. Depois o tedio que se me tornara angustia entorpeceu-se-me em aborrecimento. Descobri, pela falta, como se descobre a valia de tudo, que a affeição me era necessaria; que, como o ar, se respira e se não sente. (Pessoa, 2007:28)

Com a morte da mãe, o Barão perde uma das grandes ligações emotivas com a realidade. A perda do amor materno fecha o ciclo de possibilidades, na medida em que se constituía como o traço remanescente de ligação com Outrem. Perante o afastamento de outros, a solidão, que também exclui o amor feminino, e a impossibilidade de crença, que anula o amor divino, o Barão reduz-se ao vazio. O amor torna-se, então, uma esfera inatingível e o vínculo à vida desvanece-se constantemente, somente preso por ténues fios que ocasionalmente surgem, como as pequenas emoções. O Barão sente, então, «o coração como um peso inorgânico», como um órgão cuja vitalidade pereceu. Perante as duas esferas inconciliáveis que o caracterizam de modo tão complexo, como um chamamento que cada vez mais desaparece, o Barão atenta na possibilidade da morte, na qual, de facto, termina, com o suicídio. Mas antes de levar a cabo tal impulso, a tragédia da sua vida será acentuada com a relação que estabelece e que explora com a escrita. A literatura funciona, então, como último reduto de possibilidades, como parte da vida, como ligação à existência. Mas esta ligação entre o Barão e a escrita não é simples nem imediata, pois apela novamente à incompatibilidade entre a emoção e a lucidez.

O Barão está contaminado por uma incapacidade de completa criação artística, espelho da fragmentação que o caracteriza e que define a composição dos seus papéis:

Ideas bruscas, admiráveis, phraseadas em parte com palavras intensamente proprias — mas desligadas, a coser depois, erigíveis em monumentos; mas a vontade não as acompanharia se houvesse de ter a esthetica por parceira... e não ficar um paragrapho do conto possivel... Só umas linhas, parecendo admiráveis, mas que, em verdade, só o seriam se em torno d'ellas se houvesse escripto o conto em que ellas eram momentos expressivos, ditos synthetics, ligações... Umas eram ditos de espirito, admiráveis mas incompreensíveis sem o texto que nunca se escreveu⁶. (Pessoa, 2007:20)

Este trecho representa a própria existência do autor: constituído por elementos dispersos, cada um com uma função por cumprir, mas desligados entre si, num desejo de unidade que não pode ser atingido. Através da escrita, o Barão resume a sua vida: a presença de partes soltas, que não assumem um papel em função de um Eu homogéneo - ou da ilusão dele - do qual fossem constituintes. E tal como o texto é compreendido na sua totalidade e os seus trechos na relação com esta, o Barão também só existe na distorção consciente de uma unidade em falta. Todavia, é necessário frisar que a sua inabilidade não se baseia numa reduzida inteligência ou força

⁶ A ideia do inacabado, da criação literária enquanto fragmentação, constituída apenas por parcelas que nunca se conjugam num *todo*, numa obra finalizada, é um tema recorrente em Fernando Pessoa. O próprio *Livro do Desassossego* é símbolo deste fenómeno. E a impossibilidade de criar uma obra também está patente em Bernardo Soares: «Poder escrever, em palavras sobre papel, que se possam depois lêr alto e ouvir, os dialogos das personagens dos meus dramas imaginados! Esses dramas teem uma acção perfeita e sem quebra, dialogos sem falha, mas nem a acção se esboça em mim em comprimento, para que eu a possa projectar em realisação; nem são propriamente palavras o que forma a substancia d'esses dialogos intimos, para que, ouvidas com atenção, eu as possa traduzir para escriptas» (Pessoa, 2013a:120-121).

criativa, mas na desarticulação entre uma grande capacidade de criação e uma mínima capacidade de execução. Por isso o Barão afirma:

Se eu houvesse reconhecido na minha intelligencia uma incapacidade para a obra synthetica, teria soffreado o meu orgulho, reconhecendo-o por loucura. Mas a deficiencia não esteve nunca na minha intelligencia, capaz sempre de grandes syntheses e de poderosas systematizações. O meu mal estava na tibieza da vontade ante o exforço medonho a que essas inteirezas me compeliavam. (Pessoa, 2007:48-49)

Assim, o Barão está condenado a circunscrever-se à parcialidade, com um transbordante pensamento limitado pela ausência de vontade necessária para que pudesse ser transformado em objecto, em escrita. O que resulta desta fragmentação que o assalta e condiciona, e que invalida o seu desejo de criar uma obra literária superior? O que fazer com os seus fragmentos? E a solução é dada pelo próprio:

Nos dois dias passados occupei o meu tempo em queimar, um a um — e tardou dois dias, porque a muitos reli — os meus manuscriptos todos, as notas para os meus pensamentos defuntos, os apontamentos, ás vezes trechos já completos, para as obras que nunca escreveria. Fiz com decisão rápida, porém com magua lenta, esse sacrificio, pelo qual me quiz despedir, como num queimar de ponte, da margem da vida de que me vou afastar. Estou liberto e decidido. Matar-me; vou agora matar-me. (Pessoa, 2007:23)

A solução é extrema: a destruição dos manuscritos, pois essa aniquilação funcionaria, à primeira vista, como uma forma de libertação de si, na medida em que se pôs em tudo o que construiu. E na consciência de que cada papel contém um pedaço de si, a via pela qual se liberta é, no primeiro, o fogo e, no segundo, a morte. Mas note-se que o Barão não abdica friamente, não obstante a sua lucidez. A acção de destruir o seu legado suscita mágoa. Em cada trecho seu residia a possibilidade de uma unidade literária superior. Constava o seu desejo de criação. E em cada um dos papéis queimados desapareceu essa possibilidade. Mas estaremos mesmo perante uma libertação? Apesar de afirmar o seu sacrifício – e sacrificar é ainda estar consciente de não desejar a perda –, poderá Teive acreditar e assumir uma libertação? Quando indica que «não me arrependo de ter queimado o esboço todo das minhas obras. Não tenho mais a legar ao mundo que isto» (Pessoa, 2007:44), o que significa este isto? Pois o autor não queima toda a sua obra, quando um texto se mantém intacto: o manuscrito no qual analisa e descreve a sua existência. Se queimou os outros fragmentos, ainda deixa a sua marca através daquele que é mais significativo, que o revela. E o caminho que o conduziu à destruição de grande parte da sua criação preenche-se não só com transições emocionais da perda, mas também com a repentina aquisição de lucidez que vem clarificar a sua relação com os fragmentos:

Seria o fogo em minha casa? Corriam risco de arder todos os meus manuscriptos, toda a expressão de toda a minha vida? Sempre que esta idea, antigamente, simplesmente me ocorrera, um pavor enorme me fazia estorcer. E agora reparei de repente, não sei já se com pasmo se sem pasmo, não sei dizer se com pavor ou não, que me não importaria que ardessem. Que fonte — que fonte secreta mas tam minha — se me havia seccado na alma? (Pessoa, 2007:44)

Este registo do Barão assinala dois extremos: por um lado, o afecto consagrado à sua obra, vista como a expressão da sua vida; por outro, a repentina indiferença. Do medo desenfreado que a possibilidade de destruição dos manuscritos causava, o Barão passa para um estado de resignação quando percebe que essa perda funciona como instrumento de purificação. Num fragmento semelhante, esta transição está novamente explícita:

A primeira noção clara que tive d'este meu terrível desinteresse por mim mesmo e por o que antigamente considerara mais meu, foi quando um dia, estando longe de casa, ouvi um rebate de fogo que me pareceu na freguezia. Occorreu-me que fôsse em minha casa, onde, aliás, não fôra. E, ao passo que, antigamente, um pavor de se poderem perder meus manuscritos me haveria tomado toda a alma, notei, com pasmo duplo □, que a possibilidade de o fogo ser em minha casa me deixara indiferente, quasi feliz na idea de que, destruidos esses manuscritos, se me simplificaria a vida. Antigamente, a perda dos meus manuscritos, de toda a obra fragmentaria mas cuidada da minha vida, reduzir-mehia á loucura; já agora a contemplava como um incidente casual do meu destino, não como um golpe mortal que aniquilasse, por lhe aniquilar as manifestações, a minha propria personalidade. (Pessoa, 2007:44-46)

Aqui o Barão mostra como a ilusão da relevância dos manuscritos se perde perante, por um lado, a simplificação que tal acção traria à sua existência de criador e, por outro, a consciência de que a destruição não implicaria uma anulação do Barão. Um terceiro trecho corrobora a mesma ideia:

Que iria de mim naquelles papeis escriptos? Antes, eu diria "tudo"; hoje diria, ou "nada", ou "pouco", ou "uma cousa estranha". Tornara-me objectivo para mim mesmo. Mas não podia distinguir se com isso me achara ou me perdera. (Pessoa, 2007:46)

Veja-se mais uma vez a transição que o processo de afastamento comporta: primeiramente, a identificação completa, um desdobrar-se em outros fixados pela escrita, uma falsa entrega; depois, a consciência do erro, carimbado pela ilusão da vida. Partindo de um significado total, os papéis perdem a validade e tornam-se elementos distintos do criador, reconhecidos como entidades separadas, que os torna estranhos à fonte da qual emanaram.

E neste distanciamento manifesta-se, aparentemente, a lucidez, isto é, o fim da emotividade que levava o Barão a uma relação íntima com os seus papéis. Aparentemente, pois, como visto, a aniquilação dos seus fragmentos não é total. E, assim, a suposta libertação vai ser abolida de dois modos: em primeiro lugar, quando não é capaz de destruir todos os seus papéis, pois um manuscrito permanece; e, em segundo, quando compreende a diferença entre si, enquanto ser, e as suas manifestações físicas, enquanto criações artísticas.

O que leva, então, o Barão a deixar intacto o seu manuscrito auto-biográfico? Por um lado, esta acção deixa transparecer uma relação emotiva ainda presente, superior aos ditames da lucidez; por outro, alude à necessidade de exploração interior que o sujeito sente, de auto-conhecimento que o obriga a olhar para a sua própria existência, a única com o qual tem algum contacto⁷. Mas ainda mais do que a mera procura de elucidação, a escrita funciona, aqui, como meio de anular o silêncio, quando este é um fenómeno de difícil aceitação. O silêncio funciona como um impulso para a confissão, numa tentativa de deixar uma marca do indivíduo, de impedir a completa anulação. Todavia, o Barão assinala:

A preocupação de um individuo consigo mesmo pareceu-me sempre a introdução, em materia literaria ou philosophica, de uma falta de educação. Quem escreve não repara que está fallando por escripto, e assim ha muitos que escrevem coisas que nunca ousariam dizer. Ha os que se alargam, em paginas sobre paginas, na explicação e analyse do seu ser, quando esses mesmos — alguns d'elles pelo menos — não se permittiriam fatigar um auditorio, ainda que bem disposto para com elles, com o recital das suas personalidades. (Pessoa, 2007:47)

⁷ Não cabe aqui uma análise do que está em causa no hermetismo do ponto de vista, i.e., o acesso único que cada sujeito tem a si mesmo e a impossibilidade de acesso a outrem.

Apesar da crítica que faz, Teive não consegue fugir à mesma necessidade, dedicando-se a explorar a sua percepção do mundo e a sua relação com a vida. E perante esta incoerência, da qual está consciente, apresenta uma justificação:

Sei bem que neste mesmo escripto me opponho ao principio em que assentei. Estas paginas, porém, são um testamento, e nos testamentos ha forçosamente que fallar de si quem testa. Ha alguma latitude de tolerancia para os moribundos, e estas palavras são de um moribundo. (Pessoa, 2007:48)

Não obstante as suas palavras serem de uma pessoa que caminha para a morte, a justificação camufla o desejo de sobrevivência através do objecto. Desejo que se alicerça numa ligação emotiva que a lucidez não consegue destruir. O que significa, então, esta discrepância? Significa que se delimitam, no fundo, duas esferas: uma, onde a lucidez assenta e manuseia a visão da estrutura das coisas; outra, onde se desenrola, a par com a primeira, toda a complexidade inerente à vivência diária. Estamos perante dois campos que não se cruzam verdadeiramente, mas que também não existem numa relação equilibrada, de modo que a sua incompatibilidade está sempre posta em evidência.

A vivência do Barão é, por conseguinte, uma vivência complexa, continuamente ameaçada pela estrutura em ruínas que o constitui. Incapaz de atingir uma lucidez plena que anulasse a emoção e o chamamento da vida, e, no entanto, com lucidez suficiente que abala a possibilidade de fazer parte da existência; incapaz de ter controlo sobre as suas emoções e de se elevar a um estado de indiferença que o mantivesse impávido na margem do mundo e impedisse o seu sofrimento; e incapaz de preencher, pela escrita, o seu desejo de criação literária superior, rodeado de fragmentos cuja destruição não lhe assegura nenhuma libertação real, o Barão é uma personagem que escolhe a morte, como um impulso final de afastamento de si mesmo. Como última tentativa de libertação, talvez, mas principalmente como afirmação da insustentabilidade da sua vida trágica.

BIBLIOGRAFIA

- Kierkegaard, S. (2011), *Diapsalmata*, edição e tradução de Bárbara Silva, M. Jorge de Carvalho, Nuno Ferro, Sara Carvalhais, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2006), *Escritos sobre Génio e Loucura*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2007), *A Educação do Stoico*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2013a), *Livro do Desassossego*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2013b), *Eu sou uma antologia. 136 autores fictícios*, edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2014), *Álvaro de Campos. Obra Completa*, edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas, Lisboa, Tinta-da-China.

FILIPA FREITAS • She has a master's degree in Portuguese studies with the thesis "Comparative Analysis of Four Versions of 'The Foreigners' by Francisco Sá de Miranda" and a master's in philosophy with the thesis "Baron of Teive: Emotion and Lucidity in the 'Education of the Stoic'", at Faculty of Social Sciences and Humanities of the New University of Lisbon (fcsH-unl). She is currently pursuing a PhD in philosophy (fcsH-unl) with the thesis "Universalite or the Poet's disease: Álvaro de Campos' point of view and the concept of poet in Søren Kierkegaard", financed by the Foundation for Science and Technology. Research grants and collaboration on projects related to Fernando Pessoa (Estranging Pessoa: an

inquiry into the heteronymic claims, at Nova Institute of Philosophy –Fcsh) and to the Edition and History of Theatre in Portugal (HTPonline—an online History of the Theatre in Portugal, at the Centre for Theatre Studies (cet-fl); Tetra—Towards a History of Theatre Translation in Portugal, 1800–2009, at the Centre for Comparative Studies (FL); Portuguese Theatre of the 17th century: A Digital Library, at cet-fl); collaborated on critical editions, namely *Comédias de Francisco de Sá de Miranda* (ed. T. F. Earle and José Camões, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013) and *Álvaro de Campos, Obra Completa* (ed. Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello, Lisbon, Tinta-da-China, 2014).

E-MAIL • filipasf2@gmail.com

A PATH THROUGH LANDSCAPES OF WASTE

Chiara GIOBERGIA

ABSTRACT • This contribution suggests a parallel analysis of the debut works of two post-colonial African writers, A. La Guma (1925-1985) and A.K. Armah (1939), inscribed within the recent trend labelled 'literature of waste'. Scrutinised through ecocritical and sociological theories, their works stand out for the striking way in which they provide a unique reading of the Sub-Saharan landscape in which they are set as remnant of neocolonialist processes that have been relegating it, both metaphorically and concretely, to a waste bin for the throwaway economies of the developed countries. Settings buried in garbage reveal themselves not only as metaphorical devices, but as literary pretexts able to open up a window on existing, present-time African nightmarish landscapes. Among them, the Agbogbloshie electronic-waste dumping ground in Ghana, a receptacle of 'next-generation' rubbish originated at the heart of industrialised nations and illegally shipped to the other end of the world, where waste joins wasted humanity.

KEYWORDS • Post-colonial, Ecocriticism, Waste, E-waste, Social waste, Disposability.

The aim of this article is to propose a scrutiny of two post-colonial African literary works, singled out for their distinctive reading of the Sub-Saharan continent as the remnant of global processes – of neocolonialist origins – that have relegated it, and the postcolony¹ in general, to the waste bin for the throwaway economies of the so-called developed countries (Lincoln 2012: 2). Indeed, as observed by a number of scholars, post-independence African fiction displays a distinctive occurrence of scatological tropes, often embedded with political satire (Esty 1999).

The intention of this study, then, is that of approaching post-colonial African 'literatures of waste' through the debut works of two African authors: *A Walk in the Night* by Alex La Guma and *The Beautiful Ones Are not yet Born* by the Ghanaian author Ayi Kwei Armah. Because their main aim is denouncing colonialism (in its neo-colonial forms) and the failed promises of the post-independence 'autonomous' governments, a comparative analysis of these two works, carried out from a 'waste perspective', will finally attempt to portray the alienation experienced by individual beings within a "hostile post-colonial landscape" (Gikandi 2004: 374).

1. Images Of Decay In *A Walk In The Night* by Alex La Guma

In his first fictional work, the South African author Alex La Guma makes extensive use of the realistic style combined with the theme of waste to denounce the condition of uneven development and extreme destitution of District Six, Cape Town's urban slum in which he had grown up. The environment of poverty and oppression provided by his upbringing had in fact

¹ Here the term 'postcolony' is being employed with reference to Achille Mbembe's work (2001).

turned the young La Guma into a social writer completely committed to the cause of the South African coloured community under apartheid.

A Walk in the Night (1962) is “a long story” (La Guma in Abrahams 1991) whose events take place throughout a single night, and evolve around the roaming of its protagonist, a coloured young man named Michael Adonis who, blinded for being laid off after the umpteenth abuse carried out by his white boss, will end up joining the underworld of Cape Town's petty criminality. Both as a reporter and a novelist La Guma is not only interested in sheer facts, but probes beyond the surface, in an attempt to explain the process by which apartheid policies managed to turn ordinary people into either beggars or thugs. These policies were part of a system which allowed a restricted (white) minority to benefit from the oppression of its non-white community by favouring race segregation and prolonging a state of oppression; being denied any opportunity of advancement, non-whites were thus relegated to a place of perpetual inferiority and socio-political deprivation.

The major distinctive feature of *A Walk in the Night* is undoubtedly the constant occurrence of the scatological trope: not only excrement, but also its corporeal familiars (phlegm, drool, vomit, sweat, urine) are often employed to portray the sordid conditions of the ghetto. This specific literary choice signals the realist intent of the novel, whose pseudo-fictional plot primarily aims at portraying point blank the underprivileged conditions of the poorest communities of La Guma's South Africa, literally sinking in rubbish, with piles that almost reached “the parapets of the building and [...] a collection of junk, rotting boxes and packing cases, ruined furniture and decaying mattresses” (La Guma, *A Walk in the Night*, 1968: 82) next to the overflowing dust-bins.

A more detailed analysis of the novel's imagery themes is called for when, for instance, every narrative element employed for the description of District Six contributes to conjure up the image of an apocalyptic scenario, from the symbolism (a city at dusk, in which the shadows of people are mistaken for ghosts) to the sounds (the alliteration of the letter 'r', evocative of the murmuring and the recurrence of the fricative consonants 's' and 'f', both conveying the idea of a desolate and godforsaken place):

stretches of damp, battered houses with their broken-ribs of front-railings; cracked walls and high tenements that rose like the left-overs of a bombed area in the twilight; vacant lots and weed-grown patches where houses had once stood; and deep doorways resembling the entrances to deserted castles. [...] In some of the doorways people sat or stood, murmuring idly in the fast-fading light like wasted ghost in a plague ridden city (La Guma, *A Walk in the Night*, 1968: 21).

The treatment received by *A Walk in the Night's* setting - at times realistic and at times dystopian - legitimately casts doubt on the apartheid political and social system itself, which has run into difficulty, and on the debilitating effects (both physical and mental) it engendered among its (non-white) population.

In order to bring this matter to the fore, the author built his work around such a strong connection between the book's characters and its negative settings, that by talking about the former, he manages to indirectly evoke the latter, too. A case in point is, for instance, the figure of Uncle Doughty, an old white man living in Adonis' same tenement, whom the protagonist, out of a surge of anger, will end up murdering. Destroyed by alcoholism and diabetes, Doughty is portrayed as a “deserted, abandoned ruin”, (Ibid.: 25) in an implicit reference to the image of the “deserted castle” mentioned above with reference to District Six's desolate scenario. Premature senility, however, does not only affect Uncle Doughty, but also Franky Lorenzo and his wife, two more neighbours of Michael's, a couple whose youth is helplessly compromised by the signs of the long and wearing hours of work required to provide for their many children. “The used shape of [the woman's] body” (Ibid.: 51) has in fact lost its youth, while Franky's

“soft and bright and young eyes, like those of a little boy”, (Ibid: 35) are hidden by the coal dust accumulated in the lines of his face.

A Walk in the Night's characters appear to age prematurely in relation to - if not because of - the situation of general decay and extreme destitution affecting the whole environment around them, first and foremost the tenement where they all live:

in the dampness deadly life formed in decay and bacteria and mould and in the heat and airlessness the rot appeared, too, so that things which once were whole or new withered or putrefied and the smells of their decay and putrefaction pervaded the tenements of the poor (Ibid.: 34).

By turning Adonis' tenement into the primary example where decrepitude and putrescence converge, La Guma is reinforcing once again the tie between a diseased milieu on the one hand, and its broken residents on the other. This contributes to regarding *A Walk in the Night* as a “protest work”, (Agho 2003: 197) which suggests that physical and moral deterioration can be produced by a diseased social environment aimed at oppressing the weakest by encouraging a condition of unemployment and, therefore, extreme misery for a part of its population, condemned to a life of destitution and death.

Ultimately, then, *A Walk in the Night* provides a graphic portrait of the marginalized worlds of South Africa and the poorest victims of an oppressive system, which expels the excess of population that it does not want to assimilate – because un-needed, if not threatening its economic steadiness – and confines it to designated and circumscribed areas.² In the economy of the novel, these places end up acquiring the traits of garbage dumps, and their residents those of waste itself: the “unending flow of derelicts, bums, [...] and the rest of the mould that accumulated on the fringes of the underworld” (La Guma, *A Walk in the Night* 1968: 3) are cast-offs of life, who end up meeting in pubs, the ultimate outlets for the disposal of human[-like] waste.

Adonis, too, has somehow been transformed into the city's waste product, and his provisional nature is shown by his own status, one that might be defined as “being redundant”. In a very interesting sociological analysis, Zygmunt Bauman has shown how – unlike the term 'employment', which can be preceded by the prefix 'un' to indicate a temporary and abnormal condition – redundancy has no antonym and therefore hints at the ordinariness of a condition (Bauman 2004:10-11). To be redundant, then, means to be unneeded, of no use. It means

to have been disposed of because of being disposable, just like empty and non-refundable plastic bottles, once-used syringes or stained product without use thrown off the assembly line by quality inspectors. [...] Redundancy shares its semantic space with rejects, wastrels, garbage, refuse – with waste. The destination of the unemployed was to be called back into service, the destination of waste is the rubbish heap (Ibid.: 12).

Looked at from Bauman's viewpoint, being denied a productive social place, Adonis and many others portrayed in *A Walk in the Night*, are somehow stripped of their dignity, and become part of this very human waste for whom recycling (meant as re-assimilation, rehabilitation) is neither possible nor desirable for those lacking any economic utility. The image of District Six choking in its own rubbish, then, needs to be read together with the social function of the ghetto as dumping ground for human surplus. This twofold employment of the

² In the 1950s a series of Apartheid laws confiscated Coloured people's land, segregating them into suburbs and townships. Back then, District Six and its sandy Cape Flats became the traditional home of many Coloured families. *The New Encyclopaedia Britannica*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., 1988, p. 477.

trope of waste – both literal and metaphorical - can ultimately be interpreted as La Guma's artistic commitment to speak out against the condition of deprivation suffered by the novel's characters by means of describing the diseased milieu they dwell in.

Being denied any productive social role and any chance of social improvement, District Six's mixed population ends up being victims of the circumstances of a decayed socio-economic and political environment which obliterates them as human beings, reducing them to anonymity and even bestiality. Indeed, in a habitat, such as that of *A Walk in the Night*, in which only insects are expected to live, human dwellers are often described by means of zoological terms. This was a procedure already underlying all those theories that, historically, "have tried to prove that the Negro is a stage in the slow evolution of monkey into man", (Fanon 1967: 17) a discourse employed by settlers to legitimise their handling of natives as actual beasts (Fanon 1974: 22-23) and to justify the concentration of coloureds in particularly unsafe or dirty residential areas (Pellow 2007: 39).

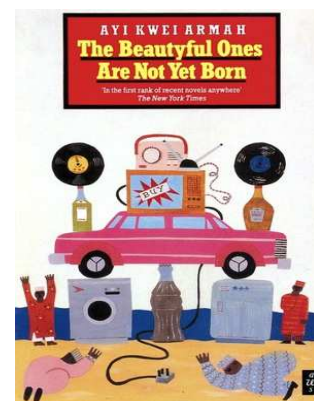
We can therefore conclude that the mortifying descriptions and decaying settings present in La Guma's fictional début work all contribute to restore dignity to those designated as "waste" by subverting the discourse of the 'dirty native' to unmask, on the contrary, a 'dirty system' whose oppression is not justifiable anymore, if it ever was.

2. Reversed Canons of 'CLEAN' and 'DIRT' in *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*

Our path through postcolonial landscapes of waste will proceed with the Ghanaian novelist, essayist and poet Ayi Kwei Armah to focus on his début work, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1969), which represents the finest example of excremental postcolonial writing.

Three years before publishing his first novel, in 1964, on his way back from his years spent studying and working abroad, Armah is faced with a dreadful scenario: his country, the first colony in sub-Saharan Africa to emerge from colonialism, is drowning in debts. The newly-independent Ghanaian nation was in fact completely subjugated by the capitalist way and people's lifestyle was markedly shaped along European lines. Evidently, Ghana had fallen prey to renewed forms of exploitation and dependence on the 'West', forms which were structured around economic ties, and Armah's early novels – especially the first one – specifically dwell on the betrayed ideals of post-colonial freedom.

The Beautiful Ones Are not yet Born is a symbolic novel portraying the daily struggle of a Ghanaian man – simply referred to by its third-person narrator as 'the Man' – plunged into a socio-political environment newly born and already deeply and helplessly gripped by corruption. The Man's job, boring and unrewarding, does not supply him with an income sufficient enough to provide for his family's increasing materialistic whims. As a consequence of this, his wife Oyo is often resentful towards him for his inability to give in to corruption, Ghana's best "national game" (Armah 1968: 55). The story takes an interesting turn when Koomson – one of the Man's ex school mates, now an important and rich politician – asks the Man's family to lend their own name and sign the documents for the purchase of a fishing boat on his behalf which he cannot openly buy as this is not what the population – generally struggling to make ends meet – would expect from a socialist minister. The 183 pages of the book are nothing but an allegorical reflection – based on the symbolic contrast between gleam and dirt – on the last years of Nkrumah's government and the Ghanaians' complacent attitude towards the corrupt system ruling their country.



The feeling of alienation the Man experiences towards his society, deeply stricken by materialistic drives, also affects the relationship with his wife, who is constantly engaged in helplessly trying to keep up with an unattainable life-style of Western imprint: “It is the blinding gleam of beautiful new houses, and the shine of powerful new Mercedes cars. It is also the scent of expensive perfumes and the mass of a new wig. [...] Money, but not only money. Power, too. And these days it is all coming together in the person of Koomson.” (Ibid.: 56).

As the typical “post-colonial homo ludens” (Mbembe 1992:10), here Koomson stands out as a model for his whole community, subjugated and narcotised under the spell of money and commodification - which take the form of gleam and glitters - as if these could grant the oppressed some sort of self-validation. This kind of inferiority complex is not unusual among newly independent nations like Ghana, at that time emerging into a global market dimension in which by default it was being assigned the role of weaker partner of the West. Catching up with the consumerist diktat established by the West appeared, back then, the only viable way to take part in the world game. Fascinated by excess and private greed, then, the Ghanaian native elite set its course of action in accordance with what the white life used to be like, in an attempt to re-establish the former colonial system of power and legitimacy.

Interestingly, *The Beautiful Ones'* imageses run on a meaningful antithesis between 'gleam' on the one side, and 'dirt' on the other, which may at first appear as a replication of that “manicheism delirium” (Dide, Guiraud 1992: 164), typical of the rhetoric of colonial discourse, responsible for turning the logic of imperialism into a binary thought-system accustomed to pair concepts into antithetical relationships. Seeing the world in terms of binary oppositions ('Good'-'Evil', 'Beauty'-'Ugliness', 'White'-'Black', (Ibid.: 183) but also 'Clean'-'Dirty') had in fact legitimated a relationship of dominance of one term, the former of each pair, over the latter, weaker, one. As a consequence of this, 'gleam' is longed for by the majority of the novel's characters, precisely because of its alleged power to make the natives disengage themselves from those characters of backwardness, filth and ugliness which the colonial rhetoric of denigration had cast on them.

However, Armah invalidates the binary logics and excessively simplistic “monologism” (Mbembe 1992: 11) of colonial thought by stating that the 'gleam' is ambiguous, as it “attract[s]” and “repel[s]” (Armah 1968: 10) alike. Placed in between attraction and repulsion, then, the gleam runs on the tracks of Armah's symbolic axis which stretches from dirty/excremental to clean/shimmering. At the extremes of this axis we can find the book's 'antagonist' pair: the Man on the one side – who endures the hard and 'dirty' life of the impoverished masses – and Koomson on the other – who enjoys a clean white life (Esty 1999). However, as the protagonist himself acknowledges, “some of that kind of cleanness has more rottenness in it than the slime at the bottom of a garbage dump” (Armah 1968: 44).

Interestingly enough, it is precisely when Koomson's Party colleagues get arrested after a coup d'état that the politician's perfumed life is mercilessly swept away by history, which transmutes him into its own garbage. It is not a coincidence, then, that, while hidden at the Man's house, Koomson is described by means of his bodily waste (faecal, perspiratory and even menstrual) and odour, “overpowering [like a] corrosive gas”. Not only the images, but also the sound effects, the alliteration of the letter 'l', of the fricatives 'f' and 'θ' (“liquid atmosphere of the Party man's farts filling the room”, “an inner fart of personal, corrupt thunder”, “silent pollution of the air already thick with flatulent fear”) (Ibid.: 161-163), all contribute to convey the synesthetic liquidity of the man's smell, which is made more real, almost tangible.

These devices are all part of Armah's “satiric manoeuvre” of deconstructing and reversing some fixed logics of beauty/ugliness, cleanness/dirtiness but also of honesty/corruption ruling the post-colonial society and polity (Lincoln 2012: 62). By stating that the gleam smells, in fact, the novel implicitly questions its beauty and purity: in an age in which there is not much room

for ideals, beauty is mistaken for stylishness and it is therefore “bound to turn ugly when current fashion is replaced” (Bauman 2004: 119), just like Koomson, minister one day, outcast and reject the next. The politician and his Party colleagues were meant to be the “beautiful ones” who had the political duty to create “a beautiful life” for their fellow citizens, a society of true worth able to outlive corruption, decay and degradation; their irresponsible behaviour, instead, prevented their country's rebirth, and this justifies the description of his breath's stench of “rotten menstrual blood” (Armah 1968: 163).

By removing the tacit link which tends to associate the masses to filth, and reassigning this category to the perfumed but deeply corrupted élite, then, Armah is unveiling the fundamental role this class has had in the process of supporting and maintaining the gap between their lifestyle, marked by surplus, and the sordid living conditions of the majority, relegated to a context of uneven development. As confirmed by Lincoln, “the clean and beautiful, fetishistic existence of people like Koomson [...] *depends upon*, and indeed *is responsible for*, the abjection of other Ghanaians” (Lincoln 2012: 41), virtually compelled to fast in Passion Week.

Although conceding that the author's picture of Armah's Ghana and native elite is “stark”, “selective” and “trimmed to fit Fanonian theories”, Derek Wright asserts that “there is much in the historical reality of Nkrumah's Ghana that invited the dystopian treatment it receives in the novel” (Wright 1989: 5), thus relating the author's biased reconstruction of his novels' setting and characters to the allegorical nature of his works. However, if La Guma's scatology was in itself the descriptive tool that allowed the author to report the squalid conditions of the characters populating his novel, that very trope is “now *reassigned*” by Armah to his novel's mimic men (Bhabha 1994: 85-92), to make clear once and for all that “the matter out of place are no longer the natives” (Esty 1999) but, first and foremost, their white-masked domestic elite.

As portrayed in this novel, Ghana ultimately appears like a nation “threatened from within” (Fraser 1980: 28) by all those corrupt political leaders who are suffocating their own country with their bribes, thus indirectly favouring its own undoing. As a matter of fact, the novel turns around the concept – both literal and symbolic – of corruption; by exploiting the term's polysemy (both its moral and physical meaning), the corruption metaphor running through the book tends to merge tones and images up to the point that the excremental features by means of which *The Beautiful Ones* places, things and people are depicted “become integral with their objects [and] it becomes impossible to distinguish the object's intrinsic neutrality from its verbal contamination by the author's attributions” (Wright 1989: 122). As with Takoradi's central rubbish heap – which “is so old it has become more than mere rubbish [...] it has fused with the earth underneath” (Armah 1968: 40).

In this light, the excremental imagery (be it in the form of rubbish or body excreta) is not only a metaphor of the author's country (inasmuch as it *represents* the corrupted post-colonial system), but it also is its metonymy, because by bringing up images of rottenness or dirt – concepts contiguous but semantically distinct to that of corruption – the author is polemicising against the fraudulent system responsible for his people's abjection (Lincoln 2012: 28). Moral decay, then, is not merely symbolized by organic decay, but physically produces it: Ghana is a degraded nation sinking in its own garbage precisely because the people in charge of disposing of the rubbish deriving mostly from their irresponsible consumerist habits are extremely corrupt. As in a sort of Dantesque contrapasso, though, these characters are endowed with the same waste features (rubbish, dirt and waste in general) others have to cope with because of their objectionable ruling conduct.

The choice of 'waste' as the novel's principal semantic field by means of which to convey a harsh rebuke against Ghana's native establishment is not coincidental: according to both

psychoanalytic and anthropological studies, orifices (like anuses, but also nostrils and throats³), protuberances and excreta are symbolic indexes of “the fuzzy boundary between inside and outside [...] between the self and the not-self” (Esty 1999). In his interesting study concerning the link between scatological writings and some anti-nationalist post-colonial critiques, Joshua Esty explains that excremental and waste writings can give voice to the idea of self-implication and self-reproach against local forms of exploitation. This would open up new readings on *The Beautiful Ones'* descriptive mode dominated by the scatological tone and the book's tendency “toward complex models of systemic guilt, rather than toward sharp absolusions” (Armah 1968) and straightforward condemnations, thus discharging Armah from the accusation of simply reversing the colonial logics of the good native versus the bad imperialist.

Both excreta (meant as body secretions that are both self and not-self) and garbage (meant as something that is both ours and not-ours), then, operate as signs of self-alienation, directly calling into question the individual's role in a more mature stage of the life of his/her community, emerging from the experience of colonization. “How completely the new thing took after the old”, the Man exclaims disappointingly with reference to the new management of his country at the hands of the “sons of the nation”(Armah 1968: 10), thus giving voice to that anti-nationalist movement typical of Armah's writers' generation, labelled the “literature of disillusionment” (Newell 2006: 22), which managed to turn the “symbolic associations of excrement inherited from colonial discourse” into the cipher of their disappointment (Esty 1999).

The excremental motif reaches its climax towards the end of *The Beautiful Ones*; aware that the leaders of the coup are on the lookout for him, the politician needs the help of the Man to escape. The only viable way out to the sea, though, is through the latrine's hole, a very ironical rite of passage for the Party man, which marks his transformation from a “big man” (Armah 1968: 36) into a “nobody” (Ibid.: 173). This allows the author to deal with Koomson in excremental terms, as the remnant of the regime's widespread corruption and its irrational consumerism about to be expelled and disposed of. In a world in which redundancy, disposability and death are the major taboos weighing down on people, if “the redundant population stays inside and rubs shoulders with the useful and legitimate rest, the line separating them tends to get blurred and assignment to waste becomes everybody's potential prospect” (Bauman 2004: 71). This is where the feeling of repulsion for waste originates, and where the need to get rid of it sprouts from.

Indeed, innovation seems “inconceivable without waste” (Ibid.: 21). The disposal of Koomson and his Party people, however, will bring no social regeneration. When tempted to interpret the novel in a hopeful way, we would do well to remember the spare negation of Armah's title: “not yet” (Esty 1999). Ultimately, deep purification appears unachievable because society's detritus (not only Koomson, but also the inner-tube the Man finds in the sea, uses to reach the shore and finally discards back into the sea) has not been recycled, but simply removed from sight and dispatched to the sea, which eventually appears as the waste-basket of corruption and decay.

³ The novel often polemicalises against the greed of the native elite class by referring to their greasy mouths and throats.

3. When Solid Waste Meets Wasted Humans

The ambiguity around which *The Beautiful Ones*' symbolism is built does not only involve the semantic field of 'gleam' but also its opposite: indeed, far from being a mere stinking heap of rotting food and rejects, rubbish is intrinsically correlated with social prestige. The behaviour of the Ghanaian native ruling class as portrayed in Armah's work displays that, more often than not, "wealth and status are in fact correlated with the capacity of a person (or a society) to discard commodities" (Esty 1999) and, thus, to generate garbage. On the other hand, as suggested by District Six inhabitants in La Guma's novel, the extent to which a community is able to endure a life among overflowing dustbins and rotten stench is indeed deeply related to its state of impotence within the worldwide economic game.⁴

At this stage of our considerations, however, it is necessary for this study to move from fiction to reality in an attempt to investigate the process which saw colonies in the African continent gradually become rubbish tips for the 'first world' filthy lucrative deals and to scrutinise the way the post-colonies have tried to deal with this uncomfortable political and cultural legacy.

Once again we revert to Bauman's theories that provide an unusual and striking definition of the colonial and imperialist conquest - at the root of the matter under investigation - by stating that the deepest meaning of these operations was the "disposal of human waste produced in the modernised/modernising parts of the globe" (Bauman 2004: 6). Regarded as masterless, empty and virgin spaces, those 'no man's lands' appeared to be able to receive the redundant and surplus population which the modern expanding societies were unable and unwilling to absorb. This was true, for instance, for the penal colony set up in Australia and in 1948 for French insurgents shipped to Algeria after the uprising, both examples of the way in which Western countries attempted to get rid of their social waste matter, its excrement, by flushing it down to the other end of the world (Brantlinger 1988: 116-117).

These events help to cast a light on the post-colony, as much as the colony, working as the anus (Suleri 2005: 132) of the developed countries or, more accurately still, its toilet (Lincoln 2012), serving as a sewer for the surplus of the Western-style global economy based on excess and superfluity. Waste, then, "becomes a critical vantage point" (Stam 1998) from which to view, read and judge society as a whole. The role of the literatures of waste together with the post-colonial and the ecocritical theories is precisely that of raising consciousness about the 'white' man's role as producer of waste (Deitering 1996: 197-198).

Such a stimulating perspective allows this study to make use of the literary representations of waste as portrayed in these and other novels, to open up a window on concrete realities physically embodying this very issue like, among other examples, the Agbogbloshie dumping ground in Ghana.

The kind of waste which reports show being constantly unloaded on the Ghanaian coasts on their way to the outskirts of Agbogbloshie, a suburb of Accra, however, is of a very different nature from the fictional examples of waste seen so far. It is made up of electronic waste, the unavoidable price of the fast growing rate of our technological progress, combined with a carefully planned rapid obsolescence policy shaping our 'throw-away' cultures.⁵ As Bauman

⁴ On this matter, a further literary example can be retrieved in *Kill Me Quick*, a novel by Meja Mwangi (Nairobi, East African Educational Publishers, 1973).

⁵ Recently, a growing number of researchers from various disciplines have been reflecting on the problem of waste as not just "an ecological problem" but also, and perhaps more importantly, as a process and a

writes, marketing companies strategically “speed up their travel to obsolescence constantly putting goods out of date or creating the impression that if you do not keep up you will be put out of date too” (Bauman 2004: 80).

This 'next-generation' rubbish (encompassing a broad range of electronics from personal devices like mobile phones and computers, to household appliances such as refrigerators and air conditioners) is becoming “the most rapidly growing waste problem in the world” (The Basel Action Network's Website, BAN). It is estimated that between 50 to 80 percent of the e-waste generated in the U.S.A, as an example, is not recycled domestically (Fuhriman 2008) but bound for foreign countries like China, India, Pakistan and Africa, thus revealing how “market forces, if left unregulated, dictate that toxic waste will always run “downhill” on an economic path of least resistance [...] towards the world's poorest countries where labour is cheap, and occupational and environmental protections are inadequate”(BAN, SVTC).

Although illegal, these practices are nonetheless carried out under the guise of 'donation' from the West to help bridge the so-called 'digital divide'. Once the destination is reached, however, the majority of the shipped equipment turns out to be broken, thus revealing how the recycling of electronics is often a misleading concept which brings little or no environmental benefit. This is the other, even less uncomfortable, face of Africa's dependence on the Western world, which arises not only in its being hooked to the capitalist globalised market (as displayed by *The Beautiful Ones*), but also, more painfully, in its being helplessly sustained by the 'crumbs' left-over by the better-off countries of the world.⁶

Serving only the purpose of bypassing international legislations these processes simply move the hazards somewhere else, to “recipient countries usually lacking adequate facilities to safely reprocess the toxic materials contained in this equipment” (Fuhriman 2008: 26).



© 2010 Andrew McConnell

Apart from being exposed to a dangerous amount of lead, from ten to fifty times the 'safe' levels, e-waste collectors are in fact also threatened by the highly toxic fumes released from acid baths and burnings. Fuhriman's interviews show that the scrap collectors are mainly teenagers,

mentality. They have been exchanging their opinions on the discard studies blog (<http://discardstudies.wordpress.com/about>), an “online gathering place for scholars, activists, environmentalists, students, artists, planners” and anyone else whose work touches on themes relevant to the multidisciplinary field of discard studies.

⁶ In these respects, another example of contemporary literature of waste dealing with this unbalanced relationship between Africa and the West is the short story *The Rubbish Dump* by Steve Chimombo (in *Lupenga Mphande, James Ng'ombe (eds.) Namaluzi: Ten Stories from Malaŵi, Blantyre, Dzuca Publishing Company, 1984, pp. 72-80*).

aged between 14 and 18 (Fuhriman 2006: 67) and it is precisely the youth factor which increases the danger, as a massive exposure to toxins has proved to inhibit the development of the reproductive system, the nervous system and the brain. Moreover, such a dangerous exposure results in a threat not only for the young scavengers and disassemblers, but for all those inhabiting the area, which reports alarming records of heavy metals. Both the lagoon and the river that run through the dumping site are “biologically dead”⁷ a fact which threatens the lives of the community even more, considering its reliance on fish both as a food and as an economic means.

The rubbish problem in Agbogbloshie also appears to be a constant cause for discrimination against the area (referred to as “Sodom and Gomorrah”) and its residents, outsiders dwelling in apocalyptic places, no man's land of desolation and destitution. The issue has got to the point that the area, its workers and the slum dwellers are now the object of a decongestion scheme; guilty of embodying urban poverty, these people are considered not only out of place but a real “impediment to progress”, and need therefore to be removed to pave the way for the future urban space (Onuoha 2014: 123-130). Unfortunately, however, as for both La Guma's and Armah's protagonists, there is no plan for the relocation of the city's scapegoats, they are simply expected to disappear to prevent them from constituting a threat to the city order. We can rightfully borrow Bauman's words about Guiyu, a Chinese town staging an even worse situation than that in Agbogbloshie, when he states that “the stage is set for the meeting of human rejects with the rejects of the consumers feast; indeed they seem to have been made for each other: in the caste society only the untouchable people can handle untouchable things” (Bauman 2004:559).

Combined with Agbogbloshie's realities, the literary examples analysed so far finally reveal the pattern of the trajectories of consumerism on the one hand and of waste on the other, running from the most to the least powerful actors of our global economic system. Everyday world news, then, provides us with many other examples in which capitalist countries and developing ones are linked into a tight bond, when, for instance, the cheapness of the latter's labour force and the laxness of their regulation are exploited to fuel the former's capitalist market. Cheap labour conditions, added to their richness in raw material⁸ and their suitability as waste containers, locate underdeveloped countries at the beginning and at the end of “vicious circuits of surplus value” (Bhabha 1994:20) which constitute a real threat to their self-development. If considered in their entirety (from raw materials and manufacturing, to 'first' world market destinations, then to 'underdeveloped' countries once again for disposal and, finally, back to rich nations in the form of raw materials to start a new cycle) the pattern of flows produced by modernity's cargoes (containing the same materials, just in different forms) will reveal the degree of perversion of a system in which profit flows always northwards and is enjoyed and accumulated there, while “Made-in-USA” (BAN, SVTC) wastes are ejected in the opposite direction.

⁷ Lauren Ornelas, “Interview with Mike Anane”. Retrievable at <<http://svtc.org/uncategorized/mike-anane-interview/>>, last access: 18/03/2015.

⁸ In this respect, a very significant example is constituted by Congo's richness in coltan. Alternatively referred to as 'white gold', this mineral resource appears to be an essential component of various electronic devices (mobile phones, TVs, computers, cameras, etc...). The most important multinational corporations of this field are indirectly financing the wars and supporting the Congolese corrupted government so as to keep on looting their raw materials. For a more detailed introduction to the matter, see “Congo's Tragedy: The War the World Forgot”, *The Independent*, 5th May 2006. Retrievable at: <<http://www.independent.co.uk/news/world/africa/congos-tragedy-the-war-the-world-forgot-476929.html>>, last access: 18/03/2015.

BIBLIOGRAPHY**Primary Sources**

- Armah, Ayi Kwei (1968), *The Beautiful Ones Are not yet Born*, Oxford, Heinemann.
- Chimombo, Steve (1984), *The Rubbish Dump*, in Lupenga Mphande, James Ng'ombe (eds.) *Namaluzi: Ten Stories from Malawi*, Blantyre, Dzuca Publishing Company, pp. 72-80.
- La Guma, Alex (1968), "A Walk in the Night" in *A Walk in the Night And Other Stories*, London, Heinemann, pp. 1-96.
- Mwangi, Meja (1973), *Kill Me Quick*, Nairobi, East African Educational Publishers.

Secondary Sources

- Abrahams, C. (1985), *Alex La Guma*, Boston, Twayne Publishers.
- Agho, J. (Dec 2003), "Scatology, Form and Meaning in the Novels of Alex La Guma and Biyi Bandele-Thomas", *Neohelicon* 30:2, pp. 196-208.
- Bauman, Z. (2004), *Wasted Lives, Modernity and Its Outcasts*, Cambridge, Polity Press.
- (2005), *Liquid Life*, Oxford, Polity Press.
- Bhabha, H. (1994), "Of Mimicry and Man", in *The Location of Culture*, London, Routledge, pp. 85-92.
- (1994), "The commitment to theory", in *The Location of Culture*, London, Routledge, pp. 19-39.
- Brantlinger, P. (1988), *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Ithaca - New York, Cornell UP.
- Deandrea, P. (2001), *Fertile Crossings: Metamorphoses of Genre in Anglophone West African Literature*, Amsterdam, Rodopi.
- Deitering, C. (1996), "The Postnatural Novel, Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s", in Cheryll Glotfelty and Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, London, The University of Georgia Press, pp. 196-203.
- Dide, M., Guiraud, P. (1922), *Psychiatrie du médecin praticien*, Paris, Masson.
- Esty, J. D. (1999) "Excremental Postcolonialism", *Contemporary Literature* 40:1 (1999), retrievable at: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1208818sid=21105395662261&uid=4&uid=3738032&uid=2>>, last access: 18/03/2015.
- Fanon, F. (1967), *Black Skin, White Masks*, translated by Charles Lam Markmann, New York, Grove Press Inc. Originally published as *Peau noire, masques blancs*, Paris, Les Editions du Seuil, 1952.
- (1974), *The Wretched of the Earth*, translated by Constance Farrington, Harmondsworth, Penguin. Originally published as *Les damnés de la terre*, Paris, F. Maspéro, 1961.
- Fraser, R. (1980), *The Novels of Ayi Kwei Armah: A Study in Polemical Fiction*, London, Heinemann.
- Gocking, R. (2005), *The History of Ghana*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- Gikandi, S. (2004), *Encyclopedia of African Literature*, London, Routledge, 2004, p. 374. Glotfelty, Cheryll and Fromm, Harold (eds.) (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, London, The University of Georgia Press.
- La Guma, A. (1991), "The Real Picture, Interview with Cecil Abrahams" in C.A. Abrahams (ed.), *Memories of Home: The Writings of Alex La Guma*, Trenton, Africa World Press, pp. 15-32.
- Lincoln, S. (2012), *Aesthetic Economies of Waste in Postcolonial Africa*, Ann Arbor – Michigan, ProQuest - UMI Dissertation Publishing.
- Lindfors, B. (1968), "Robin Hood Realism in South African English Fiction," *Africa Today* 15:4 pp. 16-18.
- Makotsi, J. (1985), *Notes on Alex La Guma's A Walk in The Night*, Nairobi, Heinemann.
- Mbembe, A. (2001), *On the Postcolony*, University of California Press.
- (1992), "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarity in the Postcolony", *Public Culture*, 4:2 (1992), pp. 1-30.
- Newell, S. (2006), *West African Literatures: Ways of Reading*, New York, Oxford UP.
- Onuoha, D. (2014), "Decongesting Accra", in Achille Mbembe and Megan Jones (eds.), *The Johannesburg Salon*, vol.7, Johannesburg, JWTC, pp. 123-130.

- Wa Thiong'o, N. (1986), *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, J. Currey.
- Pellow, D. N. (2007), *Resisting Global Toxics: Transnational Movements for Environmental Justice*, Boston, MIT Press.
- Rueckert, W. (1996), "Literature and Ecology, an Experiment in Ecocriticism", in Cheryll Glotfelty and Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, London, The University of Georgia Press, pp. 105-123.
- Sartre, J. P. (1964-1965), "Black Orpheus", translated by John MacCombie, *The Massachusetts Review*, 6:1, pp. 13-52. Originally published as *Orphée noir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- Said, E. (1978), *Orientalism*, London, Penguin Books.
- Shabu, R. (2002), "The E-Wasteland", *Guardian Weekend*, pp. 36-39.
- Suleri, S. (2005), *The Rhetoric of English India*, New Delhi, Penguin Books India.
- Wacquant, L. (2002), "From Slavery to Mass Incarceration", in *New Left Review* 13, pp. 2-22.
- (2012), "Deadly Symbiosis, when Ghetto and Prison Meet and Mesh", in *Punishment and Society*, 3:1, pp. 95-134.
- Wright, D. (1989), *Ayi Kwei Armah's Africa: The Sources of His Fiction*, London, Hans Zell.

Web Sources

- Access my Library Website: Joshua D. Esty, "Excremental Postcolonialism", *Contemporary Literature* 40:1 (1999), pp. 22-59. Retrievable at: <<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-54208480/excremental-postcolonialism.htm>>, last acces: 18/02/2015.
- Andrew Mc Connell's Website: Andrew Mc Connell, Rubbish Dump 2.0. Retrievable at: <<http://www.andrewmconnell.com/?cat=9>, last acces: 18/02/2015>.
- Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe's Website: Robert Stam, "Hybridity and the Aesthetics of Garbage: the Case of Brazilian Cinema", *Estudios interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, 9:1 (1998). Retrievable at: <http://www.tau.ac.il/eial/IX_1/stam.html>, last acces: 18/02/2015.
- Discard Studies' Website: <<http://discardstudies.wordpress.com/>>, last acces: 18/02/2015.
- Bakyt Muratbayeva, "Zongo and the community of work and life in Accra, Ghana". Retrievable at: <http://www.uni-bielefeld.de/tidrc/ag_sozanth/downloads/Zongo%20and%20the%20community%20of%20work%20and%20life%20in%20Accra,%20Gh>, last acces: 18/02/2015.
- Pennsylvania State University's Website: Darrell Fuhriman, *Dangerous Donations: Discarded Electronics in Accra, Ghana*, 2008. Retrievable at: <<https://etda.libraries.psu.edu/paper/8336/3673>>, last acces: 15/05/2013.
- Pieter Hugo's Website: Peter Hugo, *Permanent Error*. Retrievable at: <<http://www.pieterhugo.com/permanent-error/>>, last acces: 18/02/2015.
- Silicon Valley Toxics Coalitions' Website: Lauren Ornelas, "Interview with Mike Anane". Retrievable at: <<http://svtc.org/uncategorized/mike-anane-interview/>>, last acces: 18/02/2015.
- The Basel Action Network's Website: BAN and Silicon Valley Toxics Coalition SVTC, "Exporting Harm, The High-Tech Trashing of Asia", 2002. Retrievable at: <<http://ban.org/E-waste/technotrashfinalprint.pdf>>, last acces: 18/02/2015.
- The Independent's Website: "Congo's Tragedy: The War the World Forgot", *The Independent*, 5th May 2006. Retrievable at: <<http://www.independent.co.uk/news/world/africa/congos-tragedy-the-war-the-world-forgot-476929.html>>, last acces: 18/02/2015.
- United Nations Environment Programme's Website: UNEP, "Urgent Need to Prepare Developing Countries for Surge in E-Wastes", 2010. Retrievable at: <<http://www.unep.org/Documents.Multilingual/Default.asp?DocumentID=612&ArticleID=6471&l=en&t=long>>, last acces: 18/02/2015.

Encyclopaedias and Dictionaries

- Benson, Eugene, Conolly, Leonard (eds.) (1994), *Encyclopedia of Post-colonial Literatures in English*, New York, Routledge.
- Gikandi, Simon (2004), *Encyclopedia of African Literature*, London, Routledge.
- Van Doren, Charles (ed.), (1988), *The New Encyclopaedia Britannica*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc.

CHIARA GIOBERGIA • She studied partially at the University of Leeds and, for the most part, at the Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, where she graduated with full marks. Her educational path combined a constant interest in the English language with the more recent passion for the English Literatures, especially within the post-colonial field. Her final dissertation, which the article contained in the present review is drawn from, was born on the intersection between these two branches of knowledge. After receiving a recommendation for publication on her graduation, her work was awarded the Premio Optime 2014 for the best graduates of the year 2013, the Premio per Neolaureati Meritevoli (granted by the association Italy-USA) and the Prize for the best Theses of the year 2013, awarded by her own University.

E-MAIL • chiaragiobbe@hotmail.it

TEACHING NUMBER WORDS WITH THE DOT-TO-DOT GAME

Giulia ONGARO

ABSTRACT • Children learn number words early, as they learn how to count. While learning a foreign language, in this paper English as a Foreign Language (EFL), they also have to learn new number words. Unfortunately, exercises about numbers are often boring and little effective. Therefore, the application of recreational linguistics could be an ideal solution to this problem. In the described experiment, the dot-to-dot game is compared to a traditional exercise; it will be shown to be a more enjoyable and effective way to improve the revision of English numbers for Italian students.

KEYWORDS • EFL, recreational linguistics, dot-to-dot game, numbers

1. Introduction

Number words are a fundamental element in the vocabulary of every language spoken in the world. Therefore, they should be an important topic in foreign language teaching. Nevertheless, a quick analysis of textbooks used for EFL Teaching in Italy proves that numbers are relegated in the first chapters only, at all school levels. In addition, exercises about numbers lack variety and relevance to everyday life. They are often boring and repetitive. The consequence is that students learn number words all at once and they are seldom required to use them in subsequent chapters or activities. This may explain why children are rather inclined to making mistakes when using them.

An exercise set in a realistic context could be an effective solution to this problem. The purpose of this paper is to report the results of a trial aiming at developing an exercise which could be an effective tool in EFL numbers teaching: the dot-to-dot game. The game presented here is an adapted version of the classical dot-to-dot game, one of the richest resources for the development of language exercises, which was transformed into an amusing listening comprehension task. This dot-to-dot game was tested in an Italian middle school and compared to a more traditional listening comprehension exercise. The effectiveness of the test was assessed by comparing the performance of both trial groups using a third task, which was the same for all students. In spite of the need for improvements, the dot-to-dot game proved a useful tool for revising numbers as well as a playful way to train number words in a realistic context.

2. Number words in the native language

Numbers are used every day and for different purposes; they can be used to express a measure (in this case they are followed by a measurement unit) or as an arbitrary tag: a common example is the numbers given as a name to bus lines in many cities. Nevertheless, their most important use is as cardinal numbers. Cardinal numbers are employed for counting and to express a physical property of a group of objects, which is usually known as “quantity”, as in

sentences like “There are three beds in the room upstairs”. Consequently, words expressing cardinal numbers set an interconnection between linguistic and arithmetical abilities in the human mind. In describing the concepts of number and number word, Gerschel (1993) observed that “the arithmetical concept of number, relying on a law of recurrence that allows creating $n + 1$ from any number n , is a late conquest of the human mind”.¹

The first consequence of this statement is that, since numbers are infinite, number words are also unlimited in quantity; each language has a different way of creating new number words, using a specific method. This also means that there are different arithmetical and counting systems in the world, and number words can be a useful method to approach and understand the basis of each of them. The difference between the English *eighty* and the French *quatre-vingts* (literally four times twenty) is a very common example of this statement.

2.1. Acquisition of numbers and counting principles

Children come in contact with numbers in their native language from the time they are a few months old, and they start dealing with them as soon as they start developing their linguistic abilities. Children start counting when they are about one year old, and can count up to twenty (or more) when they are 4 years old. At the beginning, children's use of numbers is quite arbitrary, but they learn quite quickly to give to each number the proper meaning. Most of the experiments in the last twenty years tried to explain how children learn the correct use of cardinal numbers, in other words, which number word refers to each arithmetical quantity.

The five counting principles, set by Gelman & Gallistel (1978), are the first step to explain the correct use of number words.²

1. One-to-one principle: while counting, the subject has to tag each object only once and with a single, specific number word.
2. Stable order principle: numbers are used in a specific, prearranged order.
3. Cardinal principle: the last number word used has a specific feature, as it carries the information about the total quantity of the objects being counted (cardinality).
4. Abstraction principle: numbers can be used both with homogenous and uneven groups of objects. For instance, a subject should be able to count all the chairs and the people in a room together.
5. Order irrelevance principle: the number of objects counted is independent of the order in which they are actually counted, as tags are arbitrarily assigned.

The third principle is usually the last to be learned and its acquisition marks the complete acquisition of the counting competence.

The first and the second principles are involved also while learning number words in a second language. The learner already has a number tag for each quantity, but the tags will become two, one in the first language and one in the foreign language.

¹ The original French version is «La conception arithmétique du nombre qui prend appui sur une loi de récurrence et qui permet ainsi, pour tout n , de construire $n + 1$, est une conquête tardive de l'esprit humain ».

² Gelman and Gallistel(1978) refer to number words as “numerlogs”: in this paper *number* will be used for ‘number words’.

2.2. Theories about number acquisition

The way children acquire numbers in their native language has not been understood yet. Wynn (1992) has developed tests confirming the most important theories about children's number acquisition, i.e. the counting-principles theory and the different context theory. The counting principle theory states that children acquire number words just by counting repeatedly, until they get the concept of cardinality. On the other hand, according to the different context theory, children start pronouncing the count as a whole (as *onetwothreefourfive*), and then they acquire the concepts of cardinality thanks to the different context in which they hear numbers being employed.

Both theories have arguments for and against them; in the last years, important studies are being set up using corpora of children speech. However, these studies do not offer an overall view of the acquisition process, as they often only analyse the utterances concerning specific number words. Nevertheless, many experiments have proven that children learn the number word *one* first, and often quite a long time before they start using the other numbers. That can be easily explained considering that children usually learn new words only when they can refer them to real objects. However, number words are special words, as they do not refer to an object or a group of objects, but to a property of a group of objects. Therefore, they are quite difficult for a child. The number word *one*, referring to a single object, is an exception as it allows children to approach numbers using a more familiar learning strategy.

Furthermore, as children learn numbers from *two* on (and their corresponding quantities), they also acquire the concept of singular and plural. Singular and plural are indeed grammatical categories, which require a basic arithmetical competence, that is, the discrimination between the quantity corresponding to the number *one* and all the others.

"Subitizing", as first described by Kaufman (1949; see also Benoit, Lehalle, Jouen, 2004, and Fisher, 1993) is another important element in native language number acquisition: it is the innate ability to recognize quantities from 0 up to 3. Looking at a group of one, two or three objects, the brain succeeds in recognizing these quantities automatically, and avoiding the counting process. It has been shown that children already have this ability at six months of age or even earlier. According to Benoit, Lehalle, Jouen (2004) "[s]ubitizing appears to be a more primitive and necessary skill for understanding what the counting process means".

Children learn number words up to three, as they understand their cardinality, and then acquire the others exponentially. Four is the quantity corresponding to the already known three with one more element added, and so on. Subitizing should therefore cooperate with counting in order to fulfil the acquisition of numbers.

When talking about the difficulties in learning numbers in a second language, it must be remembered that in L2 teaching, numbers are considered a part of vocabulary. Therefore, the difficulties encountered by students are similar to those they are having in other parts of the L2-vocabulary. The structure of English numbers does not pose particular complexities for Italian speakers, as the numbers follow the same pattern (both Italian and English belong to the so-called "non-inverted languages" group, i.e. number words for units come after number words for tens, in the same order in which they appear in digit).

3. Numbers in second language acquisition

Numbers are quite underestimated in foreign language courses offered in Italian schools, despite their importance and complexity. They are usually taught in the first year and they are not revised anymore, even though they may appear again in texts or exercises. This is true in all

school rankings of the Italian school system, from primary to secondary high school, because most course books start from a very elementary vocabulary.

According to the Italian ministerial learning program, children start learning English when they are about seven years old. They deal with L2 numbers (usually 1 to 20) for the first time at 8, and then English numbers are once more explained in the first year of middle school, when children are 11 or 12. More precisely, in middle school children learn (or revise, depending on their previous knowledge of EFL) numbers up to 1000 in the first weeks of school. The acquisition process is quite simple: the children are already aware of the cardinality principle; they just have to replace the native language tags with the new ones. Therefore, number words are often the subject of the first lessons; most of the time, they are explained in the 0-unit of textbooks. At this point of their L2 course children have neither fluency nor good lexical skills in English. Therefore, numbers are learned as “empty words”, or used in a very small range of realistic sentences. This is particularly true for children in primary or middle school. This paper focuses on children attending middle school, because they exhibit greater competence of cardinal numbers in L1, implying that mistakes occurring during the experiment should not be connected with an incorrect use of numbers in L1.

3.1. Exercises about numbers

A very limited range of exercises usually supports lessons on numbers in the Italian middle school. Writing competence is developed through instructions such as “read the digits and write the same number in letters”. However, number words are only rarely written, as in everyday life they are replaced by the easier and commoner digits. They are written in full only on cheques or in contractual documents, particularly when an amount is stated (e.g. 200 euros *two hundred*). Therefore, the most important competences about numbers use are listening comprehension and oral production. Nine textbooks³ used in EFL teaching in the Italian middle school were analysed, concentrating on the activities they offer about numbers. Unfortunately, most of these books show a great scarcity of exercises in this domain. Children are asked to write down numbers as they are being read aloud in by a recorded voice on a CD or, in the best scenario, they have to write down a phone number.

All these exercises do not provide real-life situations. Students are not encouraged to use these new words; the only utterances required follow exercises with the traditional “listen and repeat” model. This leads to an incomplete acquisition of English number words, as also shown in Carrozzo (2012), where different Italian high-school students were tested about their skills in understanding English number words, with quite mediocre results. The participants in Carrozzo’s test were 45 students between fifteen and seventeen years old. They showed great difficulties in recognizing English numbers as used in discourse; the distinction between number words such as *thirteen* and *thirty* caused the greatest problems during these experiments.

Teachers always want the students to think in the target language, but when it comes to numbers they often switch again to the mother language, especially when they have to read some digits. Some textbooks report many numbers (e.g. page numbers) also in letters, but this is not the only possible solution. Presenting students with a wider and more varied range of activities can be an effective incentive for them to use the foreign number words and to become more familiar with them.

Many of the Italian EFL textbooks analysed suggest entertaining activities such as completing a telephone book or, more frequently, the bingo. Not many books have more than

³ See their titles in the Textbooks section of this paper's References.

one of two of these activities anyway. Nevertheless there are plenty of possibilities: Mollica (2001) suggests more than 200 games and activities concerning numbers, among which are games about birthdays of famous people, dates of inventions in history and crosswords. Most of the games are easy to set up and can be quickly understood by the students. Therefore, they could be seen as a helpful alternative to the traditional exercises in order to improve the time dedicated to the acquisition of number words in a foreign language.

4. Description of the experiment

Considering these premises, the aim of this research was to develop an exercise to allow the students to use English numbers in context, encouraging a more detailed analysis and including number words with a difficult pronunciation for Italian native speakers.

Anthony Mollica offered a useful suggestion (in English in 2008 and in Italian in 2010). The Canadian linguist describes the didactic application of a very common game, the so-called dot-to-dot game. In his traditional version, this game is very intuitive and does not require instructions: there is a pattern with dots, labelled with a number each. Children connect the dots following the chronological order to obtain a picture. This game can be easily modified in order to provide an entertaining activity at school. The easiest application of this game involves the numbers (as digits) in a random order on the pattern; the order to be followed is given in a list where the numbers are given as number words, in letters. This activity can be easily transformed in an exercise about the listening competence, as shown in the experiment below as well. The game can be also used for a wide range of school subjects, just by replacing the usual numbers with other elements. For instance, a history teacher can use years. The correct dot-connecting order will be given in a list, but the same years will be there disguised as historical events that the children need to situate in time. Mollica usually suggests complex dot-to-dot patterns (from 30 to 50 dots). The exercises are quite simple anyway. This game offers many advantages, as it is easily understood, can be used for homework as well, and puts children in a more comfortable learning situation.

The dot-to-dot game was chosen in this case as it could give a strong advantage in comparison with the common listening exercises found in EFL books. As already mentioned, these exercises do not reflect real-life situations nor do they allow students to practice the number vocabulary in a real context. The game can be a quick and practical solution. The children are actually playing the dot-to-dot game and they feel engaged in this activity: those who finish quickly and correctly are the winners. In this way, an ordinary task about recognizing numbers can be turned into a more interesting, and therefore effective activity. This does not mean, however, that this type of exercise is not useful in testing children's abilities.

4.1. The dot-to-dot pattern

For this experiment a dot-to-dot game was prepared using a pattern of twenty dots (Appendix 1). The pattern required fewer dots than the drawings suggested by Mollica. This choice can be justified considering that in Mollica's examples the children are given a list to read, whereas in this test they have to listen to the numbers. This requires a greater effort of concentration; more numbers might lead the listeners to distraction and cause them to make errors. Each of the twenty-dot illustration was given a tag with a natural number from 0 to 100, not in the chronological order. Although the chosen tags seem to have been given randomly at a first glance, they actually were arranged in order to produce some difficult turning points in the path, where the student's ability in recognizing number words could be better tested.

4.1.1. Hypothesis on critical points

The hypothesis concerns the difficulties in telling apart number words with similar phonemes, especially if these phonemes are not present in Italian. The supposed critical points are shown below.

Group 1 - Discrimination between tens and units:

Forty-nine /'fɔ:(r)ti-nam/ and *ninety-four* /'nainti-fɔ:(r)/

Group 2 - Discrimination between numbers with the same unit but different tens:

Fifty-two /'fifti-tu:/ and *eighty-two* /'eti-tu:/

Group 3 - Discrimination between the voiceless dental fricative /θ/ and the voiceless labiodental /f/: (see Pulcini 2009: 80)

thirty /'θɜ:(r)ti/ and *forty* /'fɔ:(r)ti/

Group 4 - Discrimination between short and long vowels:

-ty /ti:n/ and *-teen* /ti/

If completed correctly, the chosen pattern shows the outline of the biggest British Isle (the United Kingdom), but the solution is very hard to find out without completing the task. Quite some time was spent in choosing the right drawing; many pictures were considered as alternatives, but no others seemed fit for the purpose. For instance, an easier picture might have led the children to errors because they could have completed the pattern instinctively, instead of actually understanding the numbers. The subject was also chosen as it could be used as a starting point for a lesson about British geography.

4.2. Structures of the recording and of the comparison exercise

The dot-to-dot pattern is supported by a recording of the twenty numbers read in the correct order by an English native speaker; once given the starting number (i.e. twenty-five), the students have to follow the voice, connecting one dot to another in order to complete the drawing. The numbers are read with an interval of four or five seconds, and then the sequence is repeated, so that the children can hear the stimulus twice. The children have therefore enough time to recognize the numbers, as the game is conceived about listening comprehension, and not about the speed of comprehension itself. An alternative exercise, which consisted of twenty groups of three numbers each, was created in order to provide a basis for comparison (Appendix 2). The children had to listen to the same recording prepared for the dot-to-dot game; this time, their task was to circle the number they heard in each line. The wrong alternatives in each line have been placed specifically in order to reproduce the difficulties of the dot-to-dot pattern. This means that each correct answer is placed side by side with the tags that flank the same number in the dot-to-dot game.

5. The first trial

The game was used for a first trial in March 2013. The tests were carried out in a middle school, in Pino Torinese (Turin). The trial group consisted of two classes, both attending the first year and with the same English teacher. Both classes had already learned the numbers from 0 to 100 some weeks before the test. Their textbook contained some traditional exercises about numbers; most of them had been carried out during the hours about numbers, with an

assessment test at the end of the learning unit. Both groups also have arithmetic classes four hours a week. No member of either group was described as afflicted by dyscalculia, i.e. the difficulty in understanding the number system also in the first language. Therefore, it was assumed that all the subjects knew the concept of number and, in particular, the numbers between 0 to 100 in both L1 and L2. These prerequisites were necessary in order to analyse the mistakes from a cognitive point of view as well.

A more detailed description of the two classes follows.

5.1. Description of the two classes

Class 1C – 18 children, between ten and twelve years old. As two pupils are afflicted by a serious mental and physical disability, the trial group consisted in 16 children (8 boys and 8 girls). One suffers from dyslexia, but he took part to the trial anyway, as dyslexia does not affect listening abilities and the exercise does not require reading abilities.

Class 1D – 17 children (7 boys and 10 girls), age from ten to twelve. Three of them are afflicted by dyslexia, but they took part to the trial as well and so did another girl with Special Educational Needs.

In the two trial groups children with foreign origins were few; this avoided problems in the evaluations connected with the interference of the first language on both Italian and English. In particular, a girl in class 1C had an Italian father and a German mother. She was born in Italy and used Italian as the main language at home. The only student with foreign origin in class 1D was a girl born in Italy from Brazilian parents. She asserted using mostly Italian and only seldom if ever Portuguese when speaking at home.

The children were asked about additional English learning activities. As the majority of the children (14 out of 18 in class 1C, 14 out of 17 in class 1D) were attending an English course in their free time, this factor did not affect the homogeneity of the two groups.

The teacher had also been asked to give each class an approximate evaluation before the tests were held. Class 1C received an average B-level, while in class 1D the average evaluation was only C+. The two notes correspond to 9/10 and 8.5/10 respectively in the Italian evaluation system⁴.

5.2. Carrying out the experiment

The test was split in two meetings of one hour each for both classes. In the first hour both classes started with a quick revision of numbers in English, using common exercises such as “write these numbers in letters”. Each child carried out this revision first, and then every exercise was checked again as a group activity. The group revision was a quick way to get a first impression of each child's participation in class activities, which could be evaluated as quite good for almost all subjects. After the warm-up described above, class 1D was given the dot-to-dot exercise⁵, while class 1C had to deal with the comparison exercise, the common “listen and

⁴This evaluation corresponded to the arithmetic mean of the grades the children had got on their report card at the end of the first school semester, one month before the experiment was carried out. Probably a direct evaluation of the children would have been more precise, but it was not possible because of the little time granted for the experiment.

⁵The dot-to-dot game was provided in A4 format. It was made sure that the number tags were big enough for all children to read (font size 14). The pattern in *Appendix* is in a smaller version than the one given to the children.

circle the right number” activity. Both groups were allowed to listen to the recording twice. Some time (about three minutes) was left between the two listening turns, in order to allow the children to correct their answers. During both tests, children were asked to use a pen of a different colour for each listening exercise, so that the changes between the first and the second listening activities could be easily read. The results of these two tests are given in section 4.3. A week later, both classes were given the same review test (Appendix 3). The children had to listen to a new recording, consisting this time thirty numbers: they had to recognize them and to write them down on a white piece of paper. The purpose of this exercise was to evaluate their listening comprehension in a natural situation, i.e. without having a range of numbers to pick from. This test was also used in order to understand whether the two different exercises, the game and the circling exercise, affected the children’s knowledge of numbers in English. The children listened to this recording twice as well. The numbers were read from the same English native speaker with a pause of three or four seconds between each number.

After all tests had taken place a comparison of the results followed.

5.3. First results

The outcomes of the dot-to-dot exercise were quite positive. Two students completed the pattern correctly after the first listening. One of them was dyslexic, but he was attending several English courses in his school-free time. Nine pupils obtained the correct pattern after the second listening and only three children did not manage to complete the drawing.

The circling exercise had different outcomes. Three children recognized all the numbers. However, all of them needed some corrections after the second listening activity. This is quite significant in comparison with the dot-to-dot exercise, which could be totally understood by two children after just one listening

Most of the pupils (11/16) in class 1C ended up recognizing between 15 and 19 of the 20 numbers given. A girl with learning impairment was the only one scoring 13/20.

It could be argued that a comparison between two exercises of different kind is methodologically unreliable. Nevertheless, it has been shown that the same material (the two groups used the same numbers, on the same record) can be used in two different ways, giving different outcomes. It must not be forgot that the children using the dot-to-dot pattern succeeded in recognising all numbers, despite being classified as less competent in English than the other group.

An interesting explanation for this outcome is the role of the dot-to-dot game, and of didactic games in general, as powerful instruments for teachers. They help revising a subject in an amusing way, and thanks to their lack of complexity they allow children to score good results. When used in everyday school practice they could boost children’s confidence towards their competence in the foreign language. The dot-to-dot game had probably this effect on class 1D, but further studies should evaluate the effect of the use of games in the same class examining a longer time interval and more activities.

The results of the last listening test, the same for both classes, are useful in order to evaluate the effectiveness of the dot-to-dot game as a revision exercise. The score for class 1D was 26.6/30, whereas class 1C had an average score of 26.8/30. The scores were calculated in the following way: first, the arithmetic mean of correct answers in each class was calculated. Then, this mean was put in ratio with the total number of answers in the exercises, i.e. 30. The scores were converted into decimals, in order to compare them with the average English level given by the teacher for each class. Class 1D got an average score of 8.5/10, therefore confirming the average English knowledge grade. In class 1C the average score was 8.9/10, whereas the starting evaluation for this group was 9/10. This group's results were therefore a

little lower than the expected score, although it could be observed that a 0.1 variation is not significant. According to these results, the dot-to-dot game was not more effective than the traditional activity as a revising tool. Nevertheless, it did not affect the children competence, leading them to a very similar result, but in a more pleasant way. The children in class 1D got a good score, according to their competence, but they avoided the stress of a complex, or boring, revision exercise.

6. In-depth analyses of the results

The results of the exercises were useful primarily to test the effectiveness of dot-to-dot games while reviewing numbers in EFL classes. Moreover, the exercises were useful also to get an overview of the most frequent mistakes (usually of phonetic or of cognitive nature) made by the students while learning English numbers. The following analyses try to explain –from both points of view - the mistakes made by the children completing the exercise.

6.1. Outcomes of the dot-to-dot game and their phonetic aspects

The results of the dot-to-dot game can be examined through a systematic analysis of the phonetic mistakes. This analysis was carried out considering all observable mistakes in the dot-to-dot games handed in by the children.

The occurrences in the 15 papers examined were the following.

Group 1 - Discrimination between tens and units:

Thirty-six (/ 'θɜ:(r)ti- siks/) confused with *sixty-three* (/ 'sɪksti-θri: /): 1 time.

Forty-nine (/ 'fɔ:(r)ti-nam/) confused with *ninety-four* (/ 'nanti-fɔ:(r) /): 3 times.

These two mistakes involve the discrimination between tens and units; they occurred rarely, therefore it could be gathered that this discrimination is not the main problem for Italian learners of English in the listening comprehension of numbers.

Group 3 - Discrimination between the voiceless dental fricative /θ/ and the voiceless labiodental /f/:

Thirty-six (/ 'θɜ:(r)ti-siks/) confused with *forty-six* (/ 'fɔ:(r)ti-siks/): 2 times.

Thirty-nine (/ 'θɜ:(r)ti-nam/) confused with *forty-nine* (/ 'fɔ:(r)ti- nam/): 10 times.

This was the most recurrent error, with a frequency of 66% in the tests examined. This frequency could be explained by observing that the number thirty and its compounds represent a critical pronounce point at the beginning of the word. The voiceless dental fricative /θ/ is one of the phonemes of the English language which are unfamiliar to the Italian speaker's ear (Pulcini 2009: 80). As already highlighted, understanding the first syllable in a word can be particularly difficult during a listening comprehension exercise. This is probably the reason why the mistaken discrimination between /θ/ and /f/ occurs with so high frequency.

Group 4 - Discrimination between short and long vowels:

Sixteen (/ ,sɪks' ti:n/) confused with *sixty* (/ 'sɪksti/): 5 times.

Seventeen (/ ,sev(ə)n' ti:n/) confused with *seventy* (/ 'sev(ə)nti/): 3 times.

The discrimination between long and short vowels is involved in these mistakes. Italian speakers get into great difficulties when they have to discern between long and short vowels in the English language, as this distinction does not exist in the same form in the Italian

phonologic system. Nevertheless, these mistakes did not occur with a very high frequency; this result was surprising. A first explanation may be that these utterances (i.e. seventeen and seventy for instance) have to be distinguished listening to the ending syllable, which is probably easier to understand during a listening comprehension exercise.

Sixteen (/ˌsɪks'ti:n/) confused with *seventeen* (/ˌsev(ə)n'ti:n/): 5 times.

This is an unexpected, albeit quite frequent, mistake. It is probably caused by a difficulty in memorizing the tags six (/sɪks/) and seven (/ˌsev(ə)n/) in the second language. It could be hypothesized that, as both words start with the same phoneme /s/, this similarity causes confusion in the learner's mind. On the other hand, the same mistake does not occur with the same frequency in the discrimination between four (/fɔ:(r)/) and five (/faɪv/), although these two number words begin with the same phoneme (the voiceless labiodental /f/) as well. A further section of this paper suggests a cognitive explanation of the matter; however, the search for an explanation for this phenomenon should be the goal of further, in-depth research.

6.2. Outcomes of the free listening and their phonetic aspects

In order to conduct a more complete analysis of the errors and their occurrence, a close examination of the mistakes in the free listening comprehension exercise was deemed necessary. The tests examined were only those of the children who had carried out the dot-to-dot pattern during the first hour, although both test groups had been put through the same revision test. The examined tests were 15.

Group 3 - Discrimination between the voiceless dental fricative /θ/ and the voiceless labiodental /f/:

Thirty-nine (/ˈθɜ:(r)ti-nam/) confused with *forty-nine* (/ˈfɔ:(r)ti-nam/): once.

Thirty (/ˈθɜ:(r)ti/) confused with *forty* (/ˈfɔ:(r)ti/): once.

Thirty-eight (/ˈθɜ:(r)ti-eɪt/) confused with *forty-eight* (/ˈfɔ:(r)ti-eɪt/): 10 times.

Thirty-four (/ˈθɜ:(r)ti-fɔ:(r)/) confused with *forty-four* (/ˈfɔ:(r)ti-fɔ:(r)/): 9 times.

Thirty-seven (/ˈθɜ:(r)ti-sev(ə)n/) confused with *forty-seven* (/ˈfɔ:(r)ti-sev(ə)n/): 8 times.

These mistakes can be all connected with the previously analysed difficulties in discriminating the voiceless dental fricative /θ/. At least one error of this kind can be found in every paper examined. As a consequence, it may be stated once again that these critical points need to be stressed more during the learning unit about numbers. The children's ability in discriminating this sound from /f/ should be trained with exercises about both the listening comprehension ability and the oral production. Since the pupils encounter so great difficulty in recognizing these sounds, it is very likely that they will have the same (or maybe more) problems in uttering them as well.

Group 4 - Discrimination between short and long vowels:

Seventy (/ˌsev(ə)nti/) confused with *seventeen* (/ˌsev(ə)n'ti:n/): 5 times.

Sixty (/ˈsɪkstɪ/) confused with *sixteen* (/ˌsɪks'ti:n/): 2 times.

Eighty (/ˈeɪti/) confused with *eighteen* (/ˌer'ti:n/): 4 times.

Forty (/ˈfɔ:(r)ti/) confused with *fourteen* (/ˌfɔ:(r)'ti:n/): 4 times.

It is again important to underline the significance of teaching vowel length correctly. In Italian vowel length is determined by consonant length, whereas in English long and short vowels can be found in the same position. In addition, the group of teen numbers poses difficulties to the native speakers as well. As suggested by Wells (2012), teen numerals are all

lexically double-stressed, and therefore susceptible to ‘stress shift’ in running speech. This becomes a greater difficulty for non-native speakers when it comes to understanding a native speaker pronouncing numbers in longer utterances. This phenomenon was not traceable in the recordings used for the tests; nevertheless, it must be taken into consideration when teaching the pronunciation of these numbers.

It is useful to point out that in this test only a certain number of errors concerning the distinction between six (/ˈsɪks/) and seven (/ˈsev(ə)n/) was recorded. The errors were about three compounds, sixty-one (/ˈsɪksti-wʌn/), sixty-three (/ˈsɪksti-θri:/) and sixty-five (/ˈsɪksti-faɪv/), confused with seventy-one (/ˈsev(ə)nti-wʌn/), seventy-three (/ˈsev(ə)nti-θri:/) and seventy-five (/ˈsev(ə)nti-faɪv/) respectively, hence revealing a connection with the unexpected type of errors in the dot-to-dot pattern. We suggest that this type of error should be analysed in depth in future research.

These observations could lead to a far wider discussion about the role of phonology in EFL teaching in Italy. Swan and Smith (2001) suggest that the main difficulties for Italian learners lie in the areas of stress and rhythm. These difficulties concern not only numbers, but also EFL as a whole. Teachers should be probably more aware of phonetics while working; both concentrating on their own pronunciation and making sure that the children get a proper competence of the English phonetics. Concentrating on the phonetics of common but also important elements such as numbers could be a good way to introduce phonological matters in the classroom practice.

6.3. Cognitive difficulties while learning and understanding numbers in L2

The errors noticed in the dot-to-dot pattern and in the free listening comprehension test can be analysed also from a cognitive point of view. Some numbers can be more difficult to acquire in the native language too; consequently, they may also be hard to learn and to use in a second language. According to Fisher (1993), the first group of difficult numbers comes just after the number 10. Up to ten, every number has its own written meaning, expressed by an Arabic digit. Starting from ten (the basis of our numbering system), however, they are compounded, as we need to take 0 to 9 digits assigning them a new meaning according to their position.

Many tests, for instance the experiments of Kamii (1985), showed that children run into specific difficulties in learning the number **nineteen**, as it marks the starting point of a new ten (from number twenty on). Compound numbers such as **twenty-two** or **fifty-four** are easier than those of the teen group, as the number word allows the speaker to discriminate between the ten (**fifty, sixty...**) and the unit. The Italian and the English languages are quite similar from this point of view. Number words from twenty on are formed always using the same regular pattern, ten + unit. Therefore, it can be gathered that an Italian native speaker will learn these numbers in English faster than if asked to learn the same number words in the French or the German language. The French language, as already mentioned, is more difficult as its numerical system includes some traces of the vigesimal system, using twenty as a basis. We have, therefore, quatre-vingts (four times twenty) instead of eighty. German number words after **twenty** are different both from the Italian and from the English ones: in this system the unit is pronounced first and followed by the word for twenty or the other tens. Therefore, Italian students would find them more difficult from a cognitive point of view. The English number words for digits 13 to 19 show the unit before the –teen; in Italian number words for digits 13 to 16 do the same but number words for digits 17, 18 and 19 show the tens before units as in the digit itself.

In the dot-to-dot game we did not find mistakes connected to such different number word structures, but we found the number word sixteen (/ˌsɪksˈti:n/) confused with seventeen (/ˈsev(ə)nˈti:n/). This mistake could be observed in five of the fifteen tests. In the free listening

comprehension exercise no trace of this type of error could be found; children were tested with three numbers from 13 to 19, i.e. **sixteen**, **seventeen** and **eighteen**. The mistakes are more likely to be explained from a phonetic point of view, since the children attending secondary school already possess an adequate knowledge of numbers from ten on in their native language; mistakes on the cognitive side might be more numerous when performing the experiment with children of younger age (from 6 to 10 years old). In that case, the poor knowledge of these numbers in Italian might lead to a greater number of mistakes in English as well.

Which numbers might be cognitively difficult for native Italian speakers at middle school level? This subject is quite wide and it cannot be examined in depth in this paper; as a suggestion, however, new tests should involve the difficulties connected with very big numbers (one thousand and so on) and their compounds, as these numbers have in English an internal organization which is different from the corresponding Italian words. In addition, in Italian dates are not pronounced as if they were formed by the number of the first two digits followed by the number of the second two; therefore, we suggest they should be tested as well.

7. Conclusions

The dot-to-dot game was first developed as a simple review exercise, but after the trial, it proved a multifaceted resource. The results of the trial were also useful for some considerations about the difficulties faced by Italian students while learning English numbers and in this way, this game can be of help for both students and teachers. Foreign language teachers appreciated it when it was presented as a task during a training course⁶, because of the great number of different applications and effects these exercises offer, without being excessively complicated both in the preparation and in the execution; this further proves its usefulness in the didactic practice. Future research should focus on the enhancement of this kind of exercises, developing new versions, which could be useful for different teaching and learning purposes.

REFERENCES

- Benoit, L., Lehalle, H., Jouen, F. (2004), *Do young children acquire number words through subitizing or counting?*, in "Cognitive development", Volume 19, France, Elsevier, pp. 291-307.
- Carrozzo, S. (2012), *Ascoltare e capire i numeri in inglese, Listening and Understanding English Numbers*, tesi di laurea triennale relatore prof. Carla Marellò a.a. 2011-2012 Università degli Studi di Torino.
- Fischer, J., (1993), *De quelques notions-clés concernant l'acquisition du nombre*, in "Faits de langues" Volume 2, Paris, Editions Ophrys, pp. 7-16.
- Gelman, R., Gallistel C.R. (1978), *The child's understanding of number*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Gerschel, L., Mellet, S. (1993), *La conquête du nombre: des modalités du compte aux structures de la pensée*, in "Faits de langues" Volume 2, Paris, Editions Ophrys, pp. 17-19.
- Kamii, K. (1985), *Young children reinvent arithmetic: Implications of Piaget's theory*. New York. Teacher's College Press.
- Kaufman, E.L., Lord, M.W., Reese, T.W., & Volkman, J. (1949), *The discrimination of visual number* in "American Journal of Psychology", Volume 62 No. 4, Champaign, UIL Press, pp. 498-525.

⁶ The gamewas presented during a workshop of the training course "ICT and CLIL. Task based activities in foreign language learning" Torino 13-14th April 2015. The course made part of the dissemination activities of PETALL (Pan European Task –based Activities f or Language Learning) European Project 530863-LLP-1-2012-1-NL-KA2-KA2MP.

-
- Mollica, A. (2008), Recreational Linguistics: *The Dot-to-Dot Activity*, in “Mosaic. The Journal for Language Teachers”. Vol. 10. No. 4, pp. 22-23.
- (2001), *Jouons avec les chiffres!*, in *ActivitesCreatives et Motivationnelles Series, I*, Welland, Soleil Publishing, inc.
- (2010), *Ludolinguistica e Glottodidattica. Prefazione di Tullio De Mauro. Postfazione di Stefano Bartezzaghi*, Perugia, Guerra Edizioni.
- Pulcini, V. (2009), *A Handbook of Present-day English*, Bologna, Carocci.
- Swan, M., Smith, B. (2001), *Learner English, A teacher’s guide to interference and other problems*, Cambridge, CUP.
- Wells, J. (2012), *Teens*, in “John Wells’s Phonetic blog”, <<http://phonetic-blog.blogspot.it/2012/04/teens.html>>, last access 12.09.2014.
- Wynn, K. (1992), *Children’s Acquisition of the Number Words and the Counting System*, in “Cognitive Psychology”, Volume 24, Tucson, AZ, Academic Press Inc., pp. 220-251.

TEXTBOOKS

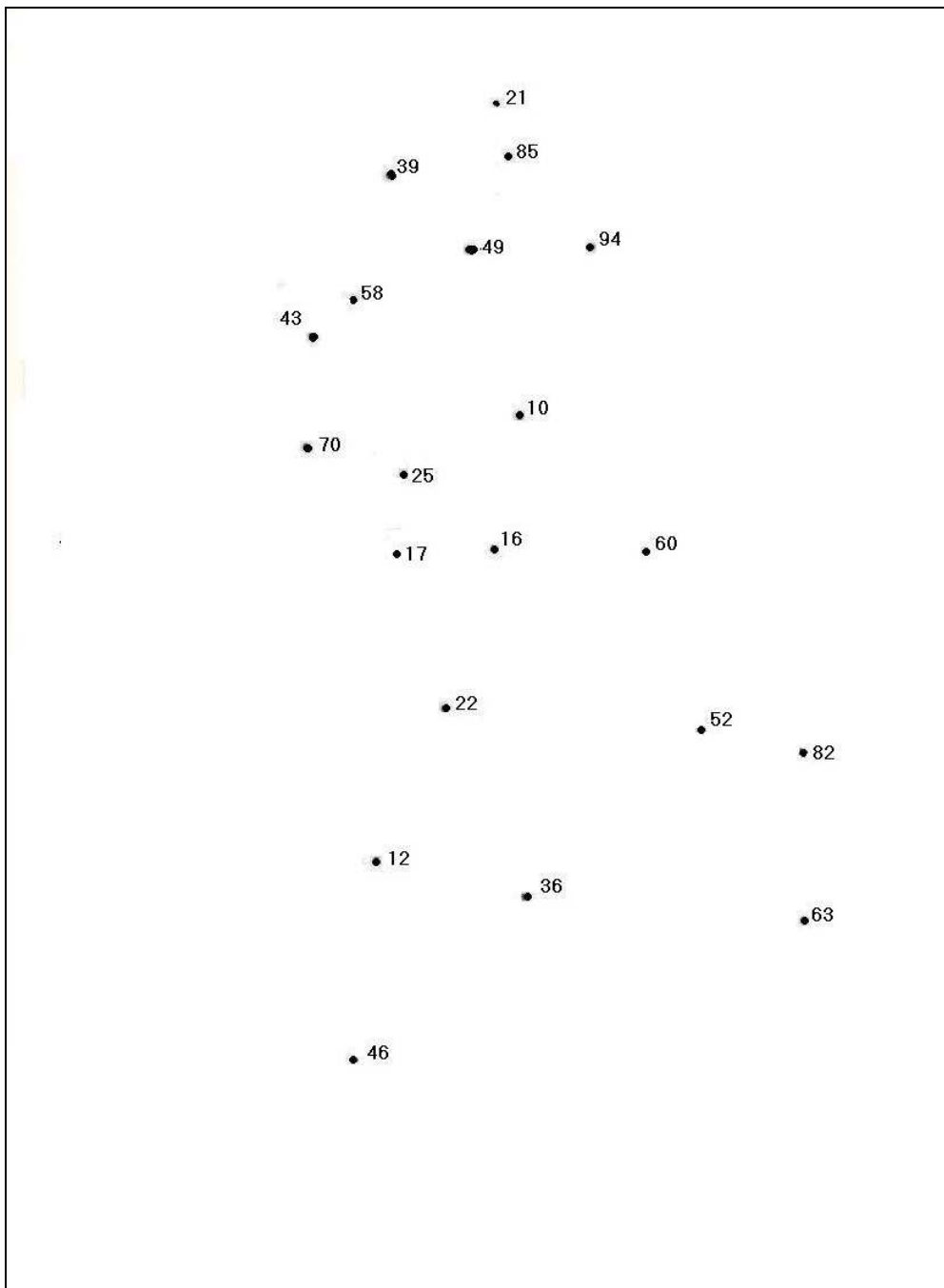
- Elseworth S., Rose J., Mariani L. (2001), *Get Going*, Harlow, Longman.
- Garton-Sprenger J., Prowse P., Ricciardi G. (2000), *Shine*, Oxford, Macmillan Publishers.
- Iantorno G., Papa M. (2000), *Way Points 2000*, Bologna, Zanichelli.
- (2001), *Way Points 2000 Plus*, Bologna, Zanichelli.
- Iantorno G., Papa M., Shelly J. (2008), *Multicolour Visions*, Bologna, Zanichelli.
- Kavanagh F., Moore C.L., Morris C. (2008), *New Team Up in English*, Milano, ELI.
- Puchta H., Stranks J. et al. (2006), *More*, Oxford, Hebling Languages
- Samotti A. (1996), *Basic Tools*, Milano, Edizioni Scolastiche Juvenilia.

GIULIA ONGARO • MA student at Dipartimento di Lingue e letterature Straniere e culture moderne, Università di Torino

E-MAIL • giulia.ongaro@yahoo.it

Appendix 1 – Dot-To-Dot Pattern

Follow the voice and complete the drawing. Start from number 25.



Appendix 2 – Alternative Exercise

Listen and circle the right number.

- | | | | |
|----|----|----|----|
| a) | 35 | 25 | 52 |
| b) | 17 | 60 | 70 |
| c) | 43 | 33 | 46 |
| d) | 58 | 85 | 48 |
| e) | 49 | 59 | 39 |
| f) | 21 | 12 | 81 |
| g) | 65 | 85 | 95 |
| h) | 49 | 94 | 84 |
| i) | 49 | 94 | 84 |
| j) | 3 | 11 | 10 |
| k) | 60 | 16 | 50 |
| l) | 22 | 82 | 52 |
| m) | 22 | 82 | 52 |
| n) | 63 | 73 | 36 |
| o) | 26 | 36 | 46 |
| p) | 26 | 36 | 46 |
| q) | 21 | 12 | 20 |
| r) | 22 | 92 | 12 |
| s) | 60 | 16 | 50 |
| t) | 70 | 20 | 17 |

Appendix 3 – List of Numbers in the Review Test

25 *twenty-five*
16 *sixteen*
38 *thirty-eight*
42 *forty-two*
37 *thirty-seven*
94 *ninety-four*
49 *forty-nine*
71 *seventy-one*
65 *sixty-five*
48 *forty-eight*
18 *eighteen*
63 *sixty-three*
4 *four*
40 *forty*
88 *eighty-eight*
20 *twenty*
56 *fifty-six*
95 *ninety-five*
29 *twenty-nine*
17 *seventeen*
7 *seven*
34 *thirty-four*
73 *seventy-three*
67 *sixty-seven*
55 *fifty-five*
80 *eighty*
2 *two*
51 *fifty-one*
78 *seventy-eight*
44 *forty-four*

SeGNALI



Daniela NELVA, Silvia ULRICH (a cura di)
Sguardi sulla letteratura e sulla cultura tedesca.
Studi in onore di Luigi Forte
Perugia, Morlacchi, 2015, 332 p.
ISBN 978-88-6074-666-5

Cesare GIACOBAZZI

Il volume presenta studi su autori, noti ma anche meno noti, della letteratura tedesca. Pur se nell'introduzione le co-curatrici hanno individuato nella scelta dei temi, da un lato, un criterio geografico "de-localizzato" che comprende la letteratura in lingua tedesca proveniente da comunità linguistiche periferiche e dall'altro lato un criterio "antropologico" che riprende temi cari a Luigi Forte, come "l'amore, il vitalismo, la follia", vi si può facilmente rintracciare almeno per larghi tratti, un filo conduttore: il rapporto tra etica ed estetica in un arco di tempo ampio che parte dalla *Goethezeit* e arriva al presente. Il volume raccoglie inoltre contributi dedicati alle altre arti – pittura, musica e cinema – che toccano entrambe le culture di cui Luigi Forte si è fatto mediatore, vale a dire quella tedesca e quella italiana.

Anton Reiniger (*Die Ambivalenz der Liebe in Goethes Drama Torquato Tasso*) considera principalmente due esperienze fondamentali nel dramma umano del Tasso di Goethe: la preclusione all'esperienza amorosa a causa della radicale idealizzazione dell'amata e lo scontro con Antonio che lo costringe a confrontarsi con una immagine di sé palesemente inadeguata a sostenere rapporti sociali. Per queste ragioni, secondo Reiniger, il poeta non potrà mai ambire al riconoscimento di una autorevolezza che non sia solo quella nella sua funzione di poeta. Tuttavia è proprio queste esperienze per lui drammatiche lo fanno diventare un "dolente esemplare": è nel gesto del dire del proprio dolore, nella consapevolezza che lo plasma,

che il Tasso di Goethe può dare un senso positivo, un valore artistico alla sua vita.

Giulio Schiavoni (*Si può ri-pensare un'armonia? Considerazioni su Grazia e dignità di Friedrich Schiller*) riflette in modo approfondito sul tentativo di Schiller di proporre una mediazione tra la *Critica della Ragion pura*, come regno della necessità, e la *Critica del Giudizio*, come "regno della libertà". L'idea di libertà che ne deriva, scaturirebbe proprio dalla "combinazione dei concetti di libertà e di fenomeno" (p. 44), giacché la natura per Schiller "appare libera non per pura assenza di costrizione, ma per il fatto di essersi data da sola delle regole" (p. 45). In tal senso il "bello" è pensato da Schiller come una "salutare tensione" tra libertà e controllo. Tuttavia Schiavoni giunge a chiedersi in conclusione se il progetto schilleriano prefigurante una utopica armonizzazione di opposti (p.es. una conciliazione tra l'agire e il patire o tra la libertà corporea e quella spirituale) non coduca alla riproposta "proprio di quel rigorismo etico kantiano nei cui confronti Schiller aveva cercato di tenere le distanze." (p. 49)

Il contributo di Gerhard Friedrich, (*Im Labyrinth des J.M.R. Lenz: Der Waldbruder*) riconosce come la tradizione del romanzo picaresco, nella sua peculiarità di dissolvere l'unità del soggetto, sia ripresa nel testo lenziano al fine di smascherare quanto l'idealismo e il solipsismo possano manipolare secondo il proprio desiderio il materiale del mondo fisico e i corpi che gli

appartengono. La critica che traspare dal testo di Lenz è sorretta, secondo Friedrich, da un'etica della conoscenza che si confronta con la durezza e la fisicità del reale evitando di proiettare in esso unilateralmente le visioni interiori del soggetto. La riflessione conclusiva di Friedrich propone un parallelo tra il *Waldruder* e il *Werther* di Goethe: le due figure sarebbero affratellate da un "isolamento interiore" ("innere Isolation", p. 65).

Daniela Nelva (*E tutto, tutto era bello...*). *Il Taugenichts di Joseph von Eichendorff e l'utopia di un mondo perduto* riconosce nella novella di Eichendorff un tipico motivo romantico: la libertà che sovverte l'ordine costituito. Tuttavia Nelva mostra con una convincente analisi poetologica come la voce critica dell'opera tenda a svanire nella ripetizione di formule consolidate, nella reiterazione di uno schema, nella prevedibilità comportamentale. Attraverso tale aporia prende però forma un tipico paradosso romantico: per rimanere fedeli alla propria indole sovversiva è sì necessario ribaltare le posizioni ma rendere pure il ribaltamento un gesto inconcluso. Si tratta in definitiva di considerare il gesto sovversivo come il risultato di una dialettica aperta in cui ogni tesi si trasforma in antitesi senza mai acquietarsi in una sintesi.

Il contributo di Norbert Miller, (*Die italianisierte Natur. Franz von Lenbach malt den Titusbogen*) è caratterizzato da un'ampia e approfondita analisi del famoso quadro di Lenbach *L'arco di Tito*. L'elemento più significativo dell'opera è riscontrato da Miller nella rappresentazione di un evento di grande rilevanza storica a cui si accompagna la raffigurazione del popolo contadino ritratto nelle sue particolarità antropologiche. Da un lato dunque la storia con i suoi grandi sovvertimenti, dall'altro una realtà quotidiana, umile e senza storia perché ancorata al ritmo ripetitivo della terra, al suo moto circolare.

Gabriella d'Onghia, (*Mechtilde Lichnowsky: «Un pesce d'aprile al posto di una lettera»*) prende in esame due brevi componimenti di Mechtilde Lichnowsky:

l'acrostico di nove strofe (*Ein Aprilscherz anstatt eines Briefes* [Un pesce d'aprile al posto di una lettera, 1917]) e il racconto *Karl Kraus zum Gedächtnis* [In ricordo di Karl Kraus]. In entrambe le opere il tema del rapporto dell'autrice con Karl Kraus offre la possibilità di cogliere aspetti rilevanti del suo progetto artistico. Gabriella d'Onghia lo identifica convincentemente in un discorso poetico che "rivendica la dimensione creativa della lingua, ne celebra la dignità etico-estetica ed invita lo scrittore a rispettare il linguaggio, a catturarne la bellezza, o per dirla con la metafora che introduce la sua ultima opera, 'a navigare su un candido foglio'" (p. 123)

La lettura a Praga di Thomas Mann di alcuni brani della "Montagna magica" nel 1922, anno in cui Kafka scrisse *Il castello*, e testimonianze di vicendevole apprezzamento, sono i dati colti da Guido Massino (*Praga, gennaio 1922. Thomas Mann legge La montagna magica. Kafka scrive Il castello*) per proporre riflessioni su alcuni aspetti che possono far pensare a un reciproco influsso. Se tuttavia alcuni motivi (p.es. la diversità dell'artista) richiamano analogie tra le loro opere e se le pagine iniziali del *Castello* trovano significativi riscontri proprio nei passaggi letti da Mann a Praga, Massino scorge una differenza fondamentale nel loro mondo metaforico: in Mann vi è una affermazione della vita nella sua contingenza mentre nella scrittura di Kafka, al contrario, una "tensione verso l'«oltre»" (p. 132).

Alberto Destro (*Rilke e Kierkegaard – ancora sull'amore infelice*) individua un parallelo, finora trascurato dalla critica rilkeana, tra la concezione dell'amore intransitivo che caratterizza la maturità del poeta e i numerosi testi di Kierkegaard che toccano il tema del cristianesimo. L'operazione ermeneutica di Destro si fonda sull'applicazione della tematica religiosa del filosofo danese a contenuti poetici rilkeani, anche se collocabili in una "dimensione esplicitamente 'terrestre' o areligiosa o comunque antimetafisica". (p. 141). Ciò che il filosofo considera compito ed esigenza

dell'amore, vale a dire il "rinnegare se stesso rinunciando a questo egoismo dell'amore affettivo" (p. 146) diventa nella poetica rilkiana, secondo Destro, la prefigurazione di un'esperienza amorosa che rinuncia al possesso e che è in grado di trovare compimento in sé stessa. Tale analogia, presentata sia sulla base di puntuali riferimenti testuali sia su convincenti riflessioni, non può tuttavia nascondere le indubbie differenze tra "la sostanza del mondo ideale" (p. 151) del poeta e quella del filosofo, fondata quest'ultima su una "lunga e ricchissima tradizione" (p. 152).

Riccardo Morello (*La figura del musicista in due romanzi del Novecento: il "Verdi" di Werfel e il "Ciajkovskij" di Klaus Mann*) riconosce in entrambi i grandi musicisti protagonisti dei romanzi di Werfel e Klaus Mann una comune "psicologia geniale" come fondamento delle "profonde radici umane della loro arte" (p. 165). Questo è vero, secondo l'autore del contributo, anche se li separano tratti umani e poetici addirittura contrapposti. Werfel utilizza un grande apparato documentario per sorreggere un progetto definito da Morello di grande ambizione, vale a dire quello di "cogliere la verità più profonda (*die mythische Wahrheit*) dell'uomo e dell'artista Giuseppe Verdi" (pp. 155-156) così come è emersa dopo la sua crisi degli anni ottanta, crisi che lo ha condotto a un ripensamento della sua arte musicale nel mondo moderno, in particolare prefigurandola come contrapposizione alla musica di Wagner. Il risultato è la conquista di una maturità musicale consapevole del proprio valore perché "si misura con l'ambiguità, le zone d'ombra dell'animo umano, scavando in esse con una profondità e nello stesso tempo semplicità che fa impallidire la complessità tortuosa delle sonorità wagneriane." (p. 157) In "Ciajkovskij" di Klaus Mann la contrapposizione è considerata da Morello del tutto interiore all'artista e si esprime in una lacerazione che accomuna autore e protagonista del romanzo biografico: entrambi vivono i drammi della diversità e della

marginalità. Nel grande compositore russo Klaus Mann vede il tentativo di raggiungere nell'arte quella pienezza che non può essere raggiunta nella vita, giacché questa pretende da loro la rinuncia all'eros e alla felicità amorosa. (p. 162).

Anna Chiarloni (*Gerhart Hauptmann: un'Ifigenia tedesca*) dà una convincente lettura della dell'*Ifigenia* di Hauptmann, così come venne rappresentata per la prima volta al Burgtheater di Vienna nel 1943. Chiarloni ritrova tra le "pieghe della tragedia la visione della Germania hitleriana" che l'autore vi ha consapevolmente disseminato (p. 173). Così sia aspetti formali come le tinte fosche della scena o "le forti suggestioni sonore", sia aspetti tematici come la dissoluzione del motivo dell'umanità pura presente per esempio nell'*Ifigenia* goethiana, danno espressione a posizioni critiche la cui manifestazione diretta sarebbe caduta nella rete della censura. Nella figura di Agamennone si condensa poi lo spirito primordiale del nazismo: in qualità di capo, come soggetto eccezionale, gli è concessa una "sospensione etica" che lo rende "lo strumento irresponsabile che in un'estasi parossistica incarna la fusione del popolo con l'Olimpo" (p. 176-177). Una lettura contemporanea può dunque, secondo Anna Chiarloni, trovare nell'*Ifigenia in Aulide* di Hauptmann "l'immagine di un mondo feroce nel comando e prono nel consenso" (p. 179).

Sandra Bosco Coletsos (*Gli animali in Mutter Courage di Bertolt Brecht*), dalla considerazione di quanto siano importanti gli animali nella rappresentazione delle condizioni miserevoli dell'umanità in guerra, Bosco Coletsos propone una lettura del dramma di Brecht sorretta da una accurata analisi culturologica sulla funzione degli animali nella vita quotidiana del tempo e un approfondito commento lessicologico e semantico della fraseologia che riguarda gli animali.

Silvia Ulrich („*Ich bin unterwegs. Mein Gepäck ist leicht*“. *L'ebreo Fred Wander, europeo "spaesato"*) offre una accurata panoramica dell'opera di Fred Wander e ne identifica

l'aspetto dominante nel carattere inquieto della sua scrittura. Aspetto questo fondato di certo in una dimensione per così dire interiore dello scrittore che ne determina una irrequieta situazione esistenziale rendendolo un perenne esiliato. Tuttavia in questa pur tormentata vita da "apolide dello spirito", è possibile la cura di una dimensione etica così come viene articolata una riflessione in *Das gute Leben*: "La 'buona vita' è una vita eticamente 'sostenibile', lontana dalle logiche del potere e del profitto, il cui 'senso' risiede nell'ammirazione e nel rispetto dell'umano." (p. 212)

Massimo Bonifazio (*"Una smania terribile di vivere"*. *Appunti sull'esuberanza vitalistica nell'opera di Friedrich Dürrenmatt*) conduce una disamina delle opere di Dürrenmatt e individua "i nuclei tematici fondamentali dell'opera" dello scrittore e drammaturgo svizzero nel "fanatismo delle ideologie contrapposte nella guerra fredda" e nei relativi "precarie equilibri sostenuti dagli armamenti atomici", e, inoltre, "nei feticci della nascente, e poi dilagante società dei consumi, e in generale del capitalismo". Il "caso", definito "forse il più vistoso personaggio di Dürrenmatt" è considerato da Bonifazio in rapporto dialettico con i "concetti di grazia divina, di giustizia e di libertà" e scorge in questo rapporto "un'urgenza metafisica peculiare" (p. 223). Un ulteriore carattere nelle opere di Dürrenmatt di su cui si sofferma Bonifazio è il vitalismo, spiegato come: "La vera molla che spinge le azioni degli esseri umani viene continuamente riportata agli istinti, alle passioni, alle esigenze del corpo, insomma al caos del dato biologico" (p. 225).

Il contributo di Manuela Alessandra Poggi (*"Scrivere è qualcosa di completamente diverso dal parlare."* *Alcune riflessioni su teoria e prassi letteraria in Rolf Dieter Brinkmann*) si occupa delle opere sperimentali di Rolf Dieter Brinkmann, il principale esponente della letteratura pop tedesca. Particolare attenzione viene rivolta alla cosiddetta trilogia dei *Materialebänder, Schnitte* [Materiali, tagli], con le tre opere *Erkundungen, Rom, Blicke*, opere che già alla prima impressione offerta dall'impaginazione si sottraggono a qualsiasi classificazione di genere tradizionale. Si presentano infatti come "pagine fitte di collage costruiti con foto della

città, insegne, cartoline, biglietti ferroviari e scontrini che si mescolano a disegni e a intere pagine scritte a mano dall'autore..." (p. 243). Il tentativo che Manuela Alessandra Poggi riconosce a Brinkmann è quello "di trovare una lingua oggettiva, ridotta all'osso, spartana, come una specie di metafora architettonica postmoderna, un capitello ionico che si staglia in un paesaggio barocco" (p. 244). La volontà, in definitiva, di realizzare una realtà che non sia filtrata da interpretazioni preformulate si concretizza in lui in una "situazione-laboratorio in cui poter essere l'oggetto del proprio esperimento, le cui condizioni di svolgimento e le premesse di successo dipendono proprio dal mantenimento di un fondamentale straniamento nei confronti dell'ambiente esterno" (p. 244).

Chiara Simonigh, (*Der Himmel über Berlin. Alla ricerca di un'etica dello sguardo*) individua preliminarmente nel film di Wim Wenders scritto con la collaborazione di Peter Handke, una doppia natura nell'immagine del muro che lo caratterizza: da un lato è un *Sinnbild*, vale a dire un "simbolo della scissione geopolitica che domina non solo Berlino e la Germania, ma anche l'intero mondo a partire dal dopoguerra; dall'altro lato, in quanto *Sinn-Bild*, ossia come immagine di senso e, in particolare, del senso storico che assume il 'secolo breve', inteso come epoca di dissidi e, conseguentemente, di profonde lacerazioni" (p. 252). Chiara Simonigh riscontra poi nella metafora del cielo un'ulteriore doppia valenza: il richiamare disperazione e speranza, l'utopia sì improbabile ma sempre possibile di una riunificazione della città. E in questo contesto lo figura dell'angelo, immagine questa che ricorda le *Elegie Duinesi* di Rilke, i quadri di Klee e le riflessioni di Benjamin, svolge anch'essa una duplice funzione nella sua veste di osservatore ma anche di un essere partecipe alle tragedie della storia perché è coinvolto "in essa suo malgrado come 'attore', quasi come se vi fosse trascinato da una forza prepotente, una sorta di 'tempesta' che 'lo spinge irresistibilmente nel futuro'" (259).

Amelia Valtolina (*Le "forme del dissenso" nella poesia di Durs Grünbein*) riflette sulla tensione nell'opera di Durs Grünbein tra dimensione estetica e rilevanza storica, tra il

disimpegno dell'arte e l'impegno della critica. Una possibilità di intravedere nella sua opera l'articolazione di una posizione implicitamente critica sarebbe fornita dalla "simultaneità delle immagini", per esempio attraverso le "scene dalla classicità romana, l'Avenue of the Americas a New York, lo zoo di Mosca, le isole dell'India occidentale [che] si fondono con il Landwehrkanal, dove fu assassinata Rosa Luxemburg, «l'ebrea Giovanna d'Arco, che canta la rivolta», oppure con la Monaco del 1923 e la scena del putsch di Hitler" (p. 268). Valtolina si chiede tuttavia se l'assenza di una loro collocazione temporale sia "l'unica forma di dissenso che il dire poetico sia ancora in grado di rivendicare come propria ... come se tacere le date equivalesse a denunciarne l'assoluta indistinguibilità dinanzi al terrore che sempre e comunque esse hanno avuto in serbo per l'uomo." (269) Così la conclusione non può che essere la domanda se "dopo la fine della Storia e la caduta delle utopie, al poeta più che mai sradicato e senza patria non altro resta che 'la forza della sua lucida disillusione'" (270-271).

Lo studio di Marcella Costa (*Generi del parlato nella letteratura della "svolta": il caso di Simple Storys*) sulla *mimesis* della lingua parlata nel romanzo di Ingo Schulze fa emergere, secondo l'autrice, "una sorprendente coincidenza fra i dati empirici analizzati negli studi linguistici e la rappresentazione letteraria proposta da Ingo Schulze ... tale da avvalorare ulteriormente la tesi secondo cui *Simple Storys* sarebbe il romanzo della svolta" (p. 286). Tale conclusione è suffragata dall'indagine di alcune strategie comunicative che rappresentano le difficoltà dei cittadini della DDR negli anni immediatamente successivi alla caduta del muro e alla riunificazione. La validità storica e sociologica dei dati è garantita, sempre secondo Marcella Costa, "dalla capacità mimetica di Schulze, in grado di imitare moduli del parlato" (p. 280). Le voci del parlato in ciò che viene definita "narrazione esplorativa" e nelle conversazioni telefoniche producono l'effetto estetico di appello

al lettore a prendere coscienza del contrasto tra la prospettiva attuale e quella di allora e, inoltre, della particolare caratterizzazione del rapporto "tra io narrante e io esperiente" (280).

Mariana-Virginia Lăzărescu (*Herta Müller ever and ever for ever*) attribuisce alla vincitrice del premio Nobel per la letteratura nel 2009 il merito di avere come ben pochi altri descritto minuziosamente ogni sfumatura della dittatura di Ceaușescu. Nel terribile contesto del regime persino le descrizioni della natura perdono ogni magia e richiamano costantemente segnali di morte (p. 296). Tra le opere menzionate da Lăzărescu risalta *L'altalena del respiro* (*Atemschaudel*). Nel paragone con il film di Benigni *La vita è bella* si riscontrerebbero nette differenze nel tono privo di ogni sentimentalismo, nella distanza del narratore dai tragici eventi narrati e nel rifiuto di narrare ciò che non è narrabile (p. 299).

Lucia Cinato (*La folia. Störung. Considerazioni sul testo di Luigi Forte e la sua traduzione in tedesco*) conclude la ricca e variegata serie di contributi del volume dedicato a Luigi Forte con un commento a un lavoro teatrale dello stesso germanista torinese: *Störung (La folia)*. Sulle tracce di Foucault e delle opere di Lenz, Hölderlin, Lenau e Walser, questo lavoro teatrale di Forte tratta la follia sì come "evento negativo e cammino verso la notte", tuttavia "il suo linguaggio non è inutile ma serve a mettere in discussione la ragionevolezza delle istituzioni e a scoprire una verità oltre la ragione e contro la ragione stessa" (p. 301). Il contributo di Cinato si conclude con un commento alla traduzione della pièce, scritta in italiano ma rappresentata per la prima volta in Germania.

CESARE GIACOBazzi • Docente di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia.

E-MAIL • cesare.giacobazzi@unimore.it



Emanuele KANCEFF
*L'immagine della Sicilia
nei resoconti di viaggio del Settecento.
Tra classicità ed emozione romantica*

Scicli, Edizioni di storia e studi sociali, 2015, 99 p.
ISBN 978-88-99168-04-9

Pino MENZIO

L'immagine della Sicilia, quale emerge nelle pagine dei viaggiatori stranieri in Italia nel Settecento, testimonia nella maniera più chiara un ampio mutamento di mentalità, di valori culturali e di gusti estetici che ha luogo in tutta Europa, e ne fornisce un'interessante e inedita chiave di lettura. A questo argomento è dedicato il recente volume di Emanuele Kanceff, fra i più accreditati studiosi internazionali del Viaggio in Italia e fondatore del CIRVI, centro che da oltre trent'anni coordina e promuove un'amplissima attività di ricerca e documentazione, con una ricca produzione editoriale. Si tratta di un testo molto leggibile e chiaro, accompagnato peraltro da un dotto apparato di note, a cui è demandato l'approfondimento dei vari temi; al tutto si aggiunge un vasto e pregevole repertorio iconografico.

Il periodo esaminato da Kanceff è quello della transizione dal classicismo al romanticismo: ovvero, per riprendere l'efficace metafora-guida del volume, gli anni del passaggio "dal compasso al pennello". La tradizione descrittiva del viaggiatore settecentesco, infatti, mira alla scoperta e alla catalogazione enciclopedica del reale, predilige una natura docile e indirizzata ai fini dell'uomo, evidenzia ed esalta un paesaggio regolare, ordinato secondo linee simmetriche, rispettoso dei canoni classici o addirittura assoggettato a intenti mitologico-archeologici. Alla fine del secolo, tuttavia, l'attenzione dei viaggiatori si rivolge sempre più spesso al pittoresco, agli elementi del paesaggio non addomesticati, alle forme più selvagge e

scoscese della natura, secondo modalità paesaggistiche che vanno ormai oltre gli schemi culturali settecenteschi.

Testimonianza e archetipo di questa evoluzione estetica, e più ampiamente culturale, è Goethe: che pure, nella stesura definitiva del suo *Viaggio in Italia* (compiuta tra il 1816 e il 1829, e quindi assai lontana dall'evento concreto) presenta la Sicilia come una terra sovrانamente classica. Tale illusione di classicità, che Goethe vuole porre a categoria ideale del suo viaggio, ha alcuni riscontri testuali, che si cristallizzano intorno a due nuclei tematici: i reperti classici e l'*Odissea*. Tuttavia, per quanto attiene ai reperti, essi paiono in sostanza avere lo scopo di essere disegnati e collezionati, cioè inseriti in quella raccolta di immagini, vedute e paesaggi che il viaggiatore porterà con sé di ritorno dall'Italia; per quanto riguarda l'*Odissea*, Kanceff mostra con efficacia come il modello omerico, che Goethe presenterà poi come punto focale del suo incontro con la Sicilia, non sembra assumere concretamente, nello sviluppo del suo diario, quel peso che l'autore in seguito gli conferirà.

È dunque legittimo nutrire qualche dubbio sull'esattezza di queste affermazioni che, dopo trent'anni, Goethe traeva dalla propria memoria; e soprattutto, non va data per scontata l'amplificazione classica che esse propongono. Sembra più appropriato, invece, vedere il classicismo di Goethe in una posizione dialettica con altri stimoli e altre fantasie, soprattutto in quanto il motivo dominante nel racconto del suo viaggio in

Sicilia appare piuttosto il tema della vaporosità e della trasparenza del paesaggio. L'intensa attenzione per il paesaggio italiano è l'atteggiamento più caratteristico di Goethe, sino ad assumere il ruolo di idea-guida, di preoccupazione di fondo che emerge in ogni pagina; e la percezione goethiana della Sicilia si fonda appunto su questo tema della vaporosità, che rappresenta la modalità elettiva della veduta mediterranea e del suo colore.

Dimenticando per un attimo le riflessioni a distanza e le conclusioni che Goethe volle inserire nel suo testo, è proprio la vaporosità, cioè "l'elemento che trasfigura il tripudio dei colori, dei contrasti di luce, facendo, di una veduta naturale, un paesaggio costruito con la sensibilità interiore" (p. 15), il tratto che integra la forma descrittiva più ricorrente, con un atteggiamento paesaggistico molto più consoni allo stato d'animo del viaggiatore che il fascino della classicità. Le incidenze della luce, i giochi di chiaroscuro, la tonalità delle ombre, la vasta potenza del giorno mediterraneo trovano nelle facoltà di rappresentazione di Goethe un'eco profonda e vibrante, con una scrittura estremamente sensibile alla luminosità, che pare dilatarsi nel tripudio del colore, ricercato con insistenza e analizzato nei suoi contrasti e nelle sue sfumature.

A questo proposito, Kanceff segnala un evidente parallelismo con Chateaubriand, in particolare con la *Lettre sur la campagne romaine* (1804) che sarà poi inserita dall'autore stesso nel suo *Voyage en Italie*. In essa lo scrittore evidenziava il proprio trasporto per la luminosa purezza del paesaggio italiano, per la sua particolare vaporosità, diffusa in lontananza, capace di arrotondare gli oggetti e dissimulare quanto possano avere di duro o spigoloso nelle forme. È difficile non cogliere le analogie che legano idealmente la luce e le diffrazioni vaporose della Campagna romana di Chateaubriand con le sfumature d'azzurro e le trasparenze luminose della Sicilia di Goethe. La prova più convincente in tal senso è la puntuale citazione che entrambi fanno della stessa

fonte, Claude Lorrain: senza essersi potuti influenzare a vicenda, Goethe e Chateaubriand, accomunati nella visione paesaggistica, non possono evitare di ricorrere allo stesso artista, che secondo loro ha colto la "luce" italiana nel modo più mirabile e perspicuo.

Restando alle pagine di Goethe, in esse non domina il gusto per una classicità che si presenta, a tratti, problematica e persino contestata dallo stesso autore; prendono corpo gli elementi di una nuova percezione del reale che, sviluppati con maggior ampiezza e portati alle conseguenze più decise, rimarranno per decenni i capisaldi della visione romantica dell'Italia. Il viaggio dell'Ancien Régime è ormai giunto al capolinea: tramontano i toni salottieri, viene meno quel gusto per la conversazione leggera così ben rappresentato dalle *Lettres familières sur l'Italie* del presidente de Brosses; si estinguono la curiosità erudita fine a se stessa e l'enciclopedismo. Si fa strada una nuova poetica, che richiede nuovi orizzonti espressivi e reclama un altro statuto nella percezione del reale; il colore e la sfumatura prendono il loro posto accanto alla linea e, a dispetto del neoclassicismo tuttora imperante, il disordine "pittresco" sembra voler sopravanzare l'ordine.

Così delineato il punto di svolta estetico-culturale, Kanceff ha buon gioco nel guardare all'indietro e ripercorrere la storia del viaggio in Sicilia, o meglio dei suoi esponenti più importanti, appunto in quanto fonti di Goethe. Ad un estremo si può porre Hermann von Riedesel, nel cui spirito e nella cui scrittura rimane ancora molto di settecentesco: l'entusiasmo un po' aprioristico per la Grecia antica, l'appassionata missione esplorativa in chiave archeologica e documentaria, la difesa di un "buon gusto" inteso come il più rigoroso stile classico, che lo porta ad ignorare tranquillamente, nelle sue descrizioni, tutto ciò che non è riconducibile alla grecità. Al polo opposto si situa lo scozzese Patrick Brydone, a cui la Sicilia deve l'immagine e la popolarità che assunse, negli anni Settanta del Settecento, nella cultura europea. Con

Brydone, attento alle bellezze naturali oltre che alle curiosità fisiche e ai segreti della scienza, sempre pronto a cogliere, in ciò che osserva, l'aspetto "romantico" e "pittoresco", il genere del viaggio subisce una scossa radicale, che ne accelera di decenni il processo di rinnovamento.

In entrambi i viaggiatori, a rompere gli schemi tradizionali o a confermare nel nuovo gusto, appare centrale la salita sull'Etna: che fa dimenticare a Riedesel i toni classicheggianti e promuove un atteggiamento paesistico più sfumato e sensibile, testimoniato dalle successive descrizioni della Sicilia, più permeabili alla bellezza naturale e alla malinconia romantica. Brydone dedica all'Etna due lettere intere, nelle quali l'ascesa al vulcano si conclude nella notte, offrendo il risultato poetico più alto di una lunga e ricchissima descrizione. Nell'oscurità, la purezza dell'aria fa percepire le stelle molto più grandi e numerose di quanto il viaggiatore le avesse mai viste. Con l'approssimarsi del giorno, il mare e le terre escono dal caos delle tenebre; l'atmosfera si illumina e si può percepire, sempre più distintamente a mano a mano che l'orizzonte si rischiarava, una vista immensa, viva e affascinante, che gli occhi non possono abbracciare per intero.

Oltre all'analisi approfondita delle opere più significative, il volume traccia un panorama molto ampio ed esaustivo anche dei viaggiatori minori. In termini strettamente quantitativi, prevalgono gli scrittori dallo spirito ancora illuministico: razionali e lucidi, essi guardano e si esprimono "con la squadra e il compasso", non amano per principio

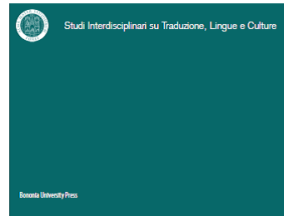
abbandonarsi alle sensazioni, ed evitano ogni scrittura che non sia principalmente informativa. In molti casi, il passaggio alla *nouvelle vague*, in cui la matita e il pennello sono tanto importanti quanto la penna, non si configura come un salto netto o un'opzione risolutiva; appare piuttosto come una commistione o compenetrazione tra i due orizzonti, in cui è interessante e suggestivo rilevare il romanticismo degli illuministi, e il classicismo dei romantici. Nonostante le antinomie spesso radicali e le inevitabili differenze di interessi e di gusti, nei testi dei viaggiatori l'immagine della Sicilia è ormai consolidata, nei suoi elementi concreti come nei riflessi soggettivi delle descrizioni poetiche.

PINO MENZIO • He has written about Greek tragedy (*Prometeo, sofferenza e partecipazione*, 1992), metaphor of travel (*Il viaggio dei filosofi*, 1994) and the relationships between ethics and aesthetics (*Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, 2002; *Da Baudelaire al limite estetico. Etica e letteratura nella riflessione francese*, 2008; *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, 2010). He is secretary of CIRVI (Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia) and editor of the website «Etica e letteratura».

E-MAIL • pino.menzio@fastweb.it

Perfiles para la historia
y crítica de la gramática
del español en Italia:
siglos XIX y XX
Confluencia y cruces
de tradiciones gramaticográficas

Félix San Vicente
Ana Lourdes de Hériz
María Enriqueta Pérez Vázquez
(eds.)



Félix SAN VICENTE, Ana Lourdes DE HÉRIZ
y María Enriqueta PÉREZ VÁZQUEZ (eds.)

*Perfiles para la historia y crítica
de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX.
Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*
Bologna, Bologna University Press, 2014, 392 p.
ISBN 978-88-7395-967-0

Natalia PEÑÍN FERNÁNDEZ

En los últimos decenios el mundo de la investigación lingüística ha demostrado un creciente interés por la gramaticografía y las obras utilizadas para la enseñanza de lenguas europeas. Un signo evidente ha sido la creación de asociaciones con planteamientos historiográficos como la pionera CIRSIL (*Centro Interuniversitario di Ricerca sulla Storia degli Insegnamenti Linguistici*) que promueve, sostiene y coordina la investigación sobre la enseñanza interlingüística a lo largo de la historia. En el caso concreto del español, el grupo de investigadores que constituye LICEI (Lingüística Contrastiva Español Italiano), coordinado por el profesor Félix San Vicente, se propuso realizar una reconstrucción historiográfica de la producción de manuales de español, relacionándolos con los eventos políticos que los rodeaban, el contexto jurídico-normativo, sociocultural e ideológico en el que se insertaron y estudiando el desarrollo de la figura del profesor de lengua que era, contemporáneamente, autor de tratados de enseñanza.

En el cuadro anteriormente descrito, podemos enmarcar *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticales*, donde los editores Félix San Vicente, Ana Lourdes de Hériz y María Enriqueta Pérez Vázquez dan cuenta de las tradiciones textuales y gramaticales que han constituido la base de la enseñanza del español a itálfonos durante los siglos XIX y

XX. Con este objetivo, la obra profundiza, entre otras cuestiones, en el conocimiento de algunos autores de singular interés para llegar a establecer los cánones de la tradición gramatical del español a itálfonos.

El material seleccionado en este volumen se agrupa en cuatro partes, diferenciadas entre sí pero complementarias, y cuyos criterios de organización están expuestos, con claridad, en la introducción, donde los editores plantean algunas claves de lectura y exponen la motivación que les ha llevado a la edición de la obra. En total se recogen diecinueve aportaciones realizadas por expertos en el sector, cuyo eje vertebral es el estudio de obras destinadas a la enseñanza del español a italianos y, en cada una de ellas, se ofrece una importante aportación de referencias, compendio de las bibliografías utilizadas por los autores de sus artículos.

La primera sección, *Las categorías gramaticales y la norma del español*, incluye seis estudios, dedicados a la tradición gramatical española, y está caracterizada por su dimensión historiográfica. En ella se presentan estudios inéditos y originales sobre la sintaxis del siglo XX y otras investigaciones.

Los dos primeros artículos se centran en distintos aspectos de la clasificación de categorías modales. Giovanni Garofalo, profesor de la Universidad de Bérgamo, a partir de una concepción del estudio del lenguaje prescriptivo como nexo común de diferentes disciplinas como la lógica, la

lingüística o la teoría del derecho, establece una comparación entre las nociones modales presentes en la gramaticografía italiana y española y destaca la ausencia de la 'categoría anankástica' en los tratados españoles, a pesar de tratarse de una herramienta analítica sumamente válida para futuros estudios lingüísticos. En la segunda parte de su estudio, más práctica, demuestra que las modalidades 'anankástica' y 'nómica' permitirían un análisis más objetivo del discurso legislativo. A continuación, Ana Polo, de la Universidad de Padua, realiza un detallado análisis de la evolución del concepto de modalidad en las gramáticas de la Real Academia Española. La investigadora distingue cuatro fases que concluyen con la edición de la *NGLE* en 2009, donde el concepto de modalidad adquiere un valor multifacético que incluye la actitud del hablante ante la realidad enunciada.

El corpus utilizado por José J. Gómez Asencio, de la Universidad de Salamanca, para analizar el tratamiento del componente sintáctico de la lengua española está constituido por 13 gramáticas publicadas entre 1771 y 1854. En su exhaustivo artículo, el autor recoge los modelos, ámbitos y cometidos de las teorías sintácticas propuestos por las gramáticas. Asimismo relaciona las distintas definiciones de sintaxis con conceptos como *construcción*, *orden*, *término*, *complemento*, identifica y da cuenta del tránsito de una "sintaxis *natural*" a una "sintaxis *regular*". Como conclusión, reconoce en este periodo una etapa especial de las corrientes sintactistas en la medida en que sientan las bases de novedosos puntos de vista, cimientos de la modernidad representada por las obras del siglo XIX.

En su estudio, Carmen Quijada Van den Berghe, de la Universidad de Salamanca, a partir de una selección de 16 gramáticas representativas del siglo XIX, aborda las diferencias que se establecían entre los tiempos verbales del pretérito perfecto simple y el pretérito perfecto compuesto durante dicho siglo, basándose en categorías de 'tiempo' y 'aspecto'. Por otra parte, analiza con

lucidez la posición normativa de los gramáticos del corpus con respecto a las cuestiones de variación lingüística y al reconocimiento de los valores del PPC.

Enriqueta Pérez Vázquez, de la Universidad de Bolonia-Forlì, se centra en una cuestión muy específica: el uso de las marcas y símbolos que la *NGLE* (2009) utiliza en su descripción de los fenómenos lingüísticos. Para ello aclara, en primer lugar, la diferencia entre dos juicios valorativos: la agramaticalidad y la incorrección de una expresión y describe su representación mediante dos símbolos, el asterisco y la *bolaspá*, en las últimas obras de la Academia, repasando los casos en los que se utilizan. Asimismo, en su estudio explica y razona por qué en la *NGLE* la RAE abandona el uso de la *bolaspá* y por qué el asterisco se encuentra presente raramente en la *ORAE* (2010).

El último trabajo de esta sección, de Ana Lourdes Hériz, de la Universidad de Génova, se sumerge en una cuestión tan actual como discutida: la prescriptividad o descriptividad de la transmisión de la norma ortográfica. En concreto, se ocupa del análisis de la expresión de la norma en la *ORAE* (2010). Tras un exhaustivo cotejo de las tres últimas obras ortográficas académicas (1999, 2010 y 2012) y de un análisis intratextual de la obra en cuestión, aprecia una tendencia hacia la expresión descriptiva cuando se tratan normas de larga tradición ortográfica, mientras que encuentra una expresión más prescriptiva en la transmisión de las novedades normativas.

La segunda sección, toda ella dedicada al *Estudio de gramáticas españolas* se ocupa específicamente del estudio de gramáticas españolas dirigidas a itálofonos. Los siete estudiosos reunidos aquí tienen en común el interés por centrar sus investigaciones tanto en los métodos adoptados por los autores como en la relación de las diferentes obras estudiadas con el contexto sociocultural e ideológico en el que fueron publicadas.

En el primero de ellos, Felisa Bermejo, de la Universidad de Turín, repasa detalladamente la producción gramatical de Lucio Ambruzzi, prolífico lexicógrafo del

siglo XX. A continuación, presenta una reseña de su obra gramatical más importante: la *Grammatica spagnola* de 1931, relacionando sus criterios normativos con el contexto institucional educativo italiano de las primeras décadas del siglo. Como demuestra la investigadora, especial interés suscita el método del autor, descrito como un método directo que, sin embargo, mantiene el ejercicio de la traducción. Bermejo concluye indicando que se trata de una gramática teórica y práctica con una concepción conservadora de la pronunciación y, a su vez, innovadora por lo que respecta a la ortografía.

María Luisa Calero Vaquera, de la Universidad de Córdoba, describe, en un primer momento y de manera general, el proceso de difusión de la gramática filosófica en Italia, desde Francia, a partir del siglo XVII hasta llegar al siglo XIX. Un ejemplo práctico de la aplicación de dicho método en la enseñanza del español a lectores italo hablantes es la *Nueva gramática castellana* (1883) del colombiano Esteban Ovalle, analizada exhaustivamente por la autora en la segunda parte del estudio.

Los siguientes dos artículos se centran en gramáticas que defienden un método comparativo y contrastivo. Por un lado, Cristina Bordonaba Zabalza, de la Universidad de Milán (a cuyo recuerdo está dedicado el volumen pues la apreciada autora fallece pocos meses antes de que este libro se editara), analiza *La grammatica spagnola del XX secolo* (1940) del milanés Carlo Boselli, miembro correspondiente de la Real Academia Española. La investigadora establece una correspondencia entre este tratado y la gramática francesa de Bosisio, máximo exponente de un modelo basado en la traducción literaria. Especial interés despierta el extenso tratamiento de la fonética que representa una novedad respecto a sus anteriores gramáticas. Y por otro, en el ensayo de Luisa Chierichetti, de la Universidad de Bérgamo, se afronta por primera vez la producción gramatical de Juana Granados, autora hispanoitaliana del manual *La lingua spagnola* (1960). En concreto, se ocupa de

Per incominciare... lo studio della lingua spagnola nelle scuole medie inferiori, la primera versión de la obra. Chierichetti realiza una descripción minuciosa del tratado, evidente reflejo de los planteamientos didácticos de los programas escolares determinados ideológicamente por el gobierno fascista italiano.

Victoriano Gaviño Rodríguez, de la Universidad de Cádiz, sigue una línea diferente de investigación con respecto a los artículos anteriores, dado que no analiza una única gramática, sino un corpus de tratados de enseñanza destinados a italianos, de autores desconocidos, pero no por ello menos pertinentes (F. Marin, Catá, Gorra, Foylques, entre otros) a partir del cual se propone relacionar la teoría gramatical de estos textos con la de obras académicas de la misma época. Su conclusión pone en duda el acercamiento de dichos tratados a los cánones de la RAE.

Cierran la segunda sección, los trabajos de Valentina Ripa y del historiógrafo Pierre Swiggers. Valentina Ripa, de la Universidad de Bari, profundiza en la figura del hispanista Alfredo Giannini, y en su artículo, hace un repaso de la producción del autor como hispanista y catalanista, de su divulgación literaria y de su labor gramatical, dedicando especial atención a su *Gramática Spagnola*, obra de la cual la autora destaca su objetividad y sencillez y su carácter descriptivo y contrastivo. Pierre Swiggers, de las universidades de Lovaina y Lieja, describe y analiza la gramática del lingüista Bernard Pottier, *Grammaire de l'espagnol* (1979). En su artículo, el investigador describe este tratado como una gramática muy innovadora que, como demuestra el autor, propone una original y dinámica concepción de la lengua y de la gramática.

La tercera sección, *Estudios de otras tradiciones gramaticales para italianos*, recopila cinco estudios dedicados a otras tradiciones gramaticales para italianos que pudieron constituir una referencia para los autores de gramáticas de español para itálofonos.

En primer lugar, Chiara Grenzi, se propone demostrar la conexión entre la metodología de enseñanza y difusión de una lengua extranjera y el clima político, institucional y cultural de la época en que se inserta. Un ejemplo práctico es la obra de Candido Ghiotti, principal defensor del método filológico-comparativo en la enseñanza del francés en Italia durante la primera mitad del siglo XX. En segundo lugar, Ilaria Bonomi, se sumerge en la relación entre la norma y el uso en la gramaticografía italiana de los siglos XIX y XX, clave de lectura, según la autora, de la imposición del italiano como lengua nacional y unitaria. La investigadora expone dos tendencias: una tradicionalista y la manzoniana, más innovadora, abierta al uso florentino. A continuación, M^a Teresa San Marco Bande, de la Universidad de Santiago de Compostela, dedica un artículo a los manuales escolares para la enseñanza de la lengua italiana postunitaria, con especial interés por la propuesta educativa del profesor Pasquale Fornati. Su artículo expone, asimismo, la implantación del modelo lingüístico toscano-manzoniano. El siguiente artículo, de Andrea Nava, Universidad de Milán, se acerca a los manuales pedagógicos de lengua inglesa, difundidos en Italia durante los años ochenta y noventa del siglo pasado y producidos en Gran Bretaña que adoptan un método comunicativo que no tienen en cuenta la lengua del discente. Este análisis describe la desorientación de muchos autores de la época pero también concluye con una cuestión muy actual: la fractura entre gramática y comunicación presente en la enseñanza de lenguas extranjeras. Cierra esta sección, Toshiaki Takeshita, de la Universidad de Bolonia, con un artículo en el que explica con detalle los dos sistemas de conjugación del japonés: el flexivo y el aglutinante. A

continuación, el autor analiza atentamente tres manuales de gramática publicados en Italia desde 1890 evidenciando que en la primera mitad del siglo XX la conjugación que se enseñaba era flexiva y se pregunta la razón por la que sorprendentemente en la segunda mitad del siglo se abandona la tradición flexiva y se prefiere el sistema glutinante.

En la cuarta y última sección, *Figura profesional del traductor*, Gaia Ballerini, dedica su artículo a la figura profesional del traductor europeo, su estatus y sus posibilidades de evolución en el plano didáctico. Para ello, la autora describe y expone con rigurosidad las últimas leyes y reformas, programas académicos y la importancia de la comunicación entre el mundo institucional, académico y profesional para reforzar la figura del traductor.

El aspecto más significativo de esta obra, coordinada por el profesor San Vicente, es que recopila, ordena y pone a disposición del lector e investigador artículos que constituyen un válido material de archivo, facilitando, de esta manera un acceso directo a gramáticas históricas, tratados, documentos y otras fuentes que abren paso a nuevas observaciones. Ello la convierte en una lectura obligada para todo aquel que se interese por este campo de investigación.

NATALIA PEÑÍN FERNÁNDEZ •

Bachelor's Degree in Translation and Interpreting at the Language School for Interpreters and Translators (SSLMIT). University of Bologna, Italy. Currently working as an adjunct professor running courses on Translation from Italian into Spanish.

E-MAIL • natalia.penin2@unibo.it



Alessandro CATALANO, Massimo MAURIZIO,
Roberto MERLO (a cura di)
*manifestAzioni. I manifesti avanguardisti
tra performance e performatività*
Milano, Mimesis, 2014, 392 p.
ISBN 978-88-5752-703-1

Roberta SALA

Il manifesto programmatico rappresenta certamente un mezzo espressivo di estrema rilevanza ideologica nel contesto delle avanguardie letterarie di inizio secolo scorso, in quanto strumento di forte presa di coscienza e ribellione rispetto al contesto artistico tradizionale, considerato canone stantio e obsoleto, non più adatto alla rappresentazione della frammentarietà controversa esperita dall'uomo moderno. La raccolta di saggi *manifestAzioni*, a cura di A. Catalano, M. Maurizio e R. Merlo, a tal proposito, si propone di analizzare la forma del manifesto secondo una prospettiva anzitutto letteraria. Negli interventi presi in considerazione, infatti, i vari autori si soffermano sullo scritto programmatico in quanto testo, ponendo l'accento sull'originalità e sulla rilevanza stilistica e contenutistica che esso presenta, spesso assai superiore rispetto a quella delle opere d'arte prodotte in seno alle avanguardie stesse.

I manifesti di inizio secolo scorso, tuttavia, mostrano una complessità che va ben oltre la dimensione spaziale e visiva del testo, in quanto fanno riferimento, per loro stessa natura, a un'esperienza in primo luogo temporale. Solamente la declamazione del testo infatti, permette allo scritto programmatico di realizzare pienamente le proprie potenzialità, attraverso un dialogo con l'uditorio spesso provocatorio, dissacrante, grezzo. In esso, gli artisti esprimono tutta la potenza del gesto di ribellione nei confronti della tradizione, performato tramite l'enunciazione di nuove modalità di scrittura e

percezione del mondo, in linea con la religione del futuro e la deificazione del progresso sperimentate dall'individuo al sorgere dello scorso secolo¹. La dimensione sincronica del manifesto, dunque, risulta assai significativa, in quanto nella volontà di superamento di un'epoca e delle modalità inadeguate ad essa legate, gli autori producono un documento molto rilevante dal punto di vista storico.

Partendo da queste premesse, la raccolta cui facciamo riferimento mira ad arricchire la critica letteraria relativa al manifesto avanguardista attraverso una prospettiva comparatistica. I saggi presentati, infatti, offrono punti di vista eterogenei sulla natura dei testi programmatici legati all'avanguardia, in quanto fanno riferimento a contesti nazionali differenti, ma accumulati dalla medesima volontà sovversiva di rinnovamento artistico e sociale. Dall'America latina alla Russia, passando per l'Europa, è possibile rilevare le caratteristiche principali del manifesto letterario, nel tentativo di comprenderne la rilevanza culturale e la natura profonda in relazione al contesto in cui è prodotto.

A tal proposito, una chiave di lettura molto interessante è offerta da Rodica Ilie, la quale definisce il testo programmatico

¹ Concetti elaborati facendo riferimento alla raccolta di saggi di Paul Ricoeur, *Du text à l'action. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris 1986.

cultural pharmakon in grado di porsi come unica possibilità di salvezza in seguito alla distruzione della tradizione che esso stesso opera. L'autrice, tuttavia, riconosce la duplice natura di questo antidoto letterario, che si tramuta ben presto in nuova droga, ossessione, dipendenza asfissiante la cui forza attrattiva spinge lo spirito artistico a una ricerca totalizzante, e quasi maniacale, di nuove forme espressive. La parola, intesa come pura associazione grafica di segni, unione sonora di fonemi, nonché realizzazione concreta del proposito di azione sovversiva, rappresenta l'origine e il fine di tale dipendenza, in quanto guida la ricerca dell'artista verso l'identificazione di una nuova semantica verbale.

A tal proposito, Nadia Caprioglio, citando alcuni manifesti realizzati dalle avanguardie russe di inizio secolo scorso, pone l'accento sul concetto di parola-immagine, la quale si svincola dagli automatismi del linguaggio fino a risultare governata dalle stesse regole combinatorie alla base della pittura². Restando nel contesto russo, Sergej Birjukov, si focalizza piuttosto sul valore della sperimentazione sonora nelle opere dei futuristi, dove, tramite la parola che si fa neologismo, si compie una doppia interrelazione tra componente fonetica e componente logica del testo³. Di conseguenza, solamente nell'abilità performativa dell'enunciatore si realizzano a pieno le

² Tale idea viene sviluppata nel saggio di Aleksej Kručenyč *Novye Puti slova*, pubblicato nella raccolta *Troe* (1913), e approfondita, in seguito, da Kazimir Malevič nel testo *O poezii* (in *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, 1919).

³ A tal proposito, il testo di Velimir Chlebnikov *Bobeòbi*, composto nel 1913, costituisce un perfetto esempio della rilevanza della dimensione sonora all'interno delle opere dei futuristi, in quanto solamente tramite la declamazione si realizza il significato completo dei versi. Gli stessi autori futuristi appartenenti al gruppo Gileja inclusero tra i punti del programma poetologico pubblicato nella seconda raccolta *Sadok sudej* (1914) vari riferimenti alla sperimentazione fonica relativa alla parola.

potenzialità del manifesto, la cui forma grafica trova compimento nello statuto sonoro che la caratterizza.

Ciò risulta evidente nell'intervento di Barbara Zandrino, la quale prende in esame le tecniche di declamazione della parola in libertà teorizzate da Marinetti e finalizzate a un'interpretazione dinamica e guerresca dello scritto programmatico, in un rapporto quasi conflittuale con il pubblico. La parola, in tal modo, si fa strumento di scandalo, dando vita a un vortice di sperimentazione tanto potente quanto autoreferenziale, proprio come accade nei manifesti avanguardisti polacchi realizzati tra il primo dopoguerra e il 1924. Sull'esempio dei futuristi italiani, gli autori di tali scritti si immergono, infatti, nella ricerca ossessiva di una forma artistica scandalosa, organizzando *happenings* inusuali e realizzando nei manifesti, più che nei testi reali, l'originalità stilistica di cui si proclamano pionieri. La parola, dunque, resa puro strumento di ribellione, conduce l'artista in un percorso di forte presa di coscienza di sé e della realtà circostante, fino a che tale ricerca non si fa assuefacente. Il farmaco, di nuovo, diventa droga, secondo un rapporto di dipendenza basato sulla potenza sovversiva della parola-azione.

A meno, che nell'atto di ribellione del Nuovo contro il Bello, non si mantenga, seppur lieve, una continuità con la tradizione precedente, riconosciuta come autorevole punto di partenza per la sperimentazione avanguardista. Così, l'intervento di Anna Boccuti, posto in chiusura della raccolta, ripristina un certo equilibrio tra manifesto e canone, individuando nel *Non serviam* del poeta cileno Vicente Huidobro un gesto di ribellione riconducibile alla cacciata dal Paradiso di Lucifero. L'atto sovversivo dell'artista, infatti, per quanto estremo, ricalca l'eterno rifiuto di Satana di servire Dio, reiterando nella contemporaneità la volontà ancestrale, e dunque insita nella natura umana dalla notte dei tempi, di opposizione all'ordine universalmente accettato.

In conclusione, dunque, seppur riconoscendo la complessa eterogeneità del

manifesto avanguardista in quanto genere letterario, evidente a partire dalla strutturazione stessa di *manifestAzioni*, è possibile individuare una certa similarità di intenti e forme all'interno degli scritti programmatici appartenenti a contesti nazionali differenti. Tracciando una linea di continuità tra i vari sguardi presi in considerazione per l'analisi del medesimo fenomeno, si intravedono, infatti, i contorni di un unicum composto da molteplici frammenti, proprio come molteplice, varia e quasi ossessiva fu la propagazione del manifesto programmatico nel contesto delle avanguardie letterarie del secolo scorso.

BIBLIOGRAFIA

- Chlebnikov, V., Kručenyč, A., Guro, E. (1913), *Troe*, Sankt Peterburg, Žuravl'.
- De Micheli, M. (1959), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Džimbinov, S., a cura di (2000), *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*, Moskva, Soglasie.
- Lawton, A., Eagle, H. (1988), *Russian Futurism through its manifestos: 1912 – 1928*, Ithaca, NY, Cornell Univ. Press.
- Malevič, K. (1995-2010), *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Gileja.
- Markov, V. (1973), *Storia del futurismo russo*, Torino, Einaudi.
- Očeretjanskij, A., Janeček, D. (1995), *Antologija avangardnoj epochi*, New York – San Pietroburgo, Glagol.
- Ricoeur, P. (1986), *Du text à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.
- Ripellino, A.M. (1968), *Poesie di Chlebnikov. Saggio. Antologia, commento*, Torino, Einaudi.

ROBERTA SALA • The author is a PhD student at the university of Torino, and her research project is about the idea of emptiness in Russian visual poetry from the 1970s to our days. In 2014 she did research at the Archive of the Forschungsstelle Osteuropa in Bremen, where some important samizdat journals are kept, while at present she is carrying on her work in Saint Petersburg. Among her last publications, we mention an essay on the role of the manifesto and improvisation in Russian neo-avantgardes. She works also as a translator.

E-MAIL • roberta.sala87@gmail.com

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2014
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>