

L'OTTICA METONIMICA NEL RACCONTO „IL PADRE DI BUCAREST“ DI IVAN STANKOV

Prof. Assoc. Natalia Nyagolova

Università di Veliko Tarnovo

Università di Roma Sapienza

Abstract. L'articolo esamina il meccanismo metonimico come tratto distintivo della prosa bulgara moderna attraverso osservazioni sul racconto di Ivan Stankov „Il padre di Bucarest“ tratto dal libro “Nomi sotto la neve” (2019).

Il racconto rompe il quadro tradizionale del “testo rumeno” nella letteratura bulgara, solitamente strettamente legato alle trame iniziatriche delle lotte di liberazione nazionale e alla prosa militare della prima metà del XX secolo. Nell'opera Bucarest conserva le sue caratteristiche nazionali solo nel piano della topografia letteraria.

Allo stesso tempo, la Bucarest di I. Stankov acquisisce le caratteristiche di qualsiasi grande città metropolitana del mondo, dove regna l'alienazione, mentre l'empatia è un impulso raro e inaspettato.

L'ottica metonimica viene esplorata a diversi livelli: come principio di immagine dello spazio urbano; come concetto stilistico di combinazione di immagini eterogenee; come meccanismo di intertesto; come asse paradossale del pensiero e dell'esistenza dell'uomo moderno, creato attraverso la traduzione di informazioni non selezionate, attraverso l'illusione dinamica emotiva e sociale del mondo globale.

Parole chiave: metonimia; prosa; urbanistica letteraria; intertesto

Le definizioni esistenti che presentano la metonimia come figura retorica sottolineano il noto principio di “vicinato”, prossimità spaziale: “I tropi metonimici (rispettivamente metonimia e sineddoche) si basano sul confronto di relazioni soggettive, quantitative, spaziali, temporali o causali tra oggetti” (Tamarchenko 2008, p. 276). Altri ricercatori considerano la metonimia in un senso più ampio e cognitivo: “La metonimia, come la metafora, non è semplicemente un approccio poetico o retorico. Non appartiene solo alla lingua. I concetti metonimici sono parte integrante del pensiero quotidiano, dei modelli linguistici e del comportamento” (Lakoff, Jonson 2004, pp. 62 – 63). In questo modo la metonimia può essere considerata non solo come un tropo poetico o un meccanismo linguistico, ma anche come un principio di pensiero e costruzione di un testo. Esaminando la struttura

della prosa di Marina Cvetaeva, V.N Krylov e M.O. Kuchumova offre osservazioni sul funzionamento della metonimia e della sineddoche come principi che formano la struttura. Gli autori vedono nei collegamenti tra le parti del testo prosaico l'effetto non solo del “principio della sineddoche, il cui compito è dare un'idea dell'intero evento attraverso il “piccolo”, separato “sguardo”, ma anche del principio di metonimia, per il quale è importante la coesistenza dei frammenti, la loro contiguità spaziale e temporale, il collegamento attraverso gli stessi personaggi” (Krylov, Kuchumova 2020, p. 269).

Nel presente articolo il meccanismo metonimico viene indagato non solo in senso linguistico e nel suo significato di tropo poetico, ma anche come meccanismo costruttivo-semantico sotteso ad un certo tipo di testi in prosa. Anche R. Jakobson scrive di questa funzione della metonimia: “...l'associazione per quartiere dà alla prosa narrativa il suo impulso principale: la narrazione si muove di soggetto in soggetto” (Jakobson 1987).

Osservazioni sul funzionamento dell'ottica metonimica sono state effettuate sul testo del racconto di Ivan Stankov “Il padre di Bucarest” („Бащата на Букурешт“), che fa parte del libro prosaico dello scrittore “Nomi sotto la neve” („Имена под снега“, 2019).

Il titolo del racconto contiene due elementi marcati che diventano il punto di partenza per la presente interpretazione. Il primo è legato al topos “Bucarest”, rimandando il lettore al campo del “testo rumeno” nel corpus della letteratura bulgara. Tradizionalmente questo campo concettuale è coordinato dalle questioni della liberazione nazionale ed è limitato principalmente dalle trame iniziatriche realizzate in prosa bulgara dalla metà e dalla seconda metà del XIX secolo (L. Karavelov, Hr. Botev, I. Vazov, Z. Stoyanov, ecc.).

In connessione con la Seconda guerra balcanica (1913) e la conquista del Dobrugia da parte della Romania, fu effettuato un nuovo aggiornamento del “testo rumeno”, ma era di natura piuttosto sporadica (Y. Yovkov, D. Nemirov). I rumeni nella prosa militare sono descritti come aggressori, ma allo stesso tempo l'immagine del “nemico” è complicata, soggetta non solo a interpretazioni nazionali, ma anche morali e psicologiche. Il fulcro di queste opere diventa “la vita in mezzo al caos e alla distruzione, la battaglia come empatia e spettacolo tragico, eventi e riflessione morale oltre la vita in prima linea, visti nella loro sofferenza, implacabilità e rovina direttamente espresse” (Ignatov 2015, p. 16).

Nella poesia bulgara della seconda metà del XX secolo, un aggiornamento del “testo rumeno” può essere visto nella poesia di Nayden Valchev “Il soldato rumeno” („Румънският войник“), in cui alla linea del pacifismo e della rassegnazione prima della morte si aggiungono alcune suggestioni sociali.

Il racconto di Ivan Stankov “Il padre di Bucarest” apporta nuove connotazioni al concetto di “Romania” e “rumeno” nella nostra letteratura nativa. Nell'opera Bucarest conserva le sue caratteristiche nazionali sotto l'aspetto topografico

attraverso i nomi delle diverse parti della città, che vengono presentate nel testo con scrupolosa accuratezza. Allo stesso tempo, la Bucarest di Stankov acquisisce le caratteristiche di qualsiasi grande città sulla mappa del mondo, dove regna l’alienazione mentre l’empatia è percepita come un impulso raro e inaspettato.

Il secondo elemento marcato del titolo è la costruzione possessiva “il padre di”, in cui il nome della capitale rumena occupa un posto inaspettato. È risaputo che la città in realtà non ha un padre, e la natura paradossale di tale rapporto rivela anche nel paratesto la presenza di un meccanismo metonimico funzionante. L’eroe della storia risulta essere il “padre” della città, soprattutto perché è nato qui e si è “fuso” con essa, vivendo in uno dei suoi parchi. Questa giustapposizione spaziale dà origine al rapporto di appartenenza.

L’ottica metonimica nell’opera si realizza a diversi livelli del testo, e quello “più visibile” di essi è proprio quello spaziale. Lo spazio urbano di Bucarest nella storia è presentato nello spirito del moderno dominio della topografia nel tempo, che si è manifestato anche agli albori del postmodernismo e ha lasciato un’impronta in tutta l’arte contemporanea. O come scrive E.N. Gubanova: “La crescente attenzione al problema dello spazio è una conseguenza della formazione di una nuova immagine fisica del mondo nel XX secolo sotto l’influenza della teoria della relatività, dell’interpretazione geometrica dello spazio nella teoria dello spazio distorto, l’invarianza del sistema di coordinate, il principio di complementarità di N. Bohr, ecc.” (Gubanova 2009, p. 42).

Dal punto di vista spaziale, Bucarest si presenta come un campo rizomatico, che funziona su due livelli: fuori terra (una rete di luoghi iconici della città) e sotterraneo (la metropolitana come un labirinto invisibile, esistente secondo leggi proprie e speciali). La modellazione rizomatica del *topos* riflette il movimento caotico e casuale di persone, scene, significati, ricordi e associazioni, e riflette l’ipotesi postmodernista di una conoscenza ed esistenza a “stelo nascosto” non centrata, potenzialmente infinita e autonoma (Mozhejko 2001). L’urbanistica nella narrazione è subordinata alla tensione semantica tra i nomi geografici concreti di strade, edifici, fermate della metropolitana, che delineano la mappa reale di Bucarest, e la messa in scena astratta, in cui i personaggi o non hanno nome o sono designati in modo molto vago con nominativi (il più delle volte si tratta di personaggi senza cognome).

Nell’episodio del ragazzo ferito, l’orizzonte spaziale ha un’importanza primaria, e la città assomiglia ad un’arena tesa come una tela tra “Lascăr Catargiu” e “Aviatorilor”, tra “Magheru” e “Pitar Moș”. Ma nell’episodio successivo questa città non è più solo bidimensionale, si scopre che ha anche un “doppio fondo”, una verticale, e questa verticale è definita dalla metropolitana. Le coordinate profonde e verticali non sono caratteristiche della rizomaticità postmodernista. Di solito la verticale è associata al tempo, all’approfondimento metafisico nell’essenza dell’essere, all’inizio storico e al fenomeno della memoria. Nella storia di I. Stankov,

la discesa verticale dell’eroe introduce nel testo un nuovo codice: il codice del testuale, della letteratura come direzione separata, della parola straniera, che viene percepita e vissuta come propria. Questo codice, per la logica metonimica della giustapposizione, si collega al codice del corporeo. E una tale relazione è spesso osservata nei testi che si trovano nel piano della memoria e dell’auto-narrativa. La ricercatrice polacca Elena Janchuk, nel suo studio dedicato alla poetica di Marina Cvetaeva, interpreta ragionatamente questa combinazione dei due codici: “Il corpo umano nel processo cognitivo, come l’oggetto che occupa una certa parte dello spazio, è importante in quanto è visibile, udibile, tangibile e in questo senso può essere anche strumento di conoscenza” (Yanchuk 2018, p. 23).

Nella storia con il ragazzo ferito predominano gli elementi corporei: la fronte escoriata, gli occhi chiusi, il vetro incrinito degli occhiali, il respiro. La sofferenza corporea cambia la percezione del mondo da parte del ragazzo, si sente fuori da esso, da qualche parte lontano, e la voce di Ivan lo trasferisce “da qui”, lo porta fuori dal suo distacco.

Nella metropolitana, la ragazza zingara recita “Hyperion” di Mihai Eminescu, e il testo della poesia trasforma l’intera immagine quotidiana della metropolitana. Il codice corporeo è completamente scomparso in questa parte del racconto, i passeggeri della carrozza diventano “figure di cera di Madame Tussauds”, anche la ragazza che recita è disincarnata, nonostante si parli del suo viso leggermente arrotondato e degli occhi neri immobili.

I due episodi – con il ragazzo e con la ragazza che recita – costituiscono la cornice principale della storia. Sono intrecciati attraverso il corpo e il testo – spirituale, sono la vita “sorprendentemente densa” che Ivan sente “rotonda e unificata”. Sono i due percorsi della conoscenza: sensoriale e intellettuale.

La parte finale dell’opera rappresenta la fusione dei due codici nell’episodio con il senzatetto Dumitriu – il barbone di Bucarest che si è rifugiato nei suoi ricordi. La perdita della sua vera casa è compensata dal senso di appartenenza dell’intera città. Il crollo della sua storia personale viene smorzato rendendo ciò che legge parte della sua stessa vita. La panchina vicino al vicolo del Museo Geologico metonimizza l’intera città frenetica, che toglie protezione, ma dà anche un senso di connessione. E come direbbe il senzatetto: “la sensazione è la conoscenza più sicura” (Stankov 2019, p. 60).

Nel tessuto intertestuale dell’opera si aggiunge un altro testo: “Via Havre” (“Rue du Havre”, 1957) di Paul Guimard, e il destino di Dumitriu è parallelo a quello dell’uomo in mare” Julien Legri, il venditore di biglietti della lotteria nella folla della frenetica Parigi. La morte del venditore, che ha dato origine alla storia d’amore tra Catherine e François, diventa l’ultimo desiderio di Dumitriu.

Così, parallelamente alla catena narrativa delle scene della storia, viene costruita un’altra catena intertestuale di trame, che unisce testi di romanticismo, modernismo e neosimbolismo: “Hyperion” di Mihai Eminescu, “Nirvana” di Yavorov, “Street Havre” di Paul Guimard.

Tre opere provenienti da tre letterature nazionali – rumena, bulgara e francese – appaiono nello stesso contesto, nonostante le molte differenze tra loro, unite attorno al tema della solitudine e dell'unica coscienza di Ivan, che le evoca, le sperimenta e le collega. Il testo classico di Eminescu presente nell'opera esce dalla sua esistenza puramente letteraria e risulta essere parte della vita frenetica della capitale rumena.

La recitazione del vasto testo lirico-epico di Eminescu da parte della ragazza zingara tra la folla in viaggio ricorda i menestrelli erranti del Medioevo e crea una mini-trama assurda nello spirito del romanticismo – anacronistica e con la sua spiegazione sociale contemporanea. Sono presenti tutti gli elementi della poetica romantica: la zingara (personaggio – una scoperta di Hugo e Mérimée), il fenomeno medievale della poesia di strada (e il Medioevo è spesso l'epoca di ispirazione per i romantici europei) e il testo dei più potente rappresentante della corrente nella letteratura rumena.

Si possono anche rintracciare alcune connessioni semantiche tra il mondo della storia e la poesia “Nirvana”, che l'insegnante e gli studenti leggono sullo sfondo della prima neve dell'anno. Il parallelo tra la storia “Via Havre” e la trama della storia è già stato discusso. Ma la funzione principale di questi tre testi nell'opera di I. Stankov è diversa. Svolgono la funzione principale degli elementi intertestuali – creare connessioni e relazioni attive con altri testi, opere straniere nella performance narrativa e, soprattutto per l'argomento di interesse, svolgono anche un ruolo metonimico – per rappresentare il testo totale della cultura, essere le sue designazioni impenetrabili, essere “letteraturogemi”. Per la strategia della narrazione particolare, questi elementi sono importanti come marcatori, innescati da alcuni impulsi nel corso della vita quotidiana, con i quali i marcatori delineano i confini del mondo interiore del personaggio centrale, segnato da eventi e testi. E il rapporto tra loro è metonimico, rappresentando il grande processo attraverso le sue piccole parti nella loro “incordatura” arbitraria.

Così, nel testo prosaico, si ottiene l’“effetto cornice” cinematografico (Romanenko 2010, p. 14), rivelando connessioni e parzialità nel flusso impenetrabile della vita quotidiana. La natura di questo meccanismo è metonimica e riflette una visione speciale dell'uomo moderno nella percezione del mondo, definita da L. Talmi: “Tutti i nostri pensieri, emozioni, ricordi sono costituiti da immagini, suoni, sensazioni. La diversità delle nostre esperienze è determinata dalla possibilità di disporre queste immagini, suoni, sensazioni in un numero infinito di combinazioni in modi diversi a seconda di ciò che attira la nostra attenzione” (Talmy 1983, p. 253).

Nella narrazione si osserva anche un altro modello specifico, anch'esso di natura metonimica: l'espansione concentrica dello spazio. Questa espansione costruisce metonimicamente la nozione di vita “rotonda e unificata”. Il primo cerchio in cui vorticava questa espansione copriva Bucarest: l'edificio “Pitar Moș”, la libreria “Carturesti”, la piccola strada “Arthur Verona”, Gare de Nord, Otopeni. Il successivo

si espande ai principali aeroporti di Monaco, Parigi e New York, seguito da un nuovo tratto che comprende il mondo da Siviglia a Buenos Aires e dall'Antartide all'Himalaya, per finire con il cerchio concentrico della galassia e l'universo che cerca come un uomo nell'oscurità per i propri fini (Stankov 2019, p. 54).

Tale trasferimento metonimico ricorda un importante e sottovalutato romanzo bulgaro della seconda metà del XX secolo – “Il tempo dell'eroe” („Времето на репор“, 1968) di Vasil Popov, in cui la città forma collegamenti semantici con le città di diversi paesi e continenti e diventa così la Città-Mondo dei sogni di Kalud, la “Repubblica dell'Umanità”, nei cui stadi grandi e piccini cantano “Silenzio-silenzio-silenzio” e liberano in cielo migliaia di piccioni.

In un piano sincronico, il racconto “Il padre di Bucarest” si colloca nel contesto di una nuova topografia artistica, che si è affermata più chiaramente nel cinema degli ultimi due decenni, ma è valida anche nella letteratura. Questa topografia ha una genesi metonimica. In generale, questo processo può essere chiamato “globalizzazione dei topoi mitologici”. Ciò è stato portato avanti in modo coerente nei film del regista turco Nuri Bilge Ceylan, dove spazi carichi di significato mitologico per la coscienza culturale nazionale, come Istanbul, Cappadocia, Anatolia, sono diventati scene di moderne trame criminali e melodrammatiche e quindi hanno simboleggiato l'universalità, la globalità, fenomeni e processi.

In letteratura non è estraneo a una simile strategia lo scrittore sloveno Tadej Golob, che sviluppa le sue trame criminali tra i luoghi topografici primordiali per la coscienza nazionale degli sloveni: il Triglav, il lago di Bohinj, Lubiana, nei quali si respira un'aura mitologica; presentato in modo distaccato, attraverso gli occhi dell'uomo del XXI secolo.

L'ottica metonimica dell'opera di Ivan Stankov si inserisce nel dato processo paneuropeo e anche globale. Diventa una forma letteraria dell'asse paradossale del pensiero e dell'esistenza dell'uomo moderno, che viene creato attraverso la traduzione di informazioni non selezionate, attraverso le dinamiche e l'illusione sociale del mondo globale. E sul suolo letterario bulgaro, codifica l'atmosfera speciale della “transizione” infinita (non solo politica, ma anche di genere, ideativa, emotiva, esistenziale), caratterizzata da politrama, memorie e linguaggio in crisi.

LETTERATURA

- GUBANOVA, E.N., 2009. *Semantika prostranstva v postmodernistskom hudohestvennom tekste: na materiale proizvedeniy Dzhona Faulza*, Avtoreferat dissertatsii na soisk. uch. stepeni kandidata filosofskih nauk, Moskva, RIK, p. 23.
- IGNATOV, V., 2015. *Voynata v balgarskata proza mezhdu dvete svetovni voyni: obrazi, transformatsii, upotrebi*, Avtoreferat na disertatsionen trud za prisazhdane na nauchnata o obrazovatelna stepen „doktor”, S., SU, p. 38.

- KRYLOV, V.N., KUCHUMOVA, M.O., 2020. Metonimiya v strukture proz M. I. Tsvetaevoy. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, no. 68, pp. 267 – 279. ISSN 1998-8621.
- LAKOFF, D., JONSON, M., 2004. *Metafore, kotormi m zhivem*. Moskva: URSS, 256 p. ISBN 5-354-00222-2.
- MOZHEYKO, M., 2001. *Rizoma. Postmodernizm. Entsiklopediya*. [online] INFOLIO: Universitetskaya lektronnaya biblioteka, [Data di accesso 02.06.2024] <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/risoma.html> 2001 ISBN 985-428-430-1.
- TAMARCHENKO, N.D., 2008. *Poetika: slovar' aktualnyh terminov i ponyatij*. Moskva, Izd-vo Kulaginoy. Intrada, p. 358. ISBN 978-5-903955-01-5.
- ROMANENKO, V. A., 2010. O kompleksnom podhode k izucheniyu indeksalnogo obraza. *Vestnik RUDN*, no. 4, pp. 13 – 17.
- STANKOV, I., 2019. *Bashtata na Bukuresht*. In: *Imena pod snega*. Veliko Tarnovo. Faber. p. 138. ISBN 978-619-00-1000-5.
- TALMY, L., 1983. How Language Structures Space. In: *Spatial Orientation. Theory, Research, and Application*. Plenum Press. New York and London, pp. 225 – 282. ISBN 978-146-159-327-0
- YAKOBSON, R., 1987. *Zametki o proze Pasternaka. Raboty po poetike*. [online] Moskva. Progress, pp. 324 – 338. [Data di accesso 06. 06. 2024] <https://koppel.pro/guest/zametki-o-proze-poeta-pasternaka-8851>.
- YANCHUK, E., 2018. “*Ya tak i ne obzhila druguyu chasty sebya – svoe telo...*”: telesnosti vtvorchestve Marin Tsvetaevoy. *Scripta Humana. T. 11* / redakcja Naukowa NelBielska, Alexandra Urban-Podolan. Zielona Góra, 23 – 43. ISSN 2657-5906.

✉ **Dr. Natalia Nyagolova, Assoc. Prof.**
ORCID iD: 0000-0001-5535-7224
University of Veliko Turnovo
Department of Russian Studies
2, Teodossi Turnovski str.
5003 Veliko Turnovo, Bulgaria
University of Rome Sapienza
E-mail: n.nyagolova@ts.uni-vt.bg