

# All'amore come in guerra: il campo metaforico dell'amore come guerra in due romanzi di H. James

Michele Prandi  
[Prandi@sslmit.unibo.it](mailto:Prandi@sslmit.unibo.it)

## 1. La metafora tra creazione poetica e pensiero spontaneo

Quando pensiamo alle metafore, è abbastanza facile che ci vengano in mente le figure un po' irreali create dalla fantasia dei poeti: *A ogni croce roggia / pende come abbracciata una ghirlanda / donde gocciano lagrime di pioggia* (Pascoli); *Dormono i vertici delle montagne* (Alcmane); *Io venni in loco d'ogni luce muto* (Dante).

Con in mente esempi come questi dimentichiamo facilmente che la metafora, prima di essere uno strumento di creazione poetica, è uno dei veicoli più immediati del nostro pensiero spontaneo. Quando parliamo del tempo che scorre, noi pensiamo naturalmente al tempo come a un fluido, e non sapremmo in che altro modo pensarlo. Il nostro concetto di tempo, in altre parole, nasce già come metafora. Ma anche del denaro parliamo come se fosse una sostanza fluida: quando va bene lo versiamo in banca, altrimenti ci scivola tra le dita. Il ruolo centrale delle metafore nel nostro pensiero spontaneo è stato studiato dapprima in Europa, in lavori pionieristici come quelli di Weinrich (1958; 1964), e più recentemente e in modo più sistematico negli Stati Uniti, in particolare da G. Lakoff, M. Johnson, M. Turner e R. W. Gibbs (si vedano in particolare Lakoff, Johnson 1981; Lakoff, Turner 1989; Gibbs 1994).

Quando leggiamo le metafore dei poeti, possiamo pensare che siano semplici abbellimenti dell'espressione, qualcosa di cui potremmo fare a meno: perché chiamare lacrime le gocce di pioggia quando possiamo semplicemente chiamarle gocce? Questo non è sempre vero nemmeno per le metafore poetiche, come vedremo: indipendentemente dalla perdita di contenuto e di fascino estetico, non è vero che tutte le metafore poetiche possono essere facilmente sostituite. Ma è ancora meno vero per le metafore con cui alimentiamo il nostro pensiero. È assurdo pensare che queste metafore sostituiscano un'espressione non metaforica, perché quest'altra espressione non c'è, o, se c'è, è a sua volta metaforica. Invece di dire che il tempo scorre, possiamo dire che passa. Semplicemente, dalla metafora del tempo fluido siamo passati alla metafora del tempo come un veicolo che compie un viaggio.

Le metafore dei poeti sono conflittuali: riuniscono in una sola espressione concetti incompatibili, come due litiganti in una stessa stanza. Le montagne e il sonno, ad esempio, sono due

concetti incompatibili, che il verso di Alcmene riunisce in una sola espressione. Ora, i concetti metaforici di cui ci serviamo tutti i giorni non sono conflittuali. Non c'è nulla di conflittuale nel dire che versiamo il denaro, o che il tempo scorre, o che le amicizie devono essere coltivate.

La metafora, quindi, non è sempre abbellimento, non è necessariamente un sostituto di qualcosa di più diretto, non è per forza conflitto tra concetti: Ma allora, come possiamo definirla, la metafora? Lo scrittore medioevale francese G. de Vinsauf parla della metafora con una metafora bella ed efficace: la metafora è come un agnello che pascola in un terreno che non è quello del suo padrone. Tutte le metafore, da quelle poetiche a quelle del pensiero quotidiano, prendono un concetto che appartiene a un certo ambito – che chiameremo fonte – e lo sposta in un ambito diverso – che chiameremo meta. I due ambiti concettuali sono chiamati dalla metafora a interagire (Richards 1936). Alcmene prende il sonno dal mondo degli esseri viventi – la fonte - e lo sposta nel mondo degli esseri inanimati come le montagne - la meta. Nel territorio di arrivo, diceva Aristotele usando ancora una metafora, il concetto spostato è uno straniero, che come tale deve fare i conti con gli autoctoni. Sviluppando la metafora di Aristotele, se vogliamo capire in quanti e quali modi un concetto estraneo può interagire con un ambito concettuale diverso dal suo, chiediamoci che cosa può fare uno straniero in un paese non suo. Può entrare in conflitto con gli autoctoni, oppure può integrarsi, immediatamente o dopo un processo di adattamento anche lungo. Può inventarsi uno spazio suo oppure prendere il posto di un autoctono. Può dimenticare per sempre la sua diversità, oppure mantenerla in vita, arricchendo la sua identità culturale ma correndo al tempo stesso il rischio che il conflitto possa riesplodere in ogni momento. Questo è, più o meno, lo spazio d'azione che si apre alla metafora.

Il trasferimento del sonno alle montagne, per esempio, provoca conflitto. Questo conflitto può essere risolto anche facilmente: per esempio possiamo pensare che le montagne appaiono silenziose e in pace come un essere vivente che dorme. Tuttavia, finché il concetto di dormire non rinuncia alla sua identità di attività riservata agli esseri viventi il conflitto può sempre riesplodere. Le metafore conflittuali sono come fonti di energia infinitamente rinnovabili. Le lacrime di pioggia sono un altro modo per designare le gocce. Certo, se sostituiamo *gocce* a *lacrime* va persa la parte più preziosa del messaggio. Tuttavia, l'espressione non ci impedisce di farlo, e la responsabilità è lasciata a chi legge. Il trasferimento di *versare* nell'ambito del denaro, viceversa, non provoca né conflitto né sostituzione: il concetto estraneo è da subito perfettamente acclimatato, e non prende il posto di nessun altro verbo. I rapporti tra la creazione metaforica, la struttura dei concetti che ci sono familiari e l'espressione linguistica sono molto complessi e variabili. Per chi fosse interessato, segnalo i miei lavori sulla grammatica e la semantica delle espressioni metaforiche (in particolare Prandi 1999; 1999a; 2002; in corso di pubblicazione).

## 2. Perché usiamo le metafore

Ci sono molte ragioni per usare una metafora. Ma ce n'è una in particolare che ci porta vicino al nostro tema, e cioè l'uso del lessico della guerra per descrivere l'amore in Henry James. Ogni volta che usiamo una metafora, ci serviamo di un oggetto o di un processo estranei per vedere sotto una nuova luce un oggetto o un processo della nostra esperienza. Se scriviamo una storia d'amore come se fosse una guerra, per esempio, è probabile che mettiamo in luce aspetti dell'amore che sfuggirebbero se il nostro modello fosse il gioco, o il viaggio o l'avventura. Il filosofo del linguaggio Max Black (1954; 1979) scrive che usare una metafora è come guardare il mondo attraverso una lente colorata: cambia la qualità della sua percezione e della sua concettualizzazione.

Le metafore più interessanti sono quelle che, mettendo gli oggetti e i fatti dell'esperienza quotidiana in una luce nuova, ci costringono a rivedere le nostre abitudini mentali, a rinunciare alla nostra percezione acquisita delle cose e agli stereotipi e alle ovvietà che la alimentano. La distanza introdotta dalla metafora rispetto alla nostra percezione, tuttavia, varia a seconda dell'ambito a cui si applica. Se prendiamo la guerra come fonte di metafore, ad esempio, è chiaro che interagirà in modo diverso se applicata alla discussione o all'amore. Nella nostra vita quotidiana, noi ci serviamo abitualmente della guerra per descrivere una discussione. Della discussione, il modello della guerra mette in luce il carattere conflittuale, antagonistico. Questa componente di conflitto è certo solo un aspetto della discussione, ma è in ogni caso un aspetto inerente: può essere più o meno acuta ma è ineliminabile. Di conseguenza, la metafora si limita a dare un certo rilievo a un aspetto che comunque fa già parte dell'esperienza alla quale si applica. Ma che cosa succede se proiettiamo la guerra su un sentimento come l'amore?

Nella nostra cultura, la dimensione del conflitto non è una componente ovvia dello stereotipo dell'amore. Si parla di conquiste, di rese e di cedimenti, ma abbiamo l'impressione che si tratti di modi di dire innocenti, da non prendere troppo sul serio. Il conflitto non ha un posto di rilievo nella nostra idea acquisita dell'amore, e potremmo forse spingerci a dire che la nostra cultura tende a rimuovere il conflitto dallo stereotipo dell'amore, a vantaggio dell'aspetto fusionale. Quindi, applicare sistematicamente all'amore il lessico della guerra non è certamente un modo per confermare il nostro stereotipo, ma per solleccitarlo e sgretolarlo. Descrivere l'amore alla luce della guerra significa mettere in primo piano gli aspetti di conflitto che provoca non solo all'esterno – per esempio nell'ambiente sociale – ma tra i suoi stessi protagonisti, e addirittura all'interno delle singole persone coinvolte.

### 3. Henry James e la guerra: *The Spoils of Poynton* e *The Bostonians*

Henry James (1843 – 1916) è un pacifista traumatizzato dalla guerra. Non ha partecipato alla guerra di secessione americana ma ne ha interiorizzato il fantasma. Ormai alla fine della vita, vive in prima persona, dall’Inghilterra, la prima guerra mondiale, che interpreta come una vera e propria catastrofe dell’Occidente, dei suoi valori e delle sue certezze. Come mai è proprio la guerra così aborrita a fornire a James il modello metaforico per descrivere l’amore?

Come Aristotele aveva intuito, uno dei modi più efficaci per guardare in faccia il lato oscuro della nostra esperienza è farlo passare attraverso il filtro dell’espressione, e in particolare dell’espressione linguistica condivisa. Questa, ad esempio, era la funzione della tragedia greca e della sua rappresentazione davanti ai cittadini: una purificazione collettiva fondata non sulla rimozione – sul nascondimento - ma sul riconoscimento del lato oscuro che è in ognuno di noi e nel gruppo. Tutti noi vorremmo che nella vita ci fosse solo luce, che non ci fossero guerre, violenze, tradimenti. Ma quando qualcosa del genere spezza la nostra vita non possiamo non farlo nostro, dargli un posto nel nostro mondo interiore. Parlare di un trauma è un modo per portarlo fuori di noi, prenderne le distanze, guardarlo in faccia e dividerlo con i nostri interlocutori o lettori. Descrivendo le mosse dell’amore come attacchi, ritirate, assalti, sortite, assedi, ricognizioni, agguati, ultimatum e rappresaglie, il pacifista James offre alla condivisione dei lettori non solo il fantasma della guerra combattuta sui campi di battaglia, ma anche la presenza diffusa, capillare e ineliminabile del conflitto nella condizione umana. Uno dei motivi per cui soffriamo davanti a una guerra è che ci ricorda quanta guerra dorme sotto le ceneri in ognuno di noi.

La nostra analisi ha come oggetto due romanzi di James: *The Spoils of Poynton* e *The Bostonians*.

#### 3.1. The spoils of Poynton

Un uomo irrisolto – Owen - lotta senza convinzione con una madre risoluta – Mrs. Gereth - e con un’innamorata altrettanto irrisolta: Fleda.

La posta in gioco della guerra tra madre e figlio sono le ricchezze e gli oggetti d’arte accumulati nella residenza di Poynton. Chiamandole *spoils* già nel titolo, James evoca immediatamente uno scenario di guerra e di saccheggio.

Le ostilità sono aperte da un colpo di mano con cui la madre, dopo aver lasciato la casa al figlio, la svuota di tutti i suoi beni preziosi. Questo gesto è definito *spoliation*, e il saccheggio è una dichiarazione di guerra. «What indeed was her spoliation of Poynton but the first engagement of a campaign?» (VII: 85). La madre è pronta a combattere: Mrs. Gereth «would flare up and fight» (XIV: 145), «would resist to death, and before envenomed resistance Owen would certainly retire»,

e lo dichiara anche in pubblico: «I'll fight to the death» (IV: 56). La timida Fleda non può che prenderne atto, perplessa: «Fleda was struck, was even little startled by the way Mrs. Gereth had turned this over, had faced, if only to recognize its futility, the notion of a battle with her own son» (II: 44).

La guerra di Fleda non persegue un nemico esterno ma si combatte tutta all'interno della sua persona; non è aggressiva ma difensiva. Fleda è scissa tra una parte che ama Owen e vorrebbe spalancare le sue porte a questo sentimento, e una parte che si sente assediata e vuole difendersi dall'invasione di un estraneo cingendosi di mura turre. La parte difensiva ha il suo alleato più potente nell'indecisione di Owen. Sgomento davanti a una fortezza ben difesa, Owen non attacca ma disarma. È lo stallo. C'è un istante però in cui la fortezza apre uno spiraglio, e Owen, rincuorato, attacca, cogliendo un rapido bacio. In Frieda il bacio evoca immagini di violenza e di aggressione - «It affected her like the crack of a whip» (XVI: 163) – e viene vissuto come una resa al nemico: «The surrender was short» (XVI: 161). Il vissuto è quello di un paese invaso da una flotta nemica che ha vanificato un complesso sistema di difese: «the effect was like the moan of an autumn wind, and she turned as pale as if she had heard of the landing, there on the coast, of a foreign army» (XVI: 162).

Parole guerresche come *battle* o *fight* sono usate abbastanza comunemente da passare quasi inosservate. Ma si sarà notato che in James è tale la densità di termini militari da ravvivare anche nelle metafore più spente la loro accezione più tecnica. In un contesto fitto di termini militari, ad esempio, una parola come *surrender* riacquista in pieno il senso specifico che ha nella terminologia militare. I romanzi di James traboccano di termini tecnici che mantengono vivo il loro sapore militare: chi ha sposato una causa è *enrolled* in un esercito; avvicinarsi a qualcuno è marciargli contro in assetto di guerra, ogni incontro è uno scontro in campo aperto: *I marched up to them; The whole place was in battle array; His host had won in the open field*. Perfino le nuvole «were moving from their stations and getting into position of battle».

### 3.2. The Bostonians

Al centro del romanzo c'è uno strano triangolo: Olive, pioniera del femminismo, lotta contro Basil per contendergli Verena, di cui è innamorato. Ma i personaggi in realtà sono quattro. Olive e Basil sono figure tutte d'un pezzo. Entrambi sanno quello che vogliono: il possesso di Verena. Tanto Olive che Basil sanno di poter ottenere Verena solo a spese dell'altro; ciascuno di loro lotta senza quartiere per sconfiggere l'altro e raggiungere il suo scopo. Verena, invece, è letteralmente spezzata in due: una parte vuole Basil, e una parte è alleata di Olive, e dunque avversaria di Basil. La guerra è al tempo stesso esterna – tra Olive e Basil – e interna – tra gli impulsi opposti in Verena.

L'amore è guerra due volte: è guerra tra due avversari che si contendono un bene; è guerra tra due impulsi opposti che si affrontano nella stessa persona.

Olive «was haunted in a word with the fear that Verena would marry, a fate to which she would be altogether unprepared to surrender her (1, XV: 134): troviamo di nuovo il concetto di resa, di sconfitta. Ma in Olive non c'è posto nemmeno per il pensiero della resa: «she was a fighting woman, and she would fight him to death, giving him not an inch of odds», e Basil ne è consapevole: He felt she was fighting there all day long in her cottage-fortress» (3, XXXVIII: 381). Da buona militante, Olive si autorappresenta come un guerriero votato a una nobile causa, che combatte non per sua volontà, ma moralmente costretto dalle storture della società: «I only rise to the occasion when I see prejudice, when I see bigotry, when I see injustice, when I see conservatism, massed before me like an army. Then I feel – I feel as I imagined Napoleon Bonaparte to have felt on the eve of one of his great victories» (1, VI: 71). Come spesso accade a chi si arroga la missione di combattere per una giusta causa, Olive si autoinganna, dando come scontata l'idea che impedire il matrimonio di Verena sia una nobile e disinteressata missione. Accecata dalla sua ideologia, e forse prima ancora da una inconfessata gelosia, dimentica il rispetto che si deve agli altri, e non esita a fare del male alla persona che le è più cara, che crede di amare e difendere. È la trappola fatale delle ideologie, che in nome di un bene superiore allucinato in qualche cielo inaccessibile inducono a fare del male nel quotidiano alle persone che abitano con noi la terra, e che sono fin troppo accessibili.

Basil si sente impegnato su un doppio fronte: mentre assedia Verena per vincere le sue difese, le sue forze sono assorbite dagli attacchi di Olive: «He was in a very odd situation indeed, carrying on his siege with his hands tied» (3, XXXVIII: 382). Quanto al suo conflitto con Olive, «The situation between them was too grim: it was war to knife» (3, XXXVII: 373).

Subendo l'influsso di Olive, Verena vede in Basil il nemico: «Verena feared basil Ransom now [...] but now she had taken up her weapons» (3, XXXVII: 366). Tuttavia, le sue armi si rivelano spuntate ai suoi stessi occhi. Come donna, Verena è attratta da Basil, e affiora in lei la consapevolezza di combattere con poca convinzione, protetta da difese fin troppo pronte a cedere: «She probably had an idea that she was fighting, but if she should fight no harder than she had fought up to now he should continue to take the same view of success» (3, III: 390); «She was tremendously open to attack, she was meant for love, she was meant for him» (3, XXXVI: 358). Di fatto, la sua difesa è affidata a Olive: «she had told Olive she was exposed, she had asked her to be her defense» (3, XXXVII: 366).

Una delle radici del pessimismo di James è l'idea che il male è armato, il bello indifeso, il bene debole, stretto nell'alternativa tra la guerra e la resa. Scrive James nei taccuini: «Life is, in fact, a battle. On this point optimists and pessimists agree. Evil is so insolent and strong; beauty

enchanting but rare; goodness very apt to be weak; folly very apt to be defiant; wickedness to carry the day; imbeciles to be in great places, people of sense in small, and mankind generally unhappy». Se così va il mondo, il rischio è che la pace a tutti i costi nutra il male costituito.

Quando il pessimismo è così profondo diventa facilmente cosmico. Dal mondo umano, la guerra si proietta nell'universo inanimato. Lo stesso cielo nella cui bellezza e armonia Kant credeva di riconoscere lo specchio dell'ordine morale che fa grande l'uomo tra i viventi, appare a James come un desolato campo di battaglia. Capovolgendo il mito razionalista e poi romantico della natura come luogo di pace e armonia, James ritrova nel cielo la guerra degli uomini, creando un'immagine caricaturale nella sua inesorabile coerenza:

As Ford looked at the clouds, it seemed to him that their imagery was all of war, their great uneven masses were marshalled into the semblance of a battle. There were columns charging and columns flying and standards floating – tatters of the reflected purple; and great captains on colossal horses, and a rolling canopy of cannon-smoke and fire and blood. The background of the clouds, indeed, was like a land on fire, or a battle-ground illumined by another sunset, a country of blackened villages and crimsoned pastures. The tumult of the clouds increased; it was hard to believe them inanimate...

Se pensiamo che in un cielo ci sia vita, sembra suggerire James, è solo perché vi leggiamo i segni della guerra. La vita implica la guerra, e dunque la guerra è indice di vita.

## Bibliografia

- M. Black (1954(1962)): «Metaphor», *Proceedings of the Aristotelian Society* 55: 273 - 294. Rist. in M. Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca - Londra 1962: 25-47. Tr. it.: «Metafora», in Black (1983): 41-66.
- (1979): «More about metaphor», in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979: 19-43. Tr. it.: «Ancora sulla metafora», in Black (1983): 97 - 135.
- (1983): *Modelli e metafore*, Pratiche, Parma.
- R. W. Gibbs (1994): *The Poetics of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge.
- G. Lakoff & M. Johnson (1981): *Metaphors we Live by*, The University of Chicago Press, Chicago.
- G. Lakoff & M. Turner (1989): *More than Cool Reason*, The University of Chicago Press, Chicago - London.

- M. Prandi (1999): «La metafora: strutture concettuali e costruzioni linguistiche», in M. A. Zanetti (a cura di), *Parola e immagine*, La Nuova Italia, Firenze: 11-21.
- (1999a): «La metafora come costruzione linguistica: le forme interne del conflitto concettuale», *Lingua e Stile* XXXIV: 201-210.
  - (2002): «La métaphore: de la définition à la typologie», *Langue Française* 134: *Nouvelles approches de la métaphore*, a cura di A. Balibar-Mbrabti, M. Conenna: 6-20.
  - (in corso di pubblicazione): *The Building Blocks of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam / Philadelphia: Capitolo XI.
- I. A. Richards (1936): *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford.
- H. Weinrich (1958): «Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld», *Romanica, Festschrift Rohlf's*, Niemeyer, Halle: 508-521. Tr. it. «Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico», in Weinrich 1976: 31-48.
- (1964): «Typen der Gedächtnismetaphorik», *Archiv für Begriffsgeschichte* IX: 23-26. Tr. it. «Metaphora memoriae», in Weinrich 1976: 49-53.
  - (1976): *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna.

### **Opere di Henry James citate**

- Henry James, *The Spoils of Poynton*, Penguin Classics, Londra 1987.
- Henry James, *The Bostonians*, Penguin Classics, Londra 1986.