

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Metafora e confini cognitivi: appunti sulle implicazioni interpretative dello stile metaforico in *Montedidio* di Erri De Luca

Valentina Di Fabio

Metafora: dal greco μετα-φέρειν, portare oltre, quindi spostare, trasferire qualcosa da un luogo all'altro. Tradizionalmente, è il significato di una parola ad essere preso e spostato dal dominio che gli è proprio a un altro che non gli appartiene. Così, nel celebre esempio "l'uomo è un lupo" la parola "lupo" viene tolta dall'ambito della zoologia per passare nell'ambito umano, cambiando, modificando, ridefinendo il proprio significato. Fare una metafora significa trasgredire un ordine, varcare una soglia, superare un limite. I due domini della metafora collidono, creano un conflitto¹, un cortocircuito di significati. La metafora nasce e vive sulla linea di un confine tra l'uso regolare del linguaggio e la sua anomalia, in uno spazio tra corretto e sbagliato dove si sospende il giudizio logico e si ammette quella che la tradizione ha chiamato licenza poetica.

Fin da Aristotele, la retorica non ha mai ignorato questo statuto speciale della metafora, relegandolo, però all'ambito strettamente poetico e artistico. Inoltre, per secoli è stato considerato solo lo spostamento semantico del termine metaforizzato. Un avanzamento degli studi sulla metafora è avvenuto grazie all'enorme interessamento che la psicologia, la psicolinguistica e le scienze cognitive hanno avuto verso la più rappresentativa e complessa delle figure retoriche. Secondo l'analisi della linguistica cognitiva, infatti, il valore della metafora non si esaurisce nell'espressione verbale e la sua interpretazione non si limita ad uno spostamento semantico. Pensieri e conoscenze sono il vero fulcro di quello che si configura come un ragionamento di tipo metaforico. Sono le idee che si spostano e si collocano su un confine critico e interpretativo che la metafora non valica ma crea, enfatizzando i punti di contatto e di unione tra realtà separate. Il confine metaforico non separa ma avvicina mondi diversi, tenta una comunicazione tra due voci distinte.

Molto spesso è l'esperienza dell'ignoto, dello sconosciuto o semplicemente del nuovo che innesca meccanismi metaforici nel nostro modo di percepire tale esperienza. Conoscere il mondo significa integrare gli innumerevoli stimoli che esso ci presenta entro un sistema di conoscenze che sappia collegare e rielaborare attivamente le informazioni. L'ignoto, l'inesprimibile, non è solo quello che ci viene dall'esterno, ma anche il mondo dei sentimenti, delle passioni, dei pensieri che spesso assumono forme concrete e metaforiche per rendersi comunicabili. La metafora è allora al confine

¹ Cfr. MICHELE PRANDI, *La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione*, in C. Casadio (a cura di), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Prime Vie, Sulmona, 2008.

tra esterno ed interno² e crea un contatto in entrambe le direzioni: da una parte interpreta l'esterno attraverso conoscenze già acquisite; dall'altro, si avvale di un linguaggio noto e visibile per rendere intelligibili sentimenti e sensazioni.

A partire da queste considerazioni, lo studio della metafora in campo artistico e letterario deve ampliare il proprio raggio d'azione e aprirsi ad una più complessa analisi interpretativa.

Un ottimo esempio di come lo stile metaforico sia in grado di materializzare i confini sui quali ci troviamo a vivere in situazioni al limite, di come abbia la capacità non solo di esprimere la condizione del passaggio, ma anche di costruire una possibilità di comunicazione tra esterno ed interno, può essere rintracciato in uno dei capolavori di Erri de Luca: *Montedidio*, pubblicato da Feltrinelli nel 2002.

Il testo si configura come il diario di un tredicenne, di cui non viene mai detto il nome, che racconta alcuni mesi cruciali della propria vita, segnati dal passaggio dall'infanzia all'età adulta. Teatro del racconto è Montedidio, un poverissimo quartiere di Napoli, in cui il protagonista vive, cresce, impara un lavoro, conosce la sofferenza della morte e le gioie dell'amore; irrobustisce il fisico grazie al *bumeràn* regalatogli dal padre per il suo compleanno; irrobustisce, al tempo stesso, il suo carattere grazie alle nuove esperienze e al contatto con persone che gli insegneranno molto della vita e di se stesso. Le più importanti sono certamente Rafaniello, lo *scarparo* ebreo, gobbo e rosso di capelli, venuto a Montedidio dal Nord Europa, col desiderio di raggiungere Gerusalemme e con un segreto magico nascosto dentro la gobba. E Maria, una donna tredicenne che ha conosciuto "lo schifo" e gli si è ribellata contro, che con la sua femminilità e veracità romperà il disincanto infantile del protagonista e lo farà diventare un uomo.

Nel romanzo si possono rintracciare tre principali linee di confine, attorno a cui si costruisce la narrazione: il confine geografico che vede Montedidio come spazio marginale rispetto a Napoli e al mondo; il confine anagrafico del protagonista che vive inconsapevolmente sulla linea tra infanzia ed età adulta; il confine linguistico, giocato tutto sul rapporto tra il napoletano, lingua rumorosa, chiassosa, lingua della vita, e l'italiano, una lingua zitta, fatta per scrivere e non per parlare. La voce narrante tenta costantemente di superare ognuno di questi confini, mettendo in comunicazione l'interiorità dei propri pensieri con l'esteriorità della scrittura; e, allo stesso tempo, l'esteriorità di fatti ed esperienze che non conosce, con il mondo noto e concreto che possiede. Da questo nasce lo stile metaforico che pervade il testo, che si ritrova in ogni pagina, in ogni descrizione, in ogni tentativo di afferrare e concretizzare qualcosa di evanescente come gli spiritelli che, secondo il protagonista, abitano il palazzo.

² Cfr. ADA FONZI, ELENA NEGRO SANCIPRIANO, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975.

Nelle pagine che seguiranno, analizzerò lo stile metaforico che si snoda attorno ai confini indicati. Farò riferimento alla terminologia proposta da Richards nel suo saggio del 1936 *The philosophy of rhetorics*³; chiamerò dunque *vehicle* l'espressione metaforizzante e *topic* l'oggetto metaforizzato. Preciso che De Luca raramente usa metafore predicative del tipo X è Y. La metafora è sviluppata narrativamente o implicita o espressa attraverso similitudini metaforiche⁴; inoltre, nel testo occorrono metafore verbali più che nominali. I termini *vehicle* e *topic* saranno quindi intesi in senso più ampio e integrati con i concetti di Dominio Sorgente e Dominio Target, proposti da Lakoff e Johnson nel volume del 1980 *Metaphor we live by*⁵. La mia intenzione è quella di dimostrare come l'autore del romanzo faccia della metafora uno stile narrativo e la usi nella piena consapevolezza della sua portata cognitiva. Infatti, per il narratore tredicenne che interpreta la sua esperienza attraverso la scrittura di un diario, la metafora è mezzo sia linguistico che cognitivo per superare i confini che limitano la sua comprensione del mondo.

Il confine geografico

Fin dalle primissime pagine, Montedidio viene descritto come un quartiere piccolo, stretto: “sopra questo quartiere di vicoli che si chiama Montedidio se vuoi sputare in terra non trovi un posto libero tra i piedi⁶”. L'unico modo per sfuggire alla ristrettezza degli spazi è spostarsi verso l'alto. Proprio la tensione alla verticalità è una delle direttrici principali nella composizione del testo. Come Lakoff e Johnson⁷ hanno puntualizzato, la contrapposizione alto/basso è una delle principali categorie concettuali attraverso cui definiamo la nostra esperienza e che dà origine alle metafore di tipo spaziale. In genere, il basso è associato a negatività, l'alto alla positività. Così, il protagonista deve salire sulla terrazza più alta di Montedidio per allenarsi a tirare il *bumeràn*, strumento che gli darà la forza per elevarsi sopra la miseria della vita quotidiana. Proprio il *bumeràn* da una parte e Rafaniello dall'altra, rappresentano i punti di contatto e, al tempo stesso, il confine, tra Montedidio e il resto del mondo.

³ IVOR A. RICHARDS, *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1967, ed. orig., *The philosophy of rethoric*, Oxford, Oxford University Press, 1936.

⁴ Cfr. ANDREW ORTONY, *The role of similarity in similes and metaphor*, in A. Ortony (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 342-356.

⁵ GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana*, Roma, L'Espresso, 1982, ed. orig., *Metaphor we live by*, Chicago, London, The University Chicago Press, 1980.

⁶ ERRI DE LUCA, *Montedidio*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 8.

⁷ GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, cit.

Il *bumeràn* è un regalo di un marinaio americano al padre del protagonista, il quale però specifica: “ho saputo che non viene dall’America, ma dall’Australia. Gli americani sono pieni di cose nuove, i napoletani stanno intorno a loro quando sbarcano per vedere le novità⁸.”

Rafaniello viene da un posto indefinito del nord-europa e si trova a Montedidio per una sorta di beffa del destino o, come dice lui, per un “castigo sotto la specie della presa in giro⁹”. Voleva andare a Gerusalemme e salire al monte di Dio, invece in Italia gli Inglesi bloccano il passaggio e allora “Monte di Dio sì, ma a Napoli¹⁰.” Spiega come il quartiere napoletano sia un’imitazione irrispettosa del vero Monte di Dio e fa capire al protagonista quale sia la differenza profonda tra Gerusalemme e Napoli: della prima, Rafaniello dice: “è l’unica città del mondo in cui la morte si vergogna di esistere¹¹.” Al che il ragazzo pensa: “Deve essere assai speciale quel paese, a Napoli la morte non si vergogna di niente¹².”

Il *bumeràn* e Rafaniello sono entrambi entità di confine, dalla natura non definita, polimorfa e metaforica, che accompagnano la metamorfosi del ragazzo verso l’età adulta. Così il *bumeràn* “non è un giocattolo, ma nemmeno un arnese da lavoro, è una cosa di mezzo, è un’arma¹³”. Rafaniello, sotto la cui gobba si celano le ali che lo porteranno a Gerusalemme, si trasforma progressivamente in uccello: “è diventato ancora un poco più uccello, rimasto indietro agli altri per migrare¹⁴” e la sua gobba “di ossa e di piume¹⁵” diventa la custodia o il “sacco delle ali¹⁶”.

Il volo è il dominio sorgente che accomuna il *bumeràn* e Rafaniello nella tensione verso l’alto e nella voglia di fuggire da Mintedidio. Il *bumeràn* subisce anche lui la metamorfosi dello *scarparo*: infatti “pure il *bumeràn* ha le ali pronte¹⁷”. Rafaniello dichiara apertamente il conflitto tra creatura terrestre e creatura del cielo: “Ho pure una gobba che mi spinge verso il basso e allora uno così terrestre che ci fa in cielo a sbattere le ali sotto le stelle?¹⁸”. Da esponente di una fede ardente e sincera, Rafaniello dà al volo una connotazione metaforica religiosa, che accomuna tutta l’umanità in un gesto di elevazione: “La nostra mossa di volo è la preghiera¹⁹”. Due voli metaforici, quello di Rafaniello del *bumeràn*, che avverranno contemporaneamente durante la notte di capodanno, che sanciscono il passaggio tra vecchio e nuovo anno e mettono in comunicazione terra e cielo.

⁸ ERRI DEL LUCA, op. cit., p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

Il confine anagrafico

Il romanzo inizia con il tredicesimo compleanno del protagonista che, presa la licenza elementare, va a lavorare nella bottega dal falegname mast'Errico. Si legge nella seconda pagina: “Mò si' ommo, puort'e sorde a casa” [gli dice la madre] “sì, porto la paga il sabato, però da qui a essere uomo, ommo, ce ne manca. Intanto se n 'è andata la voce e parlo rauco²⁰”.

Uomo diventerà solo alla fine della storia, quando il suo cambiamento sarà compiuto. Il protagonista si vedrà cambiare senza essere davvero consapevole di quello che gli sta accadendo. Il segnale più evidente è il cambiamento della voce: “anche la voce, ora ho un fiato rauco, lo gratto in gola ma non esce sonoro. Sta sotto la cenere della voce di prima, provo a liberare la canna, niente, esce una voce di suonno, di quando uno si sveglia e dice la prima parola della mattina²¹.” Si tratta di un cambiamento fisico e concreto, reso dal protagonista con una personificazione della voce, quasi a rendere più plausibile, attraverso il *vehicle* della morte, la scomparsa della sua voce da bambino: “Don Rafaniè, a me servirebbe qualche toccata alla gola per farmi resuscitare la voce, quella di prima è morta e quella nuova sta chiusa²²”. La voce nuova è una forza sopita, nascosta nella gola, che scoppierà solo nell'ultima pagina: “Maria trema, io sputo fuori un grumo caldo d'aria dalla gola, è voce, è la mia voce, è un raglio d'asino che mi strappa i polmoni, io grido e per il mio grido non c'è posto sopra il rotolo e sopra Montedidio.” La voce diventa una forza capace di azione e di movimento, troppo grande e vitale per essere resa con le parole o per rimanere confinata nello stretto spazio del quartiere. È il segno della rinascita del protagonista alla vita adulta, quasi un secondo primo vagito che, nella notte di capodanno, accompagnato dal volo del *bumeràn* e di Rafaniello, lo porterà verso il futuro.

Rafaniello riveste la figura del saggio, quello che svela al ragazzo i segreti e i misteri del mondo. Le sue parole sono ricche di saggezza, tanto da essere trascritte in toto sul diario, come fossero scritte sacre. Rafaniello accompagna, dunque, la crescita intellettuale del protagonista. Il *bumeràn* favorisce, invece, la sua crescita fisica. Maria, infine, è artefice della sua crescita emotiva e sessuale. Il ricorso alle metafore si fa più denso quando il protagonista cerca di capire e interiorizzare tutti questi cambiamenti. Così, l'esoticità di Rafaniello viene sempre rapportata al mondo conosciuto dal ragazzo: “quando spazzo il suo angolo mi fa un sorriso e si muovono le rughe e le lentiggini, pare il mare quando ci piove sopra²³”. Anche il *bumeràn* è un oggetto esotico

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² *Ibid.*, p. 117.

²³ *Ibid.*, p.17.

e misterioso, che il ragazzo rende familiare attraverso frequenti personificazioni. Il verbo maggiormente associato al *bumeràn* è “fremere”, che rende l’idea del movimento ma anche della spinta, della crescita e del desiderio sessuale: “Mi sto facendo robusto con l’esercizio del *bumeràn*. Le spalle spingono contro la camicia, un ventaglio di muscoli urta contro la stoffa sulla schiena e una linea di callo passa in mezzo alle mani dove stringo il manico del legno. [...] La spinta si rafforza, il *bumeràn* freme di voglia.²⁴” Le scoperte sessuali che il protagonista fa grazie a Maria sono vissute nella piena inconsapevolezza e descritte con lo stupore di chi non capisce cosa sta succedendo. Le sensazioni fisiche sono descritte ricorrendo a termini ed esperienze familiari, tra cui non a caso ritorna il *bumeràn*: “vengono del colpi in fondo all’intestino, una tosse dentro la carne, un tiro di *bumeràn* che se n’è scappato di mano e mi svuota.²⁵” Anche Maria ha la sua saggezza, derivata dall’esperienza. È lei che insegna al protagonista cos’è l’amore, anzi, “l’ammore”: non l’amore delle canzoni, gli spiega, che “è ammore di malinconia, uno strofinaccio di lacrime e sospiri [...]. L’ammore nostro è un’alleanza, una forza di combattimento²⁶”. L’amore è un’alleanza necessaria tra due ragazzi che devono scontrarsi e combattere contro il mondo degli adulti, loro che, come dice Maria, sono “pupazzi in mano ai grandi²⁷.” E, all’occorrenza, la necessità del combattimento sa far emergere anche il lato violento e duro del protagonista, consapevole che crescere significa anche perdere l’innocenza dell’infanzia e acquisire la durezza degli adulti: “Oggi so una cosa di me, una cosa triste in mezzo alla fortuna di stare con Maria. Non è tutta buona la crescita del corpo, la scoperta delle cose nuove che imparo a fare. Cresce insieme a me anche il malamente. Insieme a me, alla forza del braccio di liberare il *bumeràn* cresce una forza amara, capace di attaccare. Uno stagno di solfatara si è messo a bollire dentro la testa e mi ha fatto triste di intenzioni. Così sono gli uomini all’improvviso, così? La mossa sbagliata di un altro schioda un coperchio e salta fuori il sangue maligno²⁸”. Lo stagno di solfatara, l’immagine delle pentole sono *vehicles* presi dalla quotidianità per rendere in modo comprensibile e comunicabile i cambiamenti legati alla crescita del protagonista.

Per descrivere la rapidità dei cambiamenti, la forza e l’energia della crescita, ma anche l’impellenza di crescere per far fronte alla vita che incalza, il protagonista usa la metafora della corsa:

“In primavera ero ancora un bambino e adesso sto in mezzo alle cose serie che neanche capisco. [...] da noi si deve crescere di corsa e io obbedisco, corro²⁹”; “Don Rafaniè, in pochi mesi ci siamo

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ *Ibid.*, p. 132.

²⁹ *Ibid.*, p. 111.

messi a correre, voi con la gobba, io col lavoro, il corpo cresciuto, la voce che si è fatta scura³⁰”; “Noi stiamo sotto una spinta di velocità, ci troviamo in alto sul tetto di Montedidio dove guardiamo le stelle faccia a faccia. Pure don Gigino se n’è accorto e ci ha fatto passare avanti a tutti i clienti, perché ci vede correre, crescere e correre³¹”. Il tempo diventa il fulcro principale del racconto. Un tempo che perde la sua astrattezza per farsi oggetto concreto, percepibile, visibile. Il tempo è il rotolo su cui il protagonista scrive la sua storia, che si ingrossa giorno dopo giorno. Il tempo è quello lavorativo, scandito dal reiterato richiamo di Mast’Errico: “A iurnata è ‘nu muorzo”, metafora che apre il romanzo e ne enfatizza i punti principali: la brevità del testo, la supremazia del tempo che scorre, la velocità dei cambiamenti, la concretezza nella percezione della vita che evolve e il profondo radicamento nella realtà sociale e geografica.

Il confine linguistico

“Io lo conosco [l’italiano] perché leggo i libri della biblioteca, ma non lo parlo. Scrivo in italiano perché è zitto e ci posso mettere i fatti del giorno, riposati dal chiasso napoletano³².” Nelle primissime pagine troviamo una delle tante riflessioni metalinguistiche che pervadono il testo. La dicotomia tra italiano e napoletano attraversa trasversalmente il romanzo, indice della necessità di tradurre in parole, entità fisse e immobili, la vivacità e la fisicità della vita napoletana. Le sfere semantiche utilizzate per descrivere le due lingue fanno riferimento al corpo per il napoletano e al suono, anzi al silenzio, alla mancanza di suono, per l’italiano. Così l’italiano è una lingua “quieta, che se ne sta buona dentro i libri³³”. E ancora “l’italiano è una lingua senza saliva, il napoletano invece tiene uno sputo in bocca e fa attaccare bene le parole. Attacca con lo sputo: per una suola di scarpa non va bene, ma per il dialetto è una buona colla.³⁴” In questa parole, dette da Rafaniello, si nota come ancora una volta la quotidianità e l’esperienza diretta siano sempre il punto di partenza dal quale costruire conoscenze e interpretare il mondo. Rafaniello, *scarparo* straniero, si trova infatti in una situazione cognitiva molto simile a quella del ragazzo. Come il protagonista, Rafaniello ha imparato il napoletano ascoltando e l’italiano leggendo. I due hanno condiviso un tipo di apprendimento diversificato delle lingue e ne hanno quindi la stessa impressione sensoriale, dovuta proprio all’abitudine di parlare il napoletano e leggere l’italiano. Così, nello sforzo di

³⁰ *Ibid.*, p. 116.

³¹ *Ibid.*, p. 135.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 12.

³⁴ *Ibid.*, p. 95.

rendere la differenza percepita tra le due lingue, Rafaniello dice che “l’italiano gli sembra una stoffa, un vestito sopra il corpo nudo del dialetto³⁵”.

La narrazione, condotta prevalentemente in italiano, è costretta a cedere spazio al napoletano quando il confine tra le due lingue non può essere valicato. Per descrivere persone, suoni, voci, è necessario ricorrere al napoletano, subito seguito da una traduzione. In questa scelta linguistica vediamo il tentativo di riprodurre in modo fedele la realtà ma, allo stesso tempo, di renderla comunicabile a un pubblico più vasto, che si trova fuori dai confini sociali e geografici di Montedidio. Le difficoltà incontrate dal ragazzo si traducono, come si accennava prima, in numerose riflessioni metalinguistiche. Il richiamo del venditore di pettini, ad esempio, ha senso solo in napoletano che “sta comodo dentro un’insolenza³⁶”. In alcuni episodi, l’uso di un’espressione metaforica in italiano stimola una riflessione critica sul perché dell’espressione, coerentemente con il tentativo di rapportare anche il dato linguistico alla concretezza della realtà. Il ragazzo ha un dubbio tra “scoppiare in lacrime” e “sono scoppiate le lacrime”. Ma quando la madre muore e sperimenta su di sé la sensazione di un pianto violento e irrefrenabile, non ha più dubbi: “allora scoppiano le lacrime, ora so che si dice così in italiano, perché escono e si staccano dagli occhi con uno sparo di dentro, un colpo che le spinge.³⁷” Le metafore non sono per lui un vezzo stilistico, ma espressioni profondamente ancorate al vissuto. Questo deriva da una concezione viva e concreta della lingua, in cui la metafora non costituisce un’anomalia ma fa parte di un sistema in cui, contemporaneamente, linguaggio e pensiero osservano, capiscono, pensano e dicono il mondo. Ad esempio, il ragazzo non ha mai usato la moka per il caffè. Maria gliela descrive, spiegando che il caffè non scende ma sale. Commenta il ragazzo: “Io l’ho sempre visto scendere, il caffè, dico, se va in salita arriva stanco³⁸”. Anche metafore ormai cristallizzate trovano nuova vita e nuova coerenza nel sistema cognitivo e interpretativo del protagonista. Infatti, quando usa l’espressione “dormire come un morto”, subito aggiunge: “ogni mattina è una resurrezione³⁹”. In questo modo rende personale e allo stesso tempo rivitalizza un modo di dire comune.

Usare l’italiano è anche una sfida: riuscire a raccontare non solo i fatti di Napoli e di Montedidio in una lingua che non è quella realmente parlata dai personaggi; ma anche quella di mettere per iscritto sentimenti, sensazioni che non hanno un linguaggio e che non sono nemmeno comprese fino in fondo dallo stesso protagonista. Le metafore diventano così uno strumento necessario. L’esterno viene interiorizzato, secondo un processo psicologico e cognitivo affine al concetto

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁷ *Ibid.*, p. 124.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

dell'internalizzazione di Vygotskj⁴⁰. In altre parole, le informazioni nuove vengono rielaborate a partire dalle conoscenze già acquisite, adattate e integrate, in modo da essere disponibili per successive elaborazioni. Nel romanzo, infatti, l'interpretazione del mondo, delle persone, dei sentimenti passa quasi sempre attraverso una rielaborazione di tipo metaforico.

L'interpretazione del mondo

Una delle prime distinzioni che il bambino compie durante il proprio sviluppo cognitivo, è quella tra esseri animati e inanimati. Le prime metafore che si possano definire intenzionali vertono, di solito, sull'infrazione dei confini tra queste due macrocategorie: gli esseri inanimati diventano animati. Fonzi e Negro Sancipriano⁴¹ sottolineano però la differenza tra la metafora vera e propria e la tendenza alla metaforizzazione, in cui le studiosi rintracciano un residuo della fiducia nella magia delle parole e degli oggetti. È vero, comunque, che gli esseri umani tendono a concettualizzare l'esperienza rielaborandola attraverso l'esperienza fisica. Mark Turner ha analizzato la tendenza a considerare gli eventi naturali e atmosferici come azioni mosse da entità nascoste o dagli elementi naturali personificati, secondo la metafora concettuale EVENTS ARE ACTIONS⁴². Nel romanzo in esame, notiamo come la descrizione dei fenomeni naturali, si realizzi attraverso metafore il cui *vehicle* fa sempre riferimento al dominio dell'umano e dell'animato. Vediamo alcuni esempi: “Alle sei la prima luce striscia sulle strade e si infila pure dentro ai piani. [...] D'estate la luce cammina fresca rasoterra prima di salirsene a fare il forno sopra la città⁴³”; “pioveva sottile, gocce a capocchia di spillo, facevano solletico al mare calmo, alla spiaggia ammuffita di catrame⁴⁴”; “il vento fa il guappo, spazza la polvere in terra, lucida la notte in cielo, si porta via il caldo dalle case⁴⁵”; “[il] vento che sfotte i fili vuoti degli stenditoi e le antenne della televisioni. Ci fischia sopra, trova il nostro riparo e ci dà una spinta, tanto per farci stare più stretti⁴⁶”; “Il buio ci fa solletico⁴⁷”.

Il mondo naturale diventa invece *vehicle* nella descrizione delle persone, per rendere più vividi i dettagli fisici dei vari personaggi, ma anche per concretizzare attraverso immagini simboliche

⁴⁰ LEV VYGOTSKY, *Mind in society. The development of higher psychological processes*, Boston, Harvard University Press, 1978.

⁴¹ Cfr. ADA FONZI, ELENA NEGRO SANCIPRIANO, op. cit.

⁴² MARK TURNER, *The Literary Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

⁴³ ERRI DE LUCA, op. cit., p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 86

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

alcune caratteristiche astratte. Ad esempio, la malattia della madre è tutta riassunta in una frase: “[mamma] è gialla come l’aglio vecchio⁴⁸”.

Montedidio, nonostante la forza centrifuga del *bumeràn* e di Rafaniello, entrambi corpi estranei al tessuto sociale del quartiere, è una realtà in cui domina la forza centripeta. Questo si riflette nel continuo riferimento ad oggetti e figure tipiche della vita napoletana. “Guappo” e “scugnizzo” sono usati nelle descrizioni di elementi naturali e di azioni: abbiamo già visto che il vento fa il guappo, “Maria fa la guappa con me⁴⁹”; “[i pesci] sono smaliziati come scugnizzi⁵⁰”; “Bum, bum, il tuo cuore corre pure se stai fermo, dentro il tuo petto uno scugnizzo tira pietre contro un muro⁵¹”.

Anche concetti complessi e astratti sono metaforizzati usando elementi della vita quotidiana. “Il cimitero è il giardino zoologico dei morti”, afferma il protagonista. E continua sviluppando la metafora: “Le gabbie hanno i nomi fuori, le bestie dentro, ferme. È la loro resistenza contro di noi, starsene ferme senza dare soddisfazione. Solo il lupo gira su e giù per la nostalgia [...] Aspetta correndo l’arrivo di un cacciatore, di un salvatore, così penso io. I morti sono bestie rinchiusi, aspettano la resurrezione. Zio Totò [morto a soli 10 anni] è un lupo, smania di scappare lontano da via Medina, dal giorno in cui l’hanno rinchiuso⁵².” L’espressione metaforica convenzionale “l’uomo è un lupo” acquista un valore nuovo: la selezione dei tratti salienti del *vehicle* “lupo” deriva da un’esperienza personale che rielabora lo stereotipo in modo originale. Seguendo la terminologia di Glucksberg⁵³, “lupo” è diventato il prototipo di una nuova categoria concettuale creata appositamente dal protagonista. La metafora del cimitero come zoo, basata su un’analogia strutturale tra le gabbie e i loculi, si fa più complessa e arriva a definire una metafora più ampia: la morte è una cattività. Da un dato concreto, dunque, si arriva alla costruzione di un concetto astratto. Non sempre è necessario arrivare, come in questo caso, alla formalizzazione linguistica della metafora. A volte è solo sfruttato il ragionamento di tipo analogico e metaforico, in cui la conoscenza relativa a un dominio viene recuperata per integrare informazioni e comprendere un dominio nuovo. Così, quando Rafaniello spiega al ragazzo il suo concetto di fede, dice che “a forza di insistere Dio è costretto a esistere, a forza di preghiere si forma il suo orecchio, a forza di lacrime nostre i suoi occhi vedono, a forza di allegria spunta il suo sorriso. Come il *bumeràn*, penso: a forza di esercizio si prepara il lancio, ma la fede può uscire da un allenamento? Riporto le sue parole per iscritto, più avanti forse le capirò⁵⁴.”

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 138.

⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁵³ Cfr. SAM GLUCKSBERG, *Understanding figurative language : from metaphors to idioms*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

⁵⁴ ERRI DE LUCA, *cit.*, p. 57.

Lo sforzo di capire si accompagna allo sforzo di esprimere. I concetti astratti sono certamente il dominio che più si presta a una ridefinizione metaforica, proprio perché difficili da capire e da spiegare. L'amore e la morte che dominano le pagine del romanzo e che scandiscono il ritmo della crescita del ragazzo sono associate a due figure femminili: Maria e la madre del protagonista. Il rapporto con la prima e la scomparsa della seconda costituiscono gli eventi più forti dei mesi raccontati dal ragazzo. Come abbiamo già notato, le esperienze vissute insieme a Maria sono sempre accompagnate da stupore e inconsapevolezza. Ed è Maria a dare forma fisica al loro "ammore", definendolo "un'alleanza, una forza di combattimento"⁵⁵. A Napoli, l'amore è davvero una forza, una necessità per sopravvivere. Lo era stato anche per i genitori del protagonista, che avevano superato gli orrori della guerra solo stando insieme ed erano diventati necessari l'uno per l'altra, tanto che senza la moglie l'esistenza del padre non ha più senso; e per spiegare questa sensazione di impotenza e inutilità al figlio, l'uomo ricorre a un'immagine semplice ed efficace: "se lei se ne va, io resto una maniglia senza porta"⁵⁶. Il padre vive la malattia della moglie come se fosse una cosa privata tra loro due, senza coinvolgere il ragazzo, e si sente quasi colpevole per non averla protetta dalla morte: "Finché è stata viva ho fatto la guardia alla sua vita, l'ho scippata alla morte giorno e notte"⁵⁷. La scomparsa della madre si realizza, per il figlio, nel silenzio della casa: "Mamma è stata portata all'ospedale. La casa è zitta, immobile, non ci so stare"⁵⁸ e nella disperazione del padre: "la sua vita di prima è finita e qua fuori sparano e fanno nuovo un anno e buttano via quello vecchio e lui sta con tutto il cuore dentro gli anni passati e buttati tutti insieme."⁵⁹ La metafora è un modo, un mezzo, per interpretare il mondo. È quindi molto legata a una visione soggettiva delle cose. Per questo può essere considerata una linea di confine tra l'interno soggettivo e l'esterno oggettivo. Nel testo, non sono casuali i continui riferimenti alla vista. Soprattutto, non è casuale che il protagonista abbia un leggero difetto fisico all'occhio destro, l'occhio "ciecatiello" che possiamo considerare l'occhio della visione metaforica: "L'occhio sinistro è dritto, svelto, capisce al volo, è napoletano. Il destro è lento, non mette a fuoco niente. Invece di nuvole vede i fiocchi sparsi dal materassaio quando per strada sopra un lenzuolo steso pettina e rigira la lana e la scombina a fiocchi." Due cose in particolare migliorano il modo di vedere il mondo: la prima sono le lacrime, quindi, la sofferenza: "due lacrime bastano a fare buona la vista"⁶⁰. La seconda sono le parole, quando riescono a mostrare le cose in un modo nuovo. Rafaniello descrive così la sua stanza e la sua cena a lume di candela: "La sera [Rafaniello] accende una candela. La poggia su una sedia,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

dice che deve stare bassa perché la luce vuole salire. Dice pure che la candela illumina il buio, non lo scaccia. Al fuoco dello stoppino il bicchiere di vino nel vetro piglia luce dentro, l'olio splende, il pane sente il fuoco e si mette a profumare. Che altro vi mangiate, chiedo. La cipolla, dice, quant'è bella vicino alla candela, viene voglia di baciarla anziché di tagliarla. [...] Mentre dice queste cose conosciute mi capacito che non le ho ancora viste sotto una candela. Sembrano più buone. [...] Poi dice che la stanza diventa più grande con una fiammella sola, sui muri si muovono le ombre e gli tengono compagnia.⁶¹” La luce della candela crea un'atmosfera magica che Rafaniello descrive attraverso il ricorso a uno stile metaforico, vero artefice del cambiamento nel modo di vedere del ragazzo che non si limita più a guardare ma cerca sempre di interpretare e animare il mondo che lo circonda.

L'attenzione, dunque, è tutta sullo sforzo interpretativo compiuto dal protagonista che cerca di superare ostacoli e confini diversi: quello geografico, per sfuggire alla forza centripeta di Montedidio; quello anagrafico, per superare i propri limiti e acquisire consapevolezza di sé e della vita; quello linguistico, per fissare e rendere comunicabile la sua esperienza. Tutti questi tentativi si realizzano attraverso un medesimo mezzo linguistico, lo stile metaforico, usato per descrivere, o meglio, per tracciare e disegnare non *il* mondo, ma *un* mondo, quello che Erri de Luca immagina possa essere visto, compreso e vissuto, da un tredicenne di un povero quartiere napoletano. Il fatto che il protagonista rimanga senza un nome sottolinea proprio la mancanza di un punto di vista definito e l'apertura verso la varietà delle interpretazioni che rimangono sempre plurime, così come l'interpretazione della metafora non è mai univoca né mai completamente parafrasabile. Lo stesso *topic* può generare metafore infinite, ognuna foriera di una sensibilità e di un atteggiamento critico diverso.

Così, il ragazzo e Maria, seduti sulla terrazza più alta di Montedidio, guardano il cielo e ognuno lo guarda attraverso i propri occhi e la propria metafora: “poi con Maria ci mettiamo a scorrere col naso la stellata, lei dice che è un coperchio, io dico che è una rete, ogni stella è un nodo. Lei dice che noi ci stiamo sotto, io dico che siamo alla stessa altezza, pure noi della terra siamo galleggianti in cielo, come le boe⁶².”

⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

⁶² *Ibid.*, p. 74.