

Pietro Conte

*Metapherein.*

## Il paradigma metaforico tra parola e immagine

Per l'inesauribile dibattito intorno al rapporto tra parola e immagine, il 1967 è un anno fatidico, contrassegnato dalla pubblicazione di una raccolta di saggi che il curatore, R. Rorty, intitola *The linguistic turn*,<sup>1</sup> coniando una formula che va a inserirsi di diritto tra quelle fortunate espressioni che fanno epoca perché capaci di condensare in sé una serie di problematiche tutt'altro che semplici e intuitive. Alla base della "svolta", come noto, c'è la convinzione che ogni questione gnoseologica sia riconducibile a un fatto linguistico e in quanto tale risolvibile sul piano del linguaggio e delle sue regole. Che questa posizione, in realtà, non sia affatto nuova e abbia in fondo poco in comune con l'idea di radicale capovolgimento e rovesciamento prospettico cui il termine *turn* inevitabilmente rimanda, lo sa bene lo stesso Rorty, che inquadra la propria posizione nella cornice di quella corrente di pensiero novecentesca che va sotto il nome di "filosofia analitica", tesa a dimostrare che i problemi filosofici possono essere risolti (o dissolti) «o riformando il linguaggio, o ampliando la conoscenza del linguaggio che usiamo».<sup>2</sup>

Nel corso dei due decenni successivi questo orientamento ha messo radici via via più profonde, colonizzando in maniera apparentemente inesorabile ogni ambito culturale fino a far apparire ovvio e naturale che si parli, senza tanti patemi d'animo, non solo del linguaggio di uno scrittore o di un oratore, ma anche del "linguaggio" di uno scultore e di un fotografo, oppure del "linguaggio" della pittura impressionista e del cinema espressionista.

Di fronte a questo egemonico panlinguismo le reazioni non si sono fatte attendere. Dalla prestigiosa cattedra di Storia dell'arte dell'Università di Basilea, G. Boehm ha dato voce come pochi altri alla volontà di svincolarsi dal logocentrismo, sostenendo con forza, in particolare, l'irriducibilità della sfera iconica a quella verbale: le immagini non possono essere equiparate a discorsi, non possono essere perfettamente tradotte linguisticamente, fanno e fanno fare cose diverse rispetto alle parole. In una lettera indirizzata al collega e amico Th. Mitchell, Boehm ha sintetizzato il proprio punto di vista sentenziando che

chi conosce il fascino delle immagini, chi ne ha contemplate e analizzate tante, dispone di quello che potremmo chiamare un senso iconico e sa *con certezza* che esiste una sorta di *intelligenza iconica* che fa sì che gli artisti riescano a emanciparsi dalla predatità del linguaggio, dei testi canonici o di altri appigli mimetici e a fondare *evidenze di tipo specifico*, anche quando si tratta delle tradizionali immagini narrative che ripercorrono episodi biblici, mitologici o storici.<sup>3</sup>

In queste parole riecheggia certo il nome di K. Fiedler, di cui Boehm ha non a caso curato l'edizione tedesca degli scritti sulla teoria dell'arte.<sup>4</sup> Con il celebre saggio *Sull'origine dell'attività artistica*, il filosofo tedesco aveva dato un contributo decisivo alla rivendicazione dell'autonomia dell'ambito iconico rispetto a quello verbale, sottolineando che «il senso di quel fatto meraviglioso che è la lingua non è quello di significare un essere, ma di essere un essere; poiché ciò che si genera nella forma linguistica non ha esistenza al di fuori di questa forma, il linguaggio non può dunque significare altro che se stesso». <sup>5</sup> Il linguaggio non si limita quindi a “dire” cose che esisterebbero anche prima e senza di esso; piuttosto, tramite il linguaggio le cose vengono al mondo per la prima volta in una forma particolare, la forma linguistica (che E. Cassirer avrebbe poi definito “simbolica”). Lo stesso vale però per le immagini, intendendo con questo termine tanto le immagini restituiteci dai sensi quanto le immagini artistiche, le opere d'arte: né le une né le altre possono essere considerate alla stregua di meri calchi derivati dall'adeguamento a una realtà esterna e indipendente, ma sono invece manifestazione di un'attività formatrice *costitutiva* di mondi (reali e possibili).

Da riflessioni simili ha rapidamente preso piede un'altra, fantomatica svolta, la cosiddetta "svolta iconica", che insiste su un'osservazione fiedleriana riguardante il linguaggio e discende direttamente dalle premesse teoriche cui si è appena fatto cenno: «quel che eravamo abituati a considerare un guadagno e una conquista ci appare ora al contempo legato a una perdita e a una rinuncia». <sup>6</sup> Le parole, anche le più semplici, hanno certo un enorme potere: dicendo 'cavallo' possiamo fare riferimento a tutti i cavalli esistenti o esistenti, e addirittura a quelli che non esisteranno mai e tuttavia *potrebbero* esistere. La conquista della parola è però al tempo stesso una perdita: dicendo 'cavallo', infatti, dimentichiamo i tratti specifici, le peculiarità, le caratteristiche distintive che fanno *del* cavallo *un certo* cavallo, questo cavallo qui. Ad andar smarrita è la dimensione del singolare, del particolare, in una parola dell'estetico – proprio quella dimensione cui invece le immagini sembrano maggiormente aderire e attenersi: un girasole di van Gogh offre allo sguardo una quantità imperscrutabile di sfumature di giallo, sfumature che solo con estrema fatica e in misura assai limitata possono essere descritte accostando nuovi aggettivi o perifrasi alla parola 'giallo' ('giallo chiaro', 'giallo scuro', 'giallo paglierino', 'giallo paglierino chiaro', 'giallo paglierino chiaro tendente al giallo canarino' e via discorrendo).

Ma quanto detto per le parole vale anche, invertito di segno, per le immagini: la capacità di restituirci il particolare sembra andare di pari passo con la perdita dell'universale. Ne sa qualcosa il giovane Funes, protagonista dell'omonimo racconto di J.L. Borges, che in seguito a una caduta da cavallo si ritrova paralizzato ma in grado di percepire e ricordare tutto in modo incomparabilmente più sofisticato di chiunque altro: l'infinitesimale crescita di un filo d'erba, un lontano rumore di sottofondo, la minima variazione nella forma di una nuvola, tutto si incide perfettamente nella sua mente. Un dono immenso, e al tempo stesso una terribile condanna: Funes è diventato «incapace di idee generali, platoniche», e gli è difficile comprendere non solo come la parola 'cane' possa designare «un così vasto assortimento di individui diversi per forma e dimensioni», ma anche come mai «il cane delle tre e quattordici (visto di profilo)» abbia lo stesso nome «del cane delle tre e un quarto (visto di fronte)». <sup>7</sup> Senza concetti, e senza parole per esprimerli, non è possibile conoscere; e per formarsi un concetto, e la parola che lo esprime, sono necessari la selezione di al-

cuni particolari e l'oblio di altri, come già notava F. Nietzsche nel suo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*.<sup>8</sup>

Tanto il linguaggio verbale quanto il "linguaggio" iconico hanno dunque i loro pregi e i loro limiti, ed entrambi istituiscono specifici orizzonti di senso. Da questa constatazione è spesso discesa una radiale separazione tra le due sfere: parole da un lato, immagini dall'altro. La rivendicazione – certamente legittima, e certamente utile contro le derive più estreme tanto del *linguistic* quanto dell'*iconic turn* – di una reciproca autonomia nei rispettivi ambiti di pertinenza ha però rapidamente condotto a un'eccessiva semplificazione e banalizzazione dei problemi sottesi al rapporto tra parola e immagine.<sup>9</sup> Spesso si è dimenticato (o si è finto di dimenticare) quanto intrecciate siano state e siano tuttora la sfera verbale e quella iconica, capaci di interagire l'una con l'altra e di gettar luce l'una sull'altra; e oggi ci si torna a render conto di come la millenaria pratica dell'*ekphrasis* non implichi necessariamente uno svilimento dell'immagine, e di come "leggere" un'immagine non significhi *tout court* tradirla. Per dirla con un'altra protagonista di primo piano degli studi di cultura visuale contemporanea, M. Bal, la lettura di un'immagine (sia essa un'opera d'arte, una fotografia, un manifesto pubblicitario o un sogno) è «un atto soggettivo, ma non idiosincratico»:

l'immagine si fa terreno d'incontro dove i processi culturali possono diventare *intersoggettivi*. Si tratta di un atto [...] che afferma che l'immagine, persino nelle sue parti più microscopiche, è saturata di significato: è dalla densità semantica che deriva la sua rilevanza socio-culturale. Proprio in virtù di tale densità, però, l'immagine – ed è forse l'aspetto più importante – perde la sua apparente coerenza. Tramutati in segni, piccoli elementi possono sovvertire il significato generale palese, così come l'iscrizione di qualcosa che non sembrava esserci fa sì che l'immagine veicoli un contro-messaggio, una contro-coerenza. [...] Se la storia dell'arte ritiene che un elemento sia fuori posto, subito tende a interpretarlo come un corpo estraneo, per esempio come un'aggiunta successiva. La lettura, al contrario, pone l'accento proprio su questi elementi.<sup>10</sup>

Queste parole possono ben dirsi rappresentative di quella variegata costellazione di indagini che va sotto il nome di "semiotica del visuale", e in esse è esplicito il rimprovero alla (presunta) prassi con-

sueta della storia dell'arte; c'è però da chiedersi se nel parlare in termini così generali "della" storia dell'arte non si vada incontro a un'eccessiva semplificazione, e se insomma non siano qui all'opera – semplicemente cambiati di segno – quegli stessi «pregiudizi da polizia di frontiera»<sup>11</sup> di warburghiana memoria da cui pure Bal cerca costantemente di tenersi lontana.

Da questo punto di vista è estremamente significativo che sia stato proprio uno storico dell'arte come Boehm ad aver fatto ricorso, nella sua crociata contro ogni forma di riduzionismo panlinguistico, a un paradigma di natura schiettamente linguistica: il paradigma *metaforico*. La teoria analitica del linguaggio considera la metafora – beninteso: a detta di Boehm – come un'anomalia che a causa della sua «polivocità cangiante» minaccia di trasformarsi «in una malattia rischiosa per la conoscenza».<sup>12</sup> D'altro canto, però, è proprio in questa polivocità che sta la forza e il fascino della metafora: la sua "imprecisione" la sottrae a univoche formalizzazioni, consentendole di dischiudere orizzonti di senso preclusi al linguaggio "ordinario". D'altra parte non bisogna nemmeno dimenticare che questo presunto "grado zero" del linguaggio ordinario (che O. Reboul giustamente definiva «mitico»)<sup>13</sup> poggia fundamentalmente su metafore, anche se spesso non ce ne si rende più conto. Già W. von Humboldt, nella sua monumentale introduzione al libro sulla *Kawi Sprache* del 1836, rimarcava che «le metafore, che sembrano aver colto meravigliosamente l'animo infantile delle remote antichità, di cui le lingue stesse portano in sé le tracce, si logorano a tal punto nell'uso quotidiano da essere ancora a stento avvertite».<sup>14</sup> Nel linguaggio è sedimentato un passato che non passa, anche se inabissatosi e divenuto ormai inconscio; lo ribadisce anni dopo il Nietzsche di *Verità e menzogna in senso extramorale*, affermando che «le verità sono illusioni di cui si è dimenticato che sono illusioni, metafore che si sono logorate e hanno perduto la loro presa sensibile».<sup>15</sup> E anche H. Blumenberg, nei *Paradigmi per una metaforologia*, sostiene che le metafore siano «residui storici, rudimenti sulla via "dal mito al logos"».<sup>16</sup> Interessante, a tal proposito, il riferimento fatto dallo stesso Blumenberg a I. Kant: le metafore di cui parla il primo sarebbero assai prossime ai simboli di cui parla il secondo nel celeberrimo paragrafo 59 della *Critica del giudizio*, quando, discutendo delle sottospecie della rappresentazione intuitiva, definisce «ipotiposi simbo-

lica» quella che ha luogo allorché «sotto a un concetto che solo la ragione può pensare, e al quale nessuna intuizione sensibile può essere adeguata, ne viene posta una con la quale il modo di procedere della capacità di giudizio è soltanto analogo a quello che essa segue nello schematizzare». <sup>17</sup> E poco dopo Kant fa un'altra affermazione decisiva:

la nostra lingua è piena di tali esibizioni indirette, secondo un'analogia, con la quale l'espressione non contiene lo schema vero e proprio per il concetto, ma solo un simbolo per la riflessione. Così, le parole *fondamento* (sostegno, base), *dipendere* (venire tenuti dall'alto), *derivare* (invece di: conseguire) da qualcosa, *sostanza* [...] e innumerevoli altre sono ipotiposi non schematiche, ma simboliche, e sono espressioni per concetti non tramite un'intuizione diretta, bensì solo secondo un'analogia con questa, cioè secondo il trasferimento [*Übertragung*] della riflessione su un concetto dell'intuizione a un tutt'altro concetto, al quale forse non può mai corrispondere direttamente un'intuizione. <sup>18</sup>

*Übertragung*, “trasferimento”, *trans-fert*; detto altrimenti: metafora. Non è dunque un caso se nel saggio introduttivo a *Was ist ein Bild?* Boehm faccia riferimento proprio a Kant, Nietzsche e Blumenberg, oltre che naturalmente a Wittgenstein e alle categorie del “gioco linguistico” e della “somiglianza di famiglia”. Minimo comun denominatore tra posizioni sotto vari aspetti tanto diverse è la sottolineatura della figuralità del linguaggio e del pensiero stesso: non esiste *logos* senza immagini, e viceversa. Ma com'è possibile che la metafora si presti a fornire niente meno che «il modello strutturale dell'“immaginalità”»? <sup>19</sup> Che cosa accomuna le immagini e quelle particolari espressioni linguistiche cui diamo il nome di “metafore”? Boehm ritiene che entrambe partecipino della nozione di “contrasto”: la metafora è l'accostamento di termini che “di solito” non sono, anzi non *possono* essere associati tra loro. Tale accostamento genera imprevedibilmente un'unità in grado di aprire a nuove costellazioni di senso, che pur continueranno a palesare – ed è il punto decisivo – il contrasto tra i singoli termini che compongono la metafora stessa. Ci si trova insomma di fronte a una paradossale dissonanza armonica, a un costrutto che riesce a conciliare elementi apparentemente inconciliabili senza tuttavia nascondere l'originaria inconciliabilità. È qui che si radica il parallelismo con la sfera iconica, anch'essa caratterizzata da

un contrasto fondamentale che non riguarda tanto differenze di luminosità o di colore quanto, piuttosto, le condizioni del medium stesso: un contrasto inteso come «luogo nativo di ogni senso immaginale»<sup>20</sup> e riferito al fenomeno per cui «un pezzo di superficie imbrattata di colore può dischiudere l'accesso a visioni sensibili e spirituali inaudite», e «qualcosa diviene qualcosa che si può guardare».<sup>21</sup>

Il paradigma metaforico si applica, quindi, tanto alle parole quanto alle immagini, e in particolare alle opere d'arte, la cui struttura, come afferma A. Danto, è «identica o molto vicina a quella delle metafore».<sup>22</sup> Il punto fondamentale riguarda la distinzione tra il “che cosa” e il “come” e la convinzione che non sia possibile dire la stessa cosa in modi diversi: un verso dell'*Inferno* dantesco e la sua parafrasi a piè di pagina non dicono “la stessa cosa”, e i modi “traslati” del discorso non sono affatto modi “impropri” (con buona pace dell'ideale cartesiano di chiarezza e distinzione). «Non si tratta di dire senza fronzoli»,<sup>23</sup> ammonisce Boehm: le metafore non sono semplici modificazioni e complicazioni di cose che potrebbero benissimo esser dette (o dipinte, scolpite, fotografate) in maniera diversa, non sono meri ornamenti, se con questo termine si intendono elementi superficiali, superflui, accessori che non toccano “le cose stesse” cui si applicano, ma si limitano ad abbellirle superficialmente. Le metafore hanno invece un irriducibile valore cognitivo,<sup>24</sup> perché con esse si *scopre* qualcosa che non potrebbe essere scoperto altrimenti: «non constatano che cosa “è”, non sono succubi di quest'idea antica di una realtà stabile, identica a sé. Non si limitano a fornire l'immagine in quanto copia; piuttosto, producono qualcosa di nuovo. [...] Al “senso della realtà” si accompagna un nuovo “senso della possibilità”»,<sup>25</sup> che è quel senso *morfologico* di poter scoprire l'identico nel diverso. Oltre a quella cartesiana, allora, c'è un'«altra ragione»<sup>26</sup> che parla di una *logica dell'immagine*, linguistica o figurale che sia. Metafore linguistiche e metafore iconiche sono contraddistinte da una comune prestazione poetica.

È proprio a questa *poiesis* irriducibilmente metaforica che un amico e collega di Boehm, M. Imdahl, ha dedicato buona parte delle sue riflessioni. In un saggio divenuto giustamente famoso non solo tra gli storici dell'arte, *Iconica*, Imdahl ha problematizzato il rapporto tra parole e immagini analizzando una serie di opere d'arte sia figurative sia “astratte”. La tesi principale si pone nel solco di quella tradizio-

ne che tende a separare la sfera verbale da quella iconica: l'interpretazione storico-artistica proposta da E. Panofsky, incentrata sui due momenti del riconoscimento iconografico e dell'inquadramento iconologico, si dimostra certo indispensabile, ma non è sufficiente per render giustizia della complessità delle immagini, che si rivela invece a un'intuizione (*Anschauung*) in grado di cogliere il *proprium* della sfera visiva. Esiste insomma un «lavorio dell'occhio»<sup>27</sup> che non può essere sostituito da quello del linguaggio, perché quella che è la «simultaneità scenica» dell'immagine non è traducibile nella «successione narrativa» delle parole.<sup>28</sup> Vien fatto di pensare a J.J. Bachofen e ai suoi studi sul simbolismo funerario, guidati dalla convinzione che il linguaggio sia «troppo povero» per render conto della «ricchezza di presagi» che le immagini sepolcrali destano in chi le contempla:

il simbolo desta presagi, la lingua può solo interpretare. Il simbolo tocca a un tempo tutte le corde dello spirito umano, la lingua è costretta a rivolgersi sempre verso un solo pensiero alla volta. Il simbolo spinge le sue radici fino alle profondità più segrete dell'anima, la lingua sfiora la superficie dell'intelletto [...]. Solo il simbolo riesce a congiungere ciò che è più differente in un'impressione generale unitaria. [...] Le parole rendono l'infinito finito, i simboli rapiscono lo spirito oltre i confini del mondo finito del divenire, verso il regno dell'infinito mondo dell'essere. Essi destano presagi e sono segni dell'indicibile, com'esso inesauribili.<sup>29</sup>

Ma il pensiero di Imdahl è più tormentato, non si ferma a una rassicurante distinzione tra *logos* ed *eikon*, perché lo storico dell'arte sa bene che, al di là delle irriducibili differenze, immagini e parole sono anche chiamate a dialogare. Infatti, delle due l'una: o si segue il dettato wittgensteiniano per cui «su ciò di cui non si può parlare si deve tacere»,<sup>30</sup> oppure si opta per il motto del Mefistofele di P. Valéry, «ciò che non è ineffabile non ha alcuna importanza».<sup>31</sup> È certamente in questa seconda direzione che si incammina Imdahl, riconoscendo l'autonomia dell'immagine e al contempo – in maniera solo apparentemente paradossale – la sua necessaria correlazione alla parola:

da un lato [...] ciò che l'immagine, in quanto simultaneità scenica altamente complessa, presentifica e porta a intuizione immediata, non può essere de-



scritto nel medium del linguaggio né come fatto empirico né come rappresentazione immaginativa. Dall'altro lato, la dimostrazione di questa stessa situazione è essa stessa un atto linguistico – così come l'interpretazione di una qualunque immagine resta vincolata al linguaggio, cioè a una descrizione e ancor di più a un'argomentazione che si dipanano nella successione.<sup>32</sup>

L'immagine non viene insomma raggiunta dalla sua interpretazione necessariamente linguistica, che può però «contribuire alla sua comprensione».<sup>33</sup> E questo è un punto decisivo, soprattutto per chi come Imdahl si occupa (o semplicemente si interessa) di arte anagoguale, in cui non ci sono tanto storie da leggere quanto, piuttosto, storie da raccontare: al fruitore non si chiede di *riconoscere* una vicenda con certi personaggi, determinati episodi e via dicendo, ma di *esporre* un senso che solo in immagine può esser dato. Che il senso dell'immagine sia e resti in ultima istanza ineffabile non significa quindi che si debba rinunciare a provare ad articularlo in parole: si tratterà sempre di un tentativo parziale e imperfetto, che permetterà però di passare da una contemplazione solipsistica e in fondo sterile a una forma di intersoggettività che, a sua volta, si rivelerà produttrice di senso. Chiunque legga le *ekphrasis* imdahliane non guarderà più le stesse opere con gli stessi occhi di prima, perché gli si saranno dischiusi orizzonti di senso che solo dal *connubio* tra immagine e parole possono emergere. Per richiamare ancora una volta il nome di Bachofen, allora, «il mito è l'esegesi del simbolo»:<sup>34</sup> il simbolo riposa in se stesso, ma per diventare effettivamente, concretamente significativo ha bisogno di un mito che lo polarizzi in una certa particolare direzione, declinandolo in un certo particolare modo. Esiste quindi, per tornare a Boehm, una «segreta comparabilità di immagine e linguaggio»,<sup>35</sup> comparabilità che rende possibile coniugare l'una con l'altro senza appiattire l'una sull'altro (e viceversa). Solo il ricorso a una parola che si azzardi a *dire* l'immagine e che addirittura si faccia immagine essa stessa, permette di scongiurare il rischio «di un mutismo tanto del logos iconico quanto di chi se ne occupa».<sup>36</sup> Incentrato su un continuo e costitutivamente interminabile trasferimento di senso dalle immagini alle parole e viceversa, il paradigma metaforico indica la necessità di affrontare «lo sforzo, che fa parte della storia della nostra coscienza, di esporre linguisticamente l'ineffabilità stessa».<sup>37</sup>

Note

- <sup>1</sup> R. Rorty (a cura di), *The linguistic turn. Recent essays in philosophical method* (1967), University of Chicago Press, Chicago 1967.
- <sup>2</sup> R. Rorty, *La svolta linguistica. Tre saggi su linguaggio e filosofia* (1967), trad. it. Garzanti, Milano 1994, p. 29. È stato Michael Dummett a equiparare esplicitamente la “svolta linguistica” alla nascita della filosofia analitica, basata sul convincimento che «una spiegazione filosofica del pensiero sia conseguibile attraverso una spiegazione filosofica del linguaggio» (M. Dummett, *Origini della filosofia analitica* (1993), trad. it. Einaudi, Torino 2001, p. 13). Si veda a riguardo V. Tripodi, *La svolta linguistica e le sue origini*, in «AphEx», vol. 1, 2010, pp. 89-110.
- <sup>3</sup> G. Boehm, “Iconic turn. Una lettera” (2006), in «Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience», vol. II, 2012, pp. 118-129, qui pp. 121-122.
- <sup>4</sup> K. Fiedler, *Schriften zur Kunst. Text nach Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung und einer Bibliographie*, 2 voll., Fink, München 1991.
- <sup>5</sup> K. Fiedler, “Sull’origine dell’attività artistica” (1887), in Id., *Scritti sull’arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006, pp. 69-151, qui p. 77.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> J.L. Borges, “Funes, o della memoria” (1942), in J.L. Borges, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1987, pp. 707-715, qui p. 714.
- <sup>8</sup> F. Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita* (1874), trad. it. Adelphi, Milano 2001.
- <sup>9</sup> Come sottolineato da Andrea Pinotti, «la rivendicazione di un’autonomia dell’iconico, pur legittima al fine di controbilanciare il colonialismo linguistico, rischia per converso di sbilanciarsi dalla parte opposta, sostituendo al dominio culturale della parola quello, solo cambiato di segno, dell’immagine: un aut aut ingenuo, che non porta molto lontano» (A. Pinotti, “Si possono leggere le immagini?”, in I. Bonomi e L. Clerici (a cura di), *Parole & immagini: tra arte e comunicazione*, Accademia University Press, Torino 2012, pp. 31-48, qui p. 33).
- <sup>10</sup> M. Bal, “Leggere l’arte?” (1996), in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, trad. it. Cortina, Milano 2009, pp. 209-240, qui p. 236.
- <sup>11</sup> A. Warburg, “Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara” (1912), in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 247-272, qui p. 268.

- 12 G. Boehm, “Il ritorno delle immagini” (1994), in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine*, cit., p. 55. Sull’intenso dibattito analitico intorno alla natura delle metafore (e più in generale delle figure retoriche) e alla loro eventuale parafrasabilità, si veda S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l’estetica*, UTET, Torino 2007 (in particolare i contributi di S. Cavell, D. Davidson e N. Goodman).
- 13 O. Reboul, *La retorica* (1984), trad. it. Il Castoro, Milano 2007<sup>2</sup>, p. 92.
- 14 W. von Humboldt, *La diversità delle lingue* (1836), trad. it. Laterza, Roma-Bari 2004<sup>4</sup>, p. 75.
- 15 F. Nietzsche, *Verità e menzogna in senso extramorale* (1873), trad. it. Rizzoli, Milano 2010, p. 125.
- 16 H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), trad. it. Cortina, Milano 2009, p. 3.
- 17 I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), 2 voll., trad. it. Rizzoli, Milano 1998<sup>2</sup>, vol. 1, p. 543.
- 18 Ivi, pp. 545-547.
- 19 G. Boehm, *Il ritorno delle immagini*, cit., p. 56.
- 20 Ivi, p. 58.
- 21 Ivi, p. 59.
- 22 A. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell’arte* (1981), trad. it. Laterza, Roma-Bari 2008, p. 211.
- 23 G. Boehm, *Il ritorno delle immagini*, cit., p. 56.
- 24 Come sostiene Nelson Goodman, «lontano dall’essere un semplice strumento ornamentale, l’uso metaforico del linguaggio partecipa pienamente al progresso della conoscenza; nel sostituire alcune vecchie specie “naturali” con categorie nuove e illuminanti, nel costruire fatti, nell’aggiustare una teoria e nel darci nuovi mondi» (N. Goodman, “Metafora come voce della luna” (1979), in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte*, cit., pp. 154-159, qui pp. 154-155).
- 25 G. Boehm, *Il ritorno delle immagini*, cit., p. 45 (trad. it. leggermente modificata).
- 26 Cfr. E. Franzini, *L’altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Il Castoro, Milano 2007.
- 27 Così lo definisce Boehm nella sua introduzione al terzo volume degli scritti di Imdahl: G. Boehm, “Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften”, in M. Imdahl, *Gesammelte Schriften*, vol. III, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, pp. 7-41.
- 28 M. Imdahl, “Iconica. L’intuizione delle immagini” (1988), in «Aisthesis», vol. v, fasc. 2, 2012, p. 19.

- <sup>29</sup> J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi* (1859), trad. it. Guida, Napoli 1989, pp. 148-149.
- <sup>30</sup> L. Wittgenstein, "Tractatus logico-philosophicus" (1921), in L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, trad. it. Einaudi, Torino 2009, p. 109.
- <sup>31</sup> P. Valéry, *Il mio Faust* (1946), trad. it. SE, Milano 1992, p. 123.
- <sup>32</sup> M. Imdahl, *Iconica*, cit., p. 19.
- <sup>33</sup> Ivi, p. 20.
- <sup>34</sup> J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 79.
- <sup>35</sup> G. Boehm, "Per un'ermeneutica dell'immagine" (1978), in R. Ruschi (a cura di), *Estetica tedesca oggi*, trad. it. Unicopli, Milano 1986, pp. 189-217, qui p. 189.
- <sup>36</sup> T. Griffero, "La (irresistibile?) 'carriera' dell'immagine", Postfazione a G. Boehm, *La svolta iconica*, trad. it. Meltemi, Roma 2009, pp. 277-295, qui p. 279.
- <sup>37</sup> H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* (1979), trad. it. il Mulino, Bologna 1985, p. 124.