

*Michele Di Monte*  
Metafore vi(si)ve?  
I limiti del linguaggio figurato  
nel linguaggio figurativo

Ce qui n'est pas ineffable n'a aucune importance.

P. Valery

A volte un sigaro è solo un sigaro.

S. Freud

*Trovare le parole*

Giacché parlare di metafore significa parlare di retorica possiamo onorare subito una venerabile regola dell'oratoria classica cominciando *in medias res* – che nel nostro caso vuol dire con un'immagine.

Consideriamo la figura 1. Si tratta di un'opera ben nota di un pittore altrettanto noto: il *Martirio di San Sebastiano* affrescato, intorno al 1558, da P. Veronese nel coro dell'omonima chiesa veneziana. Quel che qui ci interessa è però richiamare l'attenzione su un particolare che, per quanto ne so, è finora passato del tutto inosservato, o comunque non ha destato la curiosità dei molti studiosi, specialisti e non, che si sono occupati del dipinto veronesiano. Mi riferisco al dettaglio del bastone brandito da uno degli aguzzini, sul quale corre una scritta quasi incisa a lettere capitali e facilmente leggibile anche attraverso le riproduzioni: «LAZARUM» (fig. 2). Pare lecito chiedersi il perché di una scelta così singolare, se non altro per il fatto che in questa circostanza non è ovvio ricorrere al solito stereotipo del pittore sbarazzino



Figura 1. Paolo Veronese, *Martirio di San Sebastiano*, 1558, Venezia, San Sebastiano.



Figura 2. Paolo Veronese, *Martirio di San Sebastiano*, dettaglio.

che dà la stura alla propria vena decorativa. Non avrebbe molto senso dire che Veronese ha inserito un particolare del genere semplicemente “perché gli piaceva così”. Dunque la perplessità resta, almeno finché non si tenta una spiegazione un po’ più razionale e un po’ più esplicita. In questo caso, tuttavia, non è neppure agevole ricorrere all’indagine iconografica – nel senso tradizionale del termine – poiché, se non erro, abbiamo qui a che fare con un *hapax graphomenon*, se così possiamo dire, con un’invenzione *ad hoc* escogitata da Veronese per questo specifico contesto. È il senso e l’effetto di quest’invenzione che dovremmo cogliere. Ma come? Visto che pare ragionevole supporre una spiegazione, ma una spiegazione “letterale” non pare plausibile, azzarderei un’ipotesi alternativa, che qui ci interessa perché ha a che fare appunto con le metafore.

Proviamo infatti a considerare il problema dal punto di vista interno alla logica narrativa e drammaturgica della scena. L’unico personaggio cui possa comprensibilmente riferirsi l’appellativo di «*Lazarus*» – il Lazzaro per antonomasia, evidentemente, quello resuscitato da Gesù nel vangelo di Giovanni (11, 38-43) – è proprio il martire Sebastiano, che in effetti condivide con il personaggio evangelico l’insperata e miracolosa resurrezione dopo una morte solo transitoria (o, nel suo caso, solo apparente), che per altro è esplicitamente richiamata negli altri affreschi del ciclo veronesiano.<sup>1</sup> Ma c’è di più. Perché neppure pare casuale che Veronese abbia iscritto il nome precisamente sullo strumento del supplizio e, soprattutto, lo abbia accuratamente declinato all’accusativo: «*Lazarum*», appunto. Una scelta del genere sarebbe difficilmente comprensibile se non assumendo che il pittore avesse qualche più specifico motivo per utilizzare propriamente questa forma. E il motivo potrebbe ravvisarsi nel fatto che ancora all’epoca di Veronese l’espressione *Lazarum* aveva un preciso significato e rimandava a un contesto altrettanto preciso. Il *Qui Lazarum* è infatti il titolo (desunto dall’*incipit*) di un celebre responsorio che fin dal Medioevo veniva recitato o, meglio, cantato – e la circostanza potrebbe far riflettere, visto che ci troviamo in un coro di monaci – durante l’ufficio dei morti.<sup>2</sup> Ma la formula, di là dall’uso specifico all’interno della liturgia, doveva essere divenuta espressione corrente anche nel linguaggio popolare per indicare l’esecuzione del rito funebre. Ne abbiamo una prova diretta attraverso T. Folengo, che nel

*Baldus* (IX, 164) ricorre appunto a questo modo di dire per evocare vividamente la messa in scena delle esequie: «*sanctam spargit aquam Lazarumque canit, campana sonatur*» (corsivo mio). Dunque cantare il “*Lazarum*” – con la forma abbreviata, si noti, esattamente utilizzata anche da Veronese – doveva valere quanto altre più note locuzioni ancor’oggi diffuse, come “suonare le campane a morto” o, più similmente, “cantare il *De profundis*”.<sup>3</sup>

Se è così, la trovata del pittore assume un ben più specifico significato, giacché l’espressione, messa “in bocca” o, più letteralmente, *in mano* al carnefice, finisce per caricarsi di una forza metaforica che tanto più acquista in truce e sinistra ironia – perfettamente pertinente al contesto della scena – quanto più direttamente evoca e si assimila al contesto della pietosa liturgia cristiana delle esequie. Qui l’inedita e ardita connessione metaforica tra il religioso suffragio *pro defunctis* e il colpo di grazia del carnefice, che in effetti si appresta a “cantare” e, forse meglio, a “suonare il *Lazarum*” al condannato a morte, opera per contrasto e inversione, ma proprio per questo riesce anche più icasticamente vivace. Ponendo in un’inattesa relazione due liturgie della morte assai diverse ma altrettanto ritualizzate, l’insolita costruzione visivo-verbale illumina realisticamente il punto di vista del boia, ma nel contempo gli attribuisce un’inconsapevole, persino profetica, allusione a ben altre esequie, quelle che la comunità cristiana tributerà al due volte martire Sebastiano, *alter Lazarus* come *alter Christus*, nonché alla resurrezione finale ricordata appunto nell’invocazione dell’antifona.

Non dubito che molti troveranno la discussione dell’esempio poco convincente o poco indovinata, oltre che prolissa. Poco male, non sarà certo difficile immaginare un altro caso che presenti analoghe condizioni. Quello che conta, infatti, è sollevare alcune domande cruciali in ordine al problema delle metafore. Più precisamente, possiamo chiederci: si può “afferrare” una metafora viva senza un qualche lavoro di interpretazione (talvolta anche minutamente filologico) che comporti una spiegazione, se non proprio una parafrasi, esplicita? Ma se è così – e almeno quando è così – ciò non implica anche un depotenziamento della funzione propria della metafora stessa? In altri termini, se l’autentica metafora è quella che *crea* un nuovo significato emergente, non ancora previsto e accolto nell’uso ordinario della comunità, spiegare il funzionamento metaforico di un’immagine (o di un testo, qui è

lo stesso) non significa trasformare tendenzialmente quella che è stata chiamata una metafora *viva* in una metafora *morta*? E che dire, allora, di un caso come quello prospettato qui in apertura, in cui è proprio l'interpretazione esplicativa – ammettendo che sia corretta o plausibile – a consentirci di *apprezzare* l'efficacia della metafora, che altrimenti, proprio perché troppo audace o inaudita, resterebbe, nella migliore delle ipotesi, una muta perplessità semanticamente ed esteticamente irrilevante? A quanto pare, se quella di Veronese può apparirci *ora* come un'ingegnosa trovata, è solo perché l'abbiamo sottoposta a una decomposizione analitica e dunque, per così dire, solo dopo il suo "decesso". Ma non dovrebbe essere proprio l'insostituibile, immediata vivacità della metafora che ce la fa piacere?

Sembra profilarsi così una situazione in certo modo paradossale, sia sotto il profilo cognitivo sia sotto quello estetico: quanto più si insiste sulla dimensione irriducibilmente innovativa della creazione metaforica tanto meno l'interprete storico potrà fare appello a elementi codificati e sedimentati nell'uso, a quelli che E. Panofsky chiamava «correttivi obiettivi», che si tratti di storia dello stile, storia dei tipi o storia delle idee. Non ci sono regole – ha osservato M. Black in un saggio ormai classico – «per violare "creativamente" le regole». <sup>4</sup> Assumere d'altra parte che le metafore vive restino sempre intuitivamente autoevidenti significa rischiare di reciderne il legame con l'*humus* vitale del loro contesto pragmatico, grazie al quale soltanto esse sarebbero insieme «senso ed evento», come pensava P. Ricoeur. <sup>5</sup> Senza contare che una metafora troppo banalmente ovvia, o "facile", difficilmente si può considerare una metafora riuscita, cosa su cui sono sempre stati tutti d'accordo, antichi e moderni. <sup>6</sup> In ogni caso, lo storico ha a che fare non di rado proprio con quelle metafore che «hanno bisogno della respirazione artificiale» <sup>8</sup> e qui la dimensione pragmatica della comunicazione costituisce un problema supplementare, poiché, se non già la metafora stessa, almeno il suo contesto vitale è assai spesso sepolto da tempo. E per lo storico delle immagini questa difficoltà è, se possibile, persino più acuta, tenendo conto del fatto che il suo lavoro di interprete è doppiamente lontano dalla verità "figurata", in quanto egli cerca di (ri)traslare il traslato ed è obbligato a farlo in un medium che non è neppure quello del movimento originale. Così la metafora visiva rischia di morire due volte, come San Sebastiano.

È dunque da vedere se e in che misura si possa tentare una ricostruzione cognitiva del funzionamento metaforico delle immagini senza metterne effettivamente in mora la pretesa di una tassativa “intraducibilità”, pretesa che è diventata un luogo comune ormai largamente accettato. È su questo punto che verte soprattutto l’interrogativo che compare nel titolo di questo saggio ed è su questo punto che si concentreranno le pagine che seguono. Il problema dell’effettivo rapporto tra “vitalità” e “mortalità” della metafora, considerato dal punto di vista (cognitivo, estetico e non solo filologico) dell’interprete storico, è stato nel complesso abbastanza trascurato:<sup>9</sup> qui cercheremo di trasformare in una più vantaggiosa posizione proprio il più “profondo abisso” che sembra separare l’invenzione del pittore dal linguaggio dell’interprete. La comprensione e l’apprezzamento delle metafore visive non è che un aspetto, sebbene esponenzialmente cruciale, del più vasto problema di come in generale possiamo *parlare* delle immagini senza condannare il linguaggio della critica a una superflua ridondanza o a un arbitrio ininfluenza. La posta in gioco, in fondo, è pur sempre l’importo conoscitivo del “figurato”, visivo o verbale.

Sembrerebbe ovvio, a questo punto, che per poter affrontare gli argomenti che abbiamo indicato dovremmo come minimo assumere l’effettiva *esistenza* di metafore visive, o più specificamente figurative (pittoriche, grafiche, fotografiche, scultoree o simili), cosa sulla quale, in realtà, non tutti sono d’accordo.<sup>10</sup> La questione è complessa e qui non c’è spazio per discuterla partitamente, dunque dovremo piuttosto accontentarci di mettere in chiaro alcuni punti essenziali per il nostro discorso. Infatti, i dubbi che sono stati avanzati circa la presunta sussistenza di metafore figurative riguardano soprattutto e propriamente la possibilità che si diano metafore *puramente* figurative, che non si limitino cioè a “illustrare” per immagini metafore prioritariamente linguistiche. Come già l’esempio d’apertura dovrebbe suggerire, tuttavia, dal mio punto di vista una tale limitazione non costituisce un problema, per due ordini di motivi, che spero si chiariranno meglio nel corso della trattazione. In primo luogo, metafore puramente visive sono difficilmente postulabili, se pure, perché le immagini e le opere figurative in generale *non sono* oggetti puramente visivi, se con ciò si intende, a rigore, privi di contenuti e presupposti cognitivi o inferenziali. In secondo luogo, le metafore “illustrate”

non devono essere necessariamente di immediata derivazione linguistica, e anche laddove lo fossero il loro fondamento cognitivo potrebbe essere, come spesso succede, di natura prelinguistica. Per queste ragioni, tratterò qui la metafora visiva in quanto fenomeno specifico, in *rapporto* alla metafora linguistica, ma non esclusivamente e formalmente *riducibile* a questa, e quindi, come chiariremo meglio, in quanto fenomeno innanzitutto *cognitivo e concettuale*.

Una tale precisazione è tanto più utile perché se è vero, come voleva Aristotele, che l'uso delle metafore ci esercita a cogliere «il simile nel dissimile», in generale ciò potrebbe dirsi di ogni arte rappresentazionale, né sono mancati autori recenti che hanno riconosciuto nel funzionamento del processo metaforico un tratto costitutivo dell'opera d'arte<sup>11</sup> o delle immagini in generale.<sup>12</sup> A scanso di fraintendimenti, dunque, considererò la metafora visiva a partire dalla ben nota struttura tipo: "A è B", dove A e B sono i termini variamente indicati in letteratura come *topic* e *vehicle*, tema e foro, *frame* e *focus*, *target* e *source* o simili, mentre l'"è" introduce appunto il predicato interpretabile in senso metaforico. In questi termini, all'interno di un'immagine o di un'opera figurativa, la metafora visiva, non diversamente da quella linguistica, può esserci o non esserci, e se c'è deve essere individuata, compresa e apprezzata. Quanto alle varie e spesso rivali teorie della metafora alle quali dovremo far riferimento, mi limiterò a prendere esplicitamente posizione nel merito solo laddove le diverse opzioni siano effettivamente rilevanti per il nostro discorso, né mi soffermerò, se non strumentalmente, su questioni definitorie o tassonomiche, alle quali in tempi recenti è stata peraltro riservata un'attenzione crescente e una letteratura specifica.<sup>13</sup>

### *Immagini non-letterali?*

Come è noto, un significativo impulso allo studio delle metafore figurative è venuto da quelle ricerche che negli ultimi vent'anni hanno insistito sugli aspetti concettuali del processo metaforico, emancipando così quest'ultimo non solo dal dominio tradizionale della retorica ma anche da quello, a lungo esclusivo, del linguaggio. D'altra parte, che la metaforizzazione abbia seriamente a che fare con i pro-

cessi di pensiero non è davvero una novità e, se proprio non si vuole risalire ai classici, da Aristotele a Tesauro, basti pensare alla tradizione che, soprattutto nella filosofia continentale, sulla scorta di F. Nietzsche arriva a L. Wittgenstein, H. Blumenberg, P. Ricoeur, J. Derrida, in anticipo sui lavori dei vari G. Lakoff, M. Johnson, M. Turner e altri. Se dunque le metafore innervano la struttura profonda del nostro modo di organizzare le esperienze, se non sono soltanto «una questione di parole»,<sup>14</sup> allora è lecito esplorarne le possibilità anche nei regimi visivi. Tuttavia, al vantaggio strategico fa da contraltare uno svantaggio tattico. Infatti, quanto più si sottolinea la presenza ubiquitaria dei processi metaforici e ci si richiama alla costitutiva *Metaphernpflichtigkeit* del pensiero, tanto più diviene urgente e problematico individuare un livello “letterale” o comunque “premetaforico” del senso. È vero che in molte circostanze – è stato ribadito tante volte a proposito dei fenomeni diffusi di catacresi – non è facile stabilire una priorità o persino una differenza. Forse non è poi così ovvio che un’espressione quale “la profondità d’animo” sia necessariamente meno letterale di “la profondità del pozzo”,<sup>15</sup> come non è sempre ovvio poter misurare la non-letteralità anche delle figure più spericolate, visto che «è quasi più ardito evitare queste metafore che usarle», come ha scritto una volta H. Weinrich.<sup>16</sup> Nondimeno, resta che senza un qualche scarto non sarebbe possibile riconoscere alcuna nuova emergenza di senso nella costruzione metaforica, né sarebbe possibile in effetti pensare alla metafora in generale come a un fenomeno proprio e distinto.<sup>17</sup> In questa sede dobbiamo limitarci ai fatti figurativi. Ammesso dunque che si vogliano riconoscere metafore visive, dove si situa e come si dovrebbe individuare questa differenza tra letterale e non-letterale, metaforico e non-metaforico, nelle immagini?

La risposta non è facile e qui proprio il confronto con il linguaggio non ci aiuta, tanto più se si ammette – come fanno in molti (e forse anche troppo sbrigativamente) – che le immagini non hanno contenuto proposizionale, o comunque traducibile senza residui in formato proposizionale, e dunque non sarebbe possibile per questa via cogliere lo scarto semantico tra letterale e metaforico. Di fronte a questa difficoltà, la soluzione più agevole e più economica è sembrata ad alcuni quella di insistere piuttosto sul carattere *duplice* della metafora, per cui si predica (letteralmente) B di A ma si intende (metafori-



Figura 3. Man Ray, *Le violon d'Ingres*, 1924, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

camente) C, nella convinzione che le immagini possano se non altro farci vedere contemporaneamente A e B. Di qui il doppio requisito di *omospazialità* e *incongruenza*, o *impossibilità fisica*, che bisognerebbe attendersi dalla metafora visiva e sul quale hanno fatto leva autori come D. Novitz e, più recentemente, N. Carroll.<sup>18</sup> Il famoso *Violon d'Ingres* di Man Ray (fig. 3)<sup>19</sup> sarebbe in questo senso una metafora visiva esemplare, in quanto attraverso la costruzione di una sorta di *adynaton* organico suggerisce un'identità metaforica tra il corpo della donna e lo strumento musicale, naturalmente con tutte le implicazioni che possono derivarne.

Come era prevedibile, una simile interpretazione – che pure aspira a essere il più possibile chiara e rigorosa – è però apparsa eccessivamente restrittiva rispetto alle possibili risorse del linguaggio figurativo<sup>20</sup>. In effetti, non è così difficile immaginare o riconoscere fenomeni di metaforicità visiva che pur non obbedendo strettamente alle condizioni fissate da Carroll possono ottenere i medesimi risultati. Ma forse la difficoltà è più nella formulazione che nella sostanza della tesi, dacché lo stesso Carroll concorda sul fatto che neppure

l'esplicita incongruenza fisica sarebbe di per sé veramente sufficiente se lo spettatore non cogliesse in quel fatto l'intenzione metaforica dell'autore. Così, per un esempio piuttosto facile, Carroll direbbe forse che la creatura mezza donna e mezza pesce ne *L'invention collective* di R. Magritte (fig. 4) è una figura metaforica, ma non potrebbe dire lo stesso, e per lo stesso motivo, di una sirena di A. Böcklin o J. Waterhouse, che certo non sono meno fisicamente impossibili. Forse si potrebbe indebolire la tesi suggerendo che l'impossibilità non sia da intendersi in senso strettamente "naturale", ma più latamente "culturale", sicché le sirene, per esempio, non richiederebbero un'interpretazione metaforica. Tuttavia, anche le figure di sirene "inverse" non convenzionali, come quella escogitata da Magritte, non sono *eo ipso* metafore visive, e possono esserci casi in cui anche un'immagine siffatta va intesa semplicemente alla lettera (fig. 5). Persino di fronte alla foto di Man Ray, in realtà, per "vedere" la metafora devo come minimo poter escludere che si tratti, poniamo, di un'illustrazione di un racconto di fantascienza popolato da donne con strani meati sulla schiena o che, molto più banalmente, l'immagine sia il semplice ritratto realistico di un'odalisca con insoliti tatuaggi. Ma se infine il criterio determinante è l'*intenzionalità autoriale*, allora anche l'incongruenza omospaziale si riduce piuttosto a un indice diagnostico di quell'intenzionalità, un indice tra i vari possibili, magari più vistoso, ma non necessariamente esclusivo, e comunque inserito in una scala di gradualità che andrà da un massimo di ovvietà a un minimo di riconoscibilità.

In questo senso, l'individuazione e la comprensione delle metafore visive pongono problemi metodologici non troppo diversi da quelli che per decenni hanno afflitto i dibattiti sull'interpretazione iconologica di simboli, allegorie, allusioni e simili. La domanda cruciale sembra essere sempre la stessa: quando sono *autorizzato* a riconoscere in un'immagine (o in un suo particolare) un livello semantico ulteriore? Ma la risposta resta sfuggente se non ci si rende conto che il problema non è solo semantico, ma anche pragmatico, nelle immagini non meno, e forse persino più, che nel linguaggio.<sup>21</sup> Individuare e comprendere non sono la stessa cosa, naturalmente, ma sono certamente connessi nella dinamica cognitiva promossa dalla metafora, soprattutto perché un ruolo decisivo è svolto in questo senso dalle proprietà di-



Figura 4. René Magritte, *L'invention collective*, 1934, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

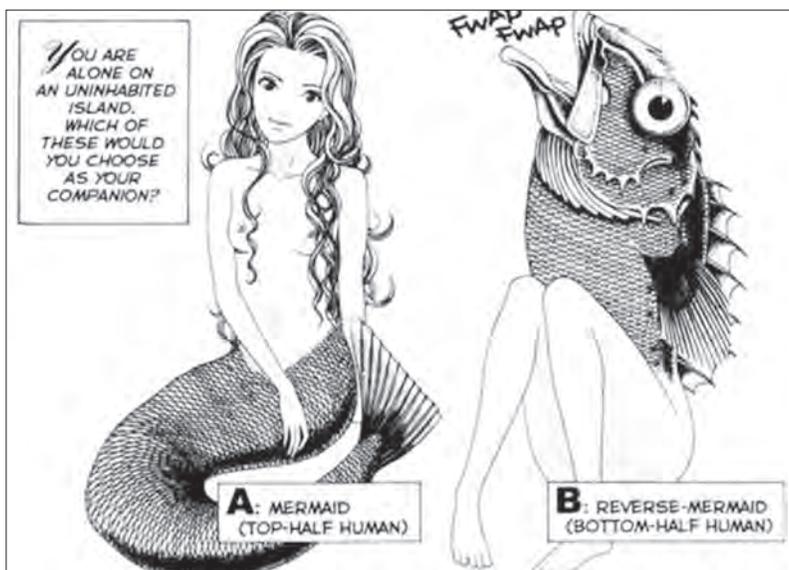


Figura 5. Usamaru Furuya, *Mermaid or reverse-mermaid?*, 1998, da *Short Cuts*.

rettamente e indirettamente associate a un certo soggetto nel predicato metaforico. Per riconoscere che “Giulietta è il Sole” è una metafora devo capire anche che Giulietta non è un corpo stellare e quindi può associarsi al Sole soltanto in senso metaforico. Ma per individuare, poniamo, l’enunciato “Giulietta è un animale” come una metafora non mi basta sapere che tipo di cosa è Giulietta e di quali proprietà gode normalmente in quanto occorrenza di quel tipo, giacché l’espressione in questo caso è perfettamente compatibile con un’interpretazione non metaforica. È solo se ho motivo di credere che qui il termine “animale” indichi *certe* proprietà condivise dagli animali ma non distintive degli esseri umani (ragione, sentimenti coscienti, dominio degli istinti, cultura ecc.) che l’espressione può funzionare metaforicamente. Come è stato ribadito tante volte, è la conoscenza e la comprensione del contesto che possono fare la differenza e, in definitiva, il fatto che autore e interprete possano contare su presupposizioni implicite condivise, di ordine ontologico, cognitivo, razionale e più specificamente culturale. Anche nella comprensione delle immagini si apre così quello spazio in cui si fa strada ciò che H.P. Grice ha chiamato «implicatura conversazionale», che fa leva sull’assunzione di un generale principio di “cooperazione” comunicativa tra parlante e interprete, tanto più rilevante quanto più la comunicazione conta, o deve contare, su una dimensione tacita.

I modelli di analisi del processo metaforico sviluppati in questa direzione, per esempio da autori come D. Davidson o J. Searle, che pur nelle loro differenze insistono sull’importanza dell’«ambito d’uso» del linguaggio, possono prestarsi a inquadrare utilmente anche i problemi posti dalla comprensione delle metafore visive.<sup>22</sup> Il punto chiave diventa capire in che modo nelle (singole) immagini possa venir suggerita la differenza tra «*author’s utterance meaning*» e «*image meaning*» – per adattare al nostro caso i termini di Searle – visto che un *image meaning* strettamente letterale non è facile da delimitare. In altre parole, quello che la metafora visiva deve aggirare è in primo luogo un problema *sintattico* che nel linguaggio non si pone affatto, vale a dire proprio l’individuazione della forma basilare dell’*asserzione predicativa* di identità, inerenza, pertinenza o di altri tipi di relazione. Ciò può spiegare il ricorso a una soluzione come quella suggerita da Carroll, che però deve assumere tacitamente una

sorta di asserzione autoriflessiva di identità per ogni oggetto rappresentato fisicamente coerente e dunque una predicazione multipla e fisicamente falsa (non letterale) per oggetti compositi (naturalmente o culturalmente) incoerenti.<sup>23</sup> Ma qui l'assunto incondizionato della radicale non-proposizionalità delle immagini finisce per creare difficoltà e confusioni in effetti dispensabili.<sup>24</sup>

Se il fine essenziale della metafora è trasferire o proiettare alcune proprietà di un oggetto su un oggetto categorialmente diverso, far vedere l'uno alla luce dell'altro, quel che un'immagine deve fare per indurre una simile operazione è come minimo richiamare l'attenzione su una qualche forma di "deviazione", di "impertinenza", nell'accezione di Ricoeur, o almeno di scarto rispetto alle attese che le massime di cooperazione comunicativa tra autore e interprete competenti consentono di presupporre, sulla base della struttura rappresentazionale dell'immagine e del suo riconoscibile contesto d'uso. L'emergenza di un indice metaforico, se così vogliamo chiamarlo, potrà allora affacciarsi solo se l'interprete è in grado di fare qualche ipotesi plausibile sulla destinazione funzionale dell'immagine e se è in grado di individuare un livello "normale" che – in conformità con lo stile, il genere, il soggetto iconografico, il contesto dell'immagine ecc. – presenti un grado zero di metaforicità, per cui gli oggetti e le loro relazioni debbano essere intesi semplicemente così come appaiono,<sup>25</sup> insomma un grado in cui, per capirci, «un sigaro sia solo un sigaro».

Su questi punti dovremo tornare tra breve, ma intanto può essere importante notare che, se le cose stanno così, ci saranno indubbiamente modi assai diversi, e persino imprevedibili, in cui un'immagine può segnalare o fare intendere la deviazione metaforica e incoraggiare la conseguente inferenza, alcuni di più immediata evidenza, altri più sottili e progressivamente esposti al rischio dell'equivoco, quindi in maggior misura oggetto di speculazione ipotetica. Ciò non toglie, tuttavia, che anche questi ultimi possano funzionare egregiamente, così come una deliberata ambiguità non impedisce di norma a un parlante di essere ironico e di essere inteso proprio per quel genere di ironia non troppo scoperta. Spieghiamoci con qualche esempio.

Nella figura 6 possiamo trovare una costruzione semplice ed efficace di metafora visiva *in praesentia* del tipo "A è B", che può accontentarsi di ricorrere a una incongruenza debole, per così dire, non let-

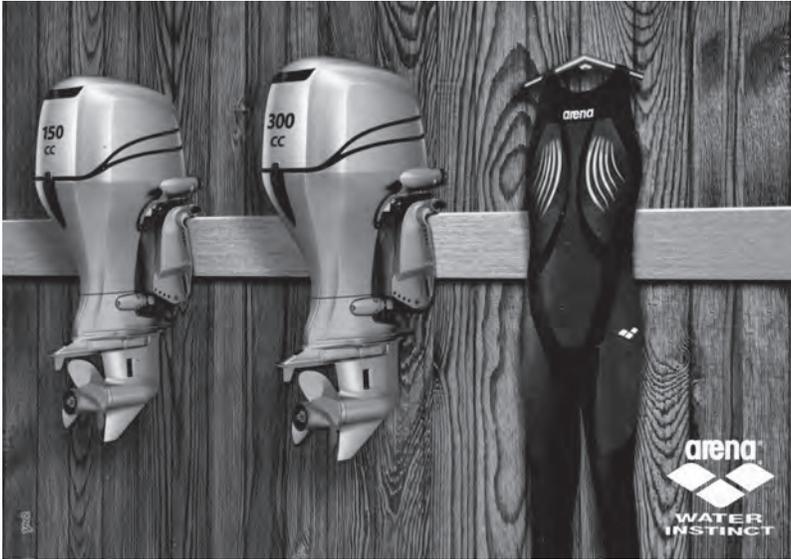


Figura 6. *Arena water instinct*, manifesto pubblicitario.

teralmente fisica. L'equazione metaforica tra la tuta subacquea pubblicizzata dall'immagine e i potenti propulsori nautici si affida, come minimo, alla capacità dell'interprete di cogliere l'omogeneità della serie progressiva (al posto della tuta dovrei aspettarmi un altro motore da 600 cavalli) e alle sue conoscenze in materia di spogliatoi (di norma non si appendono le tute come fossero motori nautici): perciò vedo la tuta (A), immagino o inferisco l'ideale sostituzione del motore (B) e traslo o filtro – per usare l'espressione di Black – le proprietà (C) del secondo sulla prima. L'autore è però in grado, volendo, di fare appello a procedimenti più sofisticati, ancorché più sfumati. Il celebre dipinto di J.-L. David, *La morte di Marat*, può essere un caso del genere. Nell'opera del pittore la figura dell'eroe della Rivoluzione francese e del benefattore del popolo ingiustamente assassinato aspira a diventare, proprio per questo, anche quella del martire, nel senso cristiano o, meglio, cristologico del termine, grazie alla “citazione viviva” – tante volte notata – del braccio esanime del Cristo tratto dalla *Pietà* di Michelangelo o dalla *Deposizione* di Caravaggio. Qui, però, la metafora, se c'è, funziona *in absentia*, giacché tutto ciò che l'imma-

gine mi fa vedere è il termine A, senza alcuna evidente anomalia o incongruenza, e quindi posso solo immaginare il termine B (Cristo) e l'ideale, presunta identificazione, che comporta anche la deviazione metaforica: "Marat è il Cristo della Rivoluzione". Ecco un caso in cui l'immagine e il suo contesto autorizzano, o almeno non escludono tassativamente, una lettura metaforica, ma neppure la dettano esplicitamente.<sup>26</sup> Tuttavia, il nesso locale (la stretta somiglianza del braccio), che tra l'altro qui è puramente visivo, funziona un po' come una sorta di doppia sineddoche<sup>27</sup> e incoraggia a scorgere tutta una serie di ulteriori corrispondenze tematiche che tendono a corroborare l'audace paragone, almeno nella misura in cui si ritiene che al pittore non potesse sfuggire "l'implicatura" di una simile coincidenza.<sup>28</sup>

Si tratta di situazioni evidentemente molto diverse, eppure, nonostante le differenze, in entrambi i casi non possiamo escludere in linea di principio e a rigore che le immagini che abbiamo di fronte illustrino semplicemente un particolare stato di cose quale in effetti ci appare e nulla di più. Ciò significa che per cogliere la metafora visiva dobbiamo necessariamente *vedere* una cosa e (avere dei motivi per) *intendere* qualcosa di più, giacché nelle immagini è la presenza e la forma stessa dell'espressione metaforica che deve essere in primo luogo inferita ellitticamente: *et si non visum tamen cogitatur*.

Dovrebbe essere chiaro, allora, come nel tentativo di fissare le condizioni della metaforicità visiva si finisca per dover esplorare piuttosto una gamma di possibilità variabili e relativamente graduabili, almeno rispetto alla loro diagnosticabilità, che per essere identificate e comprese comportano comunque, anche nei casi apparentemente più semplici, il ricorso a un più generale principio di cooperazione e di pertinenza o rilevanza, nonché a una certa quantità di competenze e di informazioni contestuali.<sup>29</sup> Che non sia poi così utile cercare di delimitare ulteriormente in senso normativo e precettistico tale principio dipende dal fatto che nelle immagini le metafore possono essere suggerite, evocate, insinuate, secondo procedimenti meno rigidamente formalizzabili e più indirettamente articolati che nel medium linguistico, ma questo, lungi dall'essere un punto debole, si rivela particolarmente istruttivo da un punto di vista metodologico. Se infatti, da una parte, ciò dà ragione ancora una volta ad Aristotele – convinto che l'arte di forgiare delle (buone) metafore non si possa

insegnare – non esclude, dall'altra, quell'approccio cognitivo che lo stesso Aristotele ha inaugurato. Anzi, ed è il punto che qui ci interessa sottolineare, proprio il fatto che in generale, a dispetto della novità e dell'imprevedibilità con cui l'invenzione metaforica ci si presenta, siamo in grado non solo di afferrarne il valore euristico, ma anche di apprezzarne la riuscita e l'appropriatezza, la resa insieme estetica ed epistemica, ci chiama a riflettere sulle condizioni che rendono possibili simili prestazioni. Se insomma non c'è un metodo che *insegni* a fare metafore, si può però cercare di analizzare metodicamente cosa e come dalle metafore si *impara*.

### Scoperte "metaforiche"

La domanda che quindi ci si prospetta a questo punto è: in che senso si può sostenere che le metafore visive siano effettivamente "creative", ci consentano cioè di conoscere imprevedibilmente aspetti inediti della realtà che senza di esse non potremmo conoscere? La questione, per quanto concerne appunto il medium visivo, è stata raramente affrontata in termini specifici, mentre ha costituito un nodo centrale nei dibattiti intorno allo statuto epistemico della metafora linguisticamente "viva". Non è qui possibile riprendere, neppure sommariamente, gli estremi di questo dibattito, peraltro ben noto, se non per mettere a fuoco un punto che mi pare decisivo, anche nella nostra prospettiva, vale a dire la netta opposizione – che nella letteratura recente si è venuta affermando come rigidamente esclusiva – fra l'idea di un valore autenticamente conoscitivo della metafora e l'idea di una sua possibile traducibilità o parafrasabilità. In altre parole, per esempio quelle di Black e Ricoeur, non sarebbe possibile sostituire la metafora senza «perdita di contenuto cognitivo»,<sup>30</sup> poiché solo in quanto è «intraducibile essa è portatrice di informazione, in una parola: ci insegna qualcosa».<sup>31</sup> A questa opposizione corre parallela l'altra, ormai altrettanto polarmente ossificata, tra il paradigma classico, comparativo o sostitutivo, secondo cui la relazione metaforica è una sorta di similitudine abbreviata o ellittica, e in ogni caso fondata su somiglianze e analogie tra i due termini della figura, e il paradigma cosiddetto «interazionista», promosso da I. Richards e poi riel-

borato e rilanciato dallo stesso Black, secondo il quale «sarebbe più illuminante dire che la metafora crea similarità piuttosto che dire che essa esprime una similarità già esistente in precedenza».<sup>32</sup>

Di conseguenza, se la “figura” non ci insegna qualcosa di nuovo si riduce inevitabilmente a un mero orpello decorativo, che tutt’al più può servire a sortire qualche effetto emotivo. Proprio per esorcizzare un simile rischio, e rimarcare il carattere cognitivamente produttivo dell’invenzione metaforica, l’approccio interazionista è stato ulteriormente declinato sotto l’etichetta di «originativismo»,<sup>33</sup> che rende del tutto esplicito ciò su cui lo stesso Black si era espresso non senza qualche cautela. In questa versione forte, la metafora non si limita a farci apparire un oggetto alla luce di un altro, a estendere eventualmente i significati consolidati dei termini, ma crea essa stessa dei nuovi referenti, (ri)organizza la nostra esperienza del mondo e ridisegna i confini delle ontologie fino a quel momento consapute. Né c’è da stupirsi se alcuni, come Lakoff e Johnson, prendendo veramente alla lettera la battuta di Black, sono andati ben oltre la “creazione di somiglianze” e hanno creduto di poter accreditare alla metaforologia il programma ambizioso – non meno che ingenuo, sarebbe il caso di aggiungere – di scardinare ciò che gli stessi autori chiamano il «mito dell’obiettivismo della filosofia e della linguistica occidentali»,<sup>34</sup> più di un secolo dopo Nietzsche, più di un decennio dopo J. Derrida e con buona pace di M. Heidegger, che riteneva che «il metaforico c’è soltanto all’interno della metafisica».<sup>35</sup>

Ma le radicali opposizioni che abbiamo richiamato ci interessano qui principalmente perché, trattando di immagini, diventa tanto più decisivo stabilire se l’intraducibilità dell’“informazione” o del “contenuto cognitivo” offerto dalla metafora visiva comporti che esso sia accessibile e, soprattutto, intrattenibile *esclusivamente* nel formato iconico in cui ci si presenta. È chiaro che, di fronte a questa opzione, coloro che, per qualsiasi motivo, difendono una teoria radicalmente non-proposizionale delle immagini, nel senso che abbiamo precisato sopra, dovrebbero concludere che a rigore non esistono metafore visive o ridefinirne completamente il concetto, giacché un contenuto “cognitivo” o un’informazione ridotta al dato puramente visivo finisce per azzerare la funzione stessa della metafora, sia nella sua definizione classica sia, *a fortiori*, nella versione interazionista. Certamente,

una metafora, visiva e non, può essere costituita di più dimensioni, ma sembra strano che proprio il suo importo conoscitivo (ciò che “ci insegna”), cospicuo o modesto che sia, non possa essere esplicitabile e riformulabile in termini concettuali e proposizionali. La difficoltà è stata colta nitidamente da Davidson:

da un lato, la concezione corrente vuol sostenere che una metafora fa qualcosa che nessuna fraseologia corrente potrebbe fare; dall'altro, vuole spiegare che cosa fa una metafora mediante il ricorso a un contenuto cognitivo, ossia proprio quel genere di cose che la normale fraseologia è deputata a esprimere.<sup>36</sup>

Senonché lo stesso Davidson pensa di trovare una via d'uscita negando in blocco che le metafore abbiano un contenuto o un significato (oltre quello normalmente letterale) e che dunque non ci sarebbe nulla da parafrasare. Il compito della metafora, secondo il filosofo americano, è quello di farci notare qualcosa, «ma in realtà non c'è limite a ciò che una metafora presenta alla nostra attenzione; inoltre gran parte di ciò che siamo indotti a notare non è di carattere proposizionale».<sup>37</sup>

Così, la «paura della parafrasi» – come l'ha chiamata giustamente J. Levinson<sup>38</sup> – accomuna posizioni per altro molto diverse. Il motivo di fondo sta nel timore che la parafrasabilità della metafora comporti il ricorso a un modello di uso linguistico constativo, per un verso, e meramente esornativo-retorico, per un altro. Un modello in cui il linguaggio, tanto più quello poetico, non potrebbe rivendicare ambizioni poetiche, produttive, euristiche, ma si dovrebbe accontentare di descrivere quel che c'è e che, per giunta, è conoscibile prima e indipendentemente dal linguaggio stesso, donde la possibilità, appunto, della sinonimia e della traducibilità, se non strettamente linguistica, concettuale. La teoria della metafora si trova perciò a un bivio:

- A) Se è (letteralmente) *creativa* perde in termini di controllabilità, giudicabilità, apprezzabilità.
- B) Se è (letteralmente) *ricognitiva* perde in termini di importo conoscitivo e rasenta una funzione puramente esornativa o edonistica.

Il dilemma vale a maggior ragione nel caso delle immagini, che, come abbiamo ricordato, molti ritengono prive di qualunque conte-

nuto proposizionale, anche solo per sottrarle quanto più possibile alla (presunta) egemonia del modello linguistico. Ma allora, quando sappiamo che una metafora è azzeccata o ben trovata o giusta? E, soprattutto, a che condizioni possiamo saperlo? Se tutte le metafore vive fossero indiscriminatamente creative, non solo sarebbe alla fine difficile cogliere il piano letterale che è presupposto necessario per distinguere il fenomeno metaforico in sé, ma sarebbe anche complicato arginare e delimitare l'estensione del traslato metaforico, sia a livello di applicabilità sia a livello di discriminazione di proprietà. Sarebbe sufficiente, per esempio, evocare espressioni comuni come “il linguaggio della pittura” o “l’idioma del pittore”, o anche ricordare che “le immagini ci parlano”, che noi “le interroghiamo”, per poter dire di aver *scoperto* (se non addirittura *creato*) il fatto che il regime iconico si uniforma strutturalmente a quello linguistico? Come sappiamo bene, molti autori, tra l’altro proprio quelli che sostengono la forza metaforicamente poetica delle immagini, resisterebbero a questa asserzione di identità e la liquiderebbero, appunto, come “solo” metaforica, il che significa qui non reale. Insomma, se l’espressione “la pittura è un linguaggio” vale come metafora, allora molti dovranno concludere che è una metafora che prospetta il falso o non ci insegna nulla di autentico. Evidentemente, non tutte le metafore, per il solo fatto di essere tali, hanno lo stesso valore epistemico o conoscitivo, che neppure potrà coincidere, però, con la loro vitalità creativa. Dunque per distinguerle sarà necessario un ulteriore criterio, prevedibilmente esterno e indipendente dalle metafore stesse.

La difficoltà riguarda poi, in misura non minore, anche il problema della delimitazione estensionale della proiezione metaforica. Come possiamo individuare e selezionare in modo non arbitrario o non scorretto le proprietà metaforicamente predicate di un soggetto? È certamente vero ed è stato opportunamente sottolineato che le vere metafore funzionano come enunciati non-estensionali,<sup>39</sup> ragion per cui «Giulietta è il Sole», proferito da Romeo nel dramma di W. Shakespeare, non è ovviamente sostituibile *salva veritate* con “Giulietta è un ammasso di idrogeno ed elio con temperatura superficiale di 5500°”, e non solo perché Shakespeare non era a conoscenza di simili nozioni astronomiche. Ciò non significa, però, che anche in un contesto intensionale non sia possibile mobilitare una pluralità

di proprietà. Il Sole rappresentato metaforicamente da Giulietta può essere “l’astro più importante del cielo”, “la fonte della vita”, una “divinità degna di venerazione”, o persino “il centro del sistema solare”, se Shakespeare l’avesse saputo, e non sembra che vi sia alcunché di sbagliato in ridescrizioni seppur diverse come queste. Ma su che base dovremmo escludere, invece, che la metafora di Romeo voglia insinuare anche che Giulietta è una temibile divoratrice d’uomini e, come il Sole, consuma tutto ciò che le si avvicina troppo? Direi che non ci sono altri seri motivi se non il fatto che un’implicazione del genere sarebbe incoerente con il comportamento di Romeo per come Shakespeare ce lo presenta, vale a dire il comportamento di un amante appassionato che tenderà a vedere nell’oggetto del proprio sentimento soltanto proprietà positive. Ed è questo tratto psicologico intuitivamente prevedibile che rende alla lunga canoniche, convenzionali e persino viete certe espressioni metaforiche, non il contrario. Di fatto, non ci sono vincoli grammaticali o semantici in forza dei quali escludere che il Romeo di Shakespeare abbia fatto ricorso alla non inedita metafora del Sole in modo del tutto anticonvenzionale, per esempio per suggerire, sarcasticamente, che “Giulietta è una nana gialla” (qualora l’autore fosse stato al corrente delle debite nozioni astronomiche). D’altra parte, non possiamo neppure fare troppo affidamento sui vincoli “imposti” dalla tradizione, giacché è ovvio, come minimo, che le norme convenzionali non esisterebbero se non fosse sempre possibile fare diversamente né si sarebbero potute costituire senza modificare a un certo punto le consuetudini precedenti. È perciò piuttosto la credibilità complessiva del personaggio a limitare qui l’estensione dell’enunciato metaforico.

Le cose non vanno diversamente anche nel caso della più diretta evidenza delle immagini. Consideriamo un esempio apparentemente ovvio come quello nella figura 7. Qui il punto non è tanto se comprendiamo la metafora, quanto piuttosto come ci riusciamo. Si tratta cioè di esplicitare un processo altrimenti tacito e intuitivamente inespresso. È chiaro che ciò che lega i due termini della metafora è la nozione del “nero” profondo, naturale, indelebile, antonomastico della pantera, che l’immagine “predica” del maglione, facendoci vedere il primo nel secondo: letteralmente, la pantera nel maglione (o viceversa). Di qui sono suggeribili varie amplificazioni estensionali: si



Figura 7. *Panther*, manifesto pubblicitario.

può pensare, per esempio, che il nero della pantera e quello del maglione siano “delicati” e che il detersivo in questione “protegga” un colore che tende a estinguersi, in lavatrice, così come la pantera tende purtroppo a estinguersi nella giungla; si potrebbe persino chiamare in causa il concetto etico di “rispetto” per la natura (del colore). Immagine facile, interpretazione facile. Che però si fa strada, ancorché in modo apparentemente immediato, tra altre opzioni ermeneutiche pure a rigore possibili. Qui non possiamo giovarci di tradizioni canoniche o di convenzioni di genere, eppure escludiamo senza esitazioni che il tratto proiettato o traslato da un termine all’altro possa essere, per esempio, l’odore, invece del colore, oppure la tendenza a graffiare, entrambe caratteristiche proprie e persino stereotipiche delle pantere e che in effetti non sarebbero inappropriate anche a proposito dei maglioni, che talvolta puzzano e talvolta graffiano, anche se certo non ruggiscono e non dormono sugli alberi. Come che sia, se la metafora visiva funziona è perché (già) sappiamo cosa aspettarci e cosa non aspettarci da un’immagine che pubblicizza le qualità e (verosimilmente) non i difetti di un detersivo.

Che l'interpretazione metaforica sia sensibile ai contesti, quindi, non vuol dire soltanto che una stessa metafora può avere di volta in volta significati diversi. Ciò implica anche che il contesto suggerisce un criterio per pertinentizzare le caratteristiche appropriate che posso aspettarmi da una certa associazione metaforica. Dunque, per tornare al nostro ultimo esempio, non solo ciò che so di pantere e maglioni devo saperlo prima di giudicare la metafora, ma anche la *plausibilità* dei traslabili, per così dire, deve essere intuibile e giudicabile indipendentemente dalla forma della metafora stessa. Ma se le cose stanno così, in che senso possiamo dire che le metafore ci rivelano realmente qualcosa che altrimenti non potremmo sapere o conoscere?

Si dirà che un'immagine pubblicitaria non è un buon esempio di metafora creativa, vincolata com'è a una finalità pragmatica particolare e prevedibile. Non è così ovvio. Ma proviamo comunque a esaminare un caso che, almeno sulla carta, dovrebbe essere esente da interessi di questo tipo e, sempre sulla carta, denunci un'esplicita intenzione metaforica autoriale: la *Testa di toro* realizzata da P. Picasso nel 1942 (fig. 8). A parte le dichiarazioni dello stesso artista, che riteneva le proprie sculture «*des métaphores plastiques*»,<sup>40</sup> l'opera in questione sembra poter funzionare effettivamente come una metafora visiva, persino secondo i criteri restrittivi proposti da Carroll. Vediamo infatti, insieme, la testa del toro e i pezzi di una bicicletta. Tuttavia, in questo caso, la selezione o la delimitazione delle proprietà metaforicamente pertinenti, oltre le associazioni visive evidenti, non è così chiara. Quali proprietà della bicicletta *si intendono* trasferite al toro, o viceversa, e perché? Quale contesto dovremmo aver presente? Immaginiamo per un momento che a Picasso fosse stato chiesto di realizzare un'immagine pubblicitaria, per esempio per un evento sportivo, diciamo la "*Vuelta a España*" o la Corrida quale sport nazionale spagnolo. L'effetto metaforico salterebbe fuori assai più chiaramente senza perdere il carattere insolito e spiazzante che conferisce all'immagine la sua *enargeia*. Certo, con ciò si ritroverebbe nell'iconico un contenuto ancora linguisticamente articolabile, con formulazioni del tipo: "il ciclismo è la vera Corrida degli spagnoli" oppure "la Corrida è il ciclismo degli spagnoli". Ma questo non farebbe della costruzione visiva una mera "illustrazione" di una metafora verbale, non più di quanto farebbe della formulazione verbale



Figura 8. Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942, Paris, Musée Picasso.

una mera “descrizione” della metafora visiva, giacché il nesso metaforico di fondo non è qui né schiettamente verbale né puramente visivo. D'altra parte, se si ritiene che questa operazione rappresenti una perdita di senso dell'immagine in quanto tale, dove dovremmo reperire allora il vero senso di una metaforicità puramente iconica – di là dal fatto banale che certi pezzi di bicicletta opportunamente assemblati ci ricordano visivamente la testa di un toro?

### *Note*

- <sup>1</sup> Per un più complessivo esame dell'affresco all'interno del ciclo di S. Sebastiano, vedi A. Gentili, M. Di Monte, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Marsilio, Venezia 2005.
- <sup>2</sup> Il testo del responsorio recita: «*qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum, tu ei, Domine, dona requiem et locum indulgentiae*». Vedi R.-J. Hesbert

- (a cura di), *Corpus antiphonarium officii*, Rerum ecclesiasticarum documenta, Roma 1968-1979, vol. IV, p. 367, n. 7477; K. Ottosen, *The responsories and versicles of the latin office of the dead*, Aarhus University Press, Aarhus 1993, pp. 44, 212, 389.
- <sup>3</sup> La formulazione latina ha lasciato traccia diretta anche nell'italiano popolare, dove compare ancora l'analogia espressione "cantare il Lazzarone", che equivale appunto a recitare le preghiere funebri in suffragio del defunto. Vedi G. Beccaria, *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Garzanti, Milano 1999, p. 99.
  - <sup>4</sup> M. Black, "Ancora sulla metafora" (1979), in Id., *Modelli, archetipi, metafore*, trad. it. Pratiche, Parma 1992, pp. 97-135, qui p. 107.
  - <sup>5</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva* (1975), trad. it. Jaca Book, Milano 1986, p. 131.
  - <sup>6</sup> Si potrebbe anche prospettare a questo proposito – come ha fatto da ultimo J. Jost, *Wann verstehen, wann interpretieren wir Metaphern?*, in «metaphorik.de», vol. xv, 2008, pp. 125-140 – una sorta di proporzione tra convenzionalizzazione delle metafore e facilità di comprensione, da una parte, e novità (o mancanza di riferimenti a luoghi comuni) e necessità di lavoro interpretativo, dall'altra.
  - <sup>7</sup> M. Black, "Ancora sulla metafora", cit., p. 109.
  - <sup>8</sup> Sulla necessità di ridiscutere l'opposizione "metafora viva/metafora morta" ha di recente richiamato l'attenzione C. Müller, *Metaphors dead and alive, sleeping and waking. A dynamic view*, University of Chicago Press, Chicago 2008. M. Black, "Ancora sulla metafora", cit., p. 109, aveva già distinto, sia pur estemporaneamente, tra metafore estinte, dormienti e attive. G. Lakoff, M. Turner, *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*, University of Chicago Press, Chicago 1989, in part. pp. 128-129, hanno contestato la "dead metaphor theory" sostenendo che le metafore concettualmente più radicate e sedimentate nell'uso non sono per questo meno vitali, anzi svolgono una funzione altrettanto insostituibile. Le strutture alle quali pensano gli autori possono assimilarsi a quelle che H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), trad. it. Il Mulino, Bologna 1969, ha chiamato «metafore assolute» o E. Minkowski, *Verso una cosmologia. Frammenti filosofici* (1936), trad. it. Einaudi, Torino 2005, «metafore di base», ma il loro punto di vista è in fondo compatibile con quello di Ricoeur.
  - <sup>9</sup> Tra gli autori scettici circa l'esistenza di vere e proprie metafore figurative spicca J. Stern, "Metaphors in pictures", in «Philosophical topics», vol. xxv, 1, 1997, pp. 255-293.
  - <sup>10</sup> A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale* (1981), Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 208-210.
  - <sup>11</sup> G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, in part. pp. 53-56. Un caso distinto è quello di R. Wollheim, *Painting as an art*, Thames and Hudson,

- London 1987, pp. 305-308, il quale considera visivamente metaforiche solo alcune opere d'arte figurativa, intese però nella loro interezza, così come viene sperimentata dallo spettatore.
- <sup>12</sup> J.M. Kennedy, C. Green, J. Vervaeke, "Metaphoric thought and devices in pictures", in «Metaphor and symbolic activity», vol. VIII, 1993, pp. 243-255; C. Forceville, *Pictorial metaphors in advertising*, London 1996. Vedi anche *ultra*.
- <sup>13</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we live by* (1980), University of Chicago Press, Chicago 2003, p. 244. Cito dalla Postfazione alla nuova edizione americana. Il testo della prima edizione è comparso in italiano con il titolo *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano 1998.
- <sup>14</sup> E. Minkowski, "Metafora e simbolo" (1964), in Id., *Cosmologia e follia. Saggi e discorsi*, trad. it. Guida, Napoli 2000, pp. 114-124, qui 118-119.
- <sup>15</sup> H. Weinrich, *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 56. Un'utile e concisa chiarificazione sul concetto di letterale e non letterale nell'uso linguistico è in F. Recanati, "Literal/Nonliteral", in P.A. French e H.K. Wettstein (a cura di), "Figurative language", in «Midwest studies in philosophy», vol. XXV, 2001, pp. 264-274.
- <sup>16</sup> Come noto, negli studi recenti di orientamento cognitivo sulla metafora si confrontano correnti diverse, che insistono variabilmente sul carattere "speciale" e non-letterale delle costruzioni metaforiche ovvero sulla loro continuità con il normale uso comunicativo del linguaggio, con una serie di posizioni intermedie più o meno "deflazioniste". Come già accennato, rispetto ai nostri scopi non è qui indispensabile chiamare in causa tali distinzioni. Vedi comunque, per un'ampia panoramica recente, R.W. Gibbs (a cura di), *The Cambridge handbook of metaphor and thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- <sup>17</sup> D. Novitz, *Pictures and their use in communication*, Martinus Nijhoff, The Hague 1977, pp. 126-136; N. Carroll, "Visual metaphors" (1994), in Id., *Beyond aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 347-368; Id., "A note on film metaphor", in Id., *Theorizing the moving image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 212-223. Va specificato che Novitz, a differenza di Carroll, non considera l'omospazialità e l'impossibilità fisica come una condizione necessaria, ma come un caso possibile, sebbene forse esemplarmente più chiaro. Significative differenze riguardano pure lo statuto concettuale della metafora visiva, ma su questo punto vedi oltre.
- <sup>18</sup> L'esempio è proposto da N. Carroll, "Visual metaphors", cit., p. 350.
- <sup>19</sup> Le tesi avanzate nei saggi di Carroll sono state criticate da C. Forceville, "The identification of target and source in pictorial metaphors", in «Journal of pragmatics», vol. XXXIV, 2000, pp. 1-14, e da F. Sorce, "Metafore in bianco e nero. Propaganda antiturca nelle stampe di Nicolò Nelli", in Id. (a cura di), *En blanc et noir. Studi in onore di Silvana Macchioni*, Campisano editore, Ro-

ma 2007, pp. 47-60, che contestano entrambi la definizione dell'impossibilità omospaziale come condizione necessaria e non meramente sufficiente. Una critica più radicale è invece quella di J. Stern, "Metaphors in pictures", cit. Per conto mio, come si vedrà, le due condizioni individuate da Carroll non sono né necessarie né sufficienti.

- <sup>20</sup> Per una difesa della dimensione costitutivamente semantica delle metafore, vedi J. Stern, *Metaphor in context*, MIT Press, Cambridge, MA, 2000. Vedi anche i rilievi critici di E. Camp, "Josef Stern. Metaphor in context", in «Noûs», vol. xxxix, 4, 2005, pp. 715-731.
- <sup>21</sup> H.P. Grice, *Logica e conversazione* (1975), trad. it. Il Mulino, Bologna 1993, pp. 55-76.
- <sup>22</sup> D. Davidson, *Che cosa significano le metafore* (1978), in Id., *Verità e interpretazione*, trad. it. Il Mulino, Bologna 1994, pp. 337-360; J. Searle, "Metaphor", in A. Ortony (a cura di), *Metaphor and thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 92-123. A Davidson e Searle si ispira direttamente il saggio di S. Sedivy, "Metaphoric pictures, pulsars, platypuses", in «Metaphor and symbol», vol. xii, 2, 1997, pp. 95-112. Ma vedi anche le riserve, in chiave antiproposizionalista, di J.M. McGuire, "Pictorial metaphors. A Reply to sedivy", in «Metaphor and symbol», vol. xiv, 4, 1999, pp. 293-302.
- <sup>23</sup> In questo senso, l'immagine di Man Ray "asserirebbe" implicitamente: «questo corpo X è una donna (o un'odalisca di Ingres)», ma anche, contemporaneamente, «X è un violoncello», autorizzando quindi l'inferenza (metaforica) predicativa «la donna (o l'odalisca di Ingres) è un violoncello». Di qui la prevedibile circostanza per cui le metafore cui pensa Carroll sono per lo più reversibili e quando non lo sono ciò dipende da fatti extrafigurativi (è più facile considerare i monaci come dei maiali che non viceversa sulla base di ciò che sappiamo degli uni e degli altri, per citare l'esempio tratto da H. Bosch). In realtà, come notato criticamente da J. Stern, "Metaphors in pictures", cit., pp. 264-265, Carroll non distingue tra semplice identità e predicazione e quindi assume un carattere di reversibilità che le metafore (linguistiche) di solito non hanno: dire che un «chirurgo è un macellaio» non è affatto equivalente a dire che un «macellaio è un chirurgo».
- <sup>24</sup> Sostenere che la struttura dell'immagine non è proposizionale – come fa, non proprio coerentemente, lo stesso Carroll – nel senso che essa non è «l'equivalente esatto» di un'affermazione univoca, come direbbe E. Gombrich, non significa affatto che il suo contenuto rappresentazionale non sia percepibile e descrivibile in termini anche proposizionali non arbitrari (del tipo, appunto: «questa figura è (la raffigurazione di) una donna», «questa donna è seduta», «questa donna *somiglia* a un violoncello sotto questo rispetto» ecc.). Né ciò esclude che le immagini possano essere utilizzate in atti illocutivi che conferiscano loro valore comunicativo proposizionale. Vedi, per una convincente

discussione di questo punto, D. Novitz, *Pictures and their use in communication*, cit., pp. 67-107. D'altra parte è fin troppo evidente che senza una percezione categorialmente e predicativamente informata non sarebbero possibili né riconoscimenti né traslati (categoriali) e quindi neppure metafore visive. Il problema potrebbe essere poi ulteriormente complicato tenendo conto del fatto che alcuni autori negano che anche le metafore linguistiche abbiano carattere propriamente assertivo-proposizionale. Vedi, per esempio, oltre al già citato D. Davidson, S. Davies, "Truth-values and metaphors", in «*Journal of aesthetics and art criticism*», vol. XLII, 3, 1984, pp. 291-302.

- <sup>25</sup> Per esprimerci in termini ancora più formali potremmo dire, citando Kennedy, che «*metaphors in pictures capitalize on some preexisting way of using pictures and make sense only if the metaphoric devices are understood as violations or modifications of another order*». Questo ordine di base è quello che, per analogia, potremmo qualificare come "letterale". Vedi J.M. Kennedy, C. Green, J. Vervaeke, *Metaphoric thought and devices in pictures*, cit., p. 251.
- <sup>26</sup> Volendo ricorrere alla tassonomia prospettata da C. Forceville, *Pictorial metaphors in advertising*, cit., si potrebbe dire che l'esempio della figura 6 rientra nel gruppo dei *pictorial similes*, con la giustapposizione dei due termini, mentre quella di David sarebbe una sorta di via di mezzo tra una metafora "contestuale" e una metafora "ibrida", in cui è visivamente presente un solo termine. Sennonché, in quest'ultimo caso non è propriamente il contesto (interno) dell'immagine a "evocare" il soggetto secondario, come vorrebbe Forceville, poiché non c'è nulla nella scena che richiami episodi cristologici noti, quanto un contesto più ampio – storico-artistico, potremmo dire – che viene però esso stesso solo evocato dalla "coincidenza" del dettaglio figurativo, nella cui configurazione riconosciamo la presenza (non saprei dire se "ibrida" nel senso di Forceville) di un prototipo per eccellenza.
- <sup>27</sup> Il riferimento non dovrebbe essere fuori luogo: la metafora è stata descritta in effetti anche come l'intersezione di due sineddochi. Vedi, per questa tesi, Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale. Le figure della comunicazione* (1970), Bompiani, Milano 1976, pp. 161-167.
- <sup>28</sup> È appena il caso di precisare che come l'autore deve fare affidamento sulle competenze dell'interprete così questi deve poter ascrivere all'autore analoghe, adeguate competenze. Come ha ricordato giustamente Novitz a proposito di metafore linguistiche, un uso erroneo o difettoso del linguaggio non mette capo a una metafora. Vedi D. Novitz, "Metaphor, Derrida, and Davidson", in «*Journal of aesthetics and art criticism*», vol. ILIV, 2, 1985, pp. 101-114, qui p. 103.
- <sup>29</sup> Per una teoria basata sulla rilevanza, e le differenze rispetto all'approccio griceano, si veda da ultimo D. Sperber, D. Wilson, *A deflationary account*

- of metaphors, in R. Gibbs (a cura di), *The Cambridge handbook of metaphor*, 2008, pp. 84-106.
- <sup>30</sup> M. Black, *Ancora sulla metafora*, cit., p. 65.
- <sup>31</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 117.
- <sup>32</sup> M. Black, *Ancora sulla metafora*, cit., p. 55.
- <sup>33</sup> C.R. Hausman, *Metaphor and art. Interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, in part. pp. 24-25.
- <sup>34</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we live by*, cit., pp. 195-196. Piuttosto sorprendentemente, gli autori dichiarano che il mito dell'obiettivismo che avrebbe dominato l'Occidente dai presocratici a oggi (p. 195), con la sua conseguente interpretazione della metafora, è stato «conclusivamente» dimostrato «falso» (p. 244), «erroneo» in quanto «in contrasto con l'evidenza empirica» (p. 246), sebbene sia tanto radicato da «accecare» molti osservatori di fronte alle prove in contrario. Non si direbbe esattamente una professione coerente di anti-obiettivismo.
- <sup>35</sup> M. Heidegger, *Il principio di ragione* (1957), trad. it. Adelphi, Milano 1991, p. 90.
- <sup>36</sup> D. Davidson, *Che cosa significano le metafore*, cit., p. 357.
- <sup>37</sup> Ivi, p. 359.
- <sup>38</sup> J. Levinson, "Who's afraid of a paraphrase?", in Id., *Contemplating art. Essays in aesthetics*, Clarendon, Oxford 2006, pp. 288-301.
- <sup>39</sup> A. Danto, *Metafora e conoscenza*, in Id., *Oltre il Brillo box. Il mondo dell'arte dopo la fine dalla storia* (1992), Marinotti, Milano 2010, pp. 77-93, in part. pp. 84-86.
- <sup>40</sup> F. Gilot, C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, Paris 1973, p. 293.