

## **Immagini (per l)le parole. La metafora visiva tra occhio innocente e immaginazione<sup>1</sup>**

**Alessandro Cavazzana**

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia  
alessandro.cavazzana@unive.it

**Abstract** The purpose of this paper is to give a critical reading of Noël Carroll's account of visual metaphors. In particular, I have highlighted the possible issues arising from his proposal, focusing on two aspects: 1) homospatiality is not the pictorial equivalent for the 'is' of identity that, according to Carroll, can be found in verbal metaphors of the kind «A is B». The 'is' of verbal metaphors predicates an intension of the metaphorizing term - that the interpreter is supposed to grasp through the context - and does not suggest identity between A and B; 2) it is hard to sustain that the comprehension of pictorial metaphors relies on a visual perception not mediated by codes. The article ends taking the moves from one of the final considerations advanced by Carroll – namely that a visual metaphor is a device for encouraging imaginative insights – and moves further, trying to sketch out a theory of visual metaphor leveraging the key role of mental images in cognition.

**Keywords:** visual metaphor, metaphor, Noël Carroll, perception, mental images

**Received 16 July 2017; accepted 13 October 2017; published online 3 December 2017.**

A great part of visual art in Europe from late antiquity to the 18th century represents subjects taken from a written text. [...] That correspondence of word and picture is often problematic and may be surprisingly vague. [...] The text is often so much fuller than the illustration that the latter seems a mere token, like a pictorial title. [...] But the meaning of such reductive imagery may be rich in connotations and symbolized values not evident from the basic text itself.

Meyer Schapiro, *Words and Pictures*

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare Roberta Dreoni, Luigi Perissinotto e i due revisori anonimi per i preziosi consigli.

## 0. Introduzione

La metafora, come efficacemente ci ricorda Gottfried Boehm, è un candidato particolarmente adatto a fornirci «una comprensione strutturale del funzionamento delle immagini, siano esse dipinte, scolpite, costruite, presentate, recitate o danzate» (BOEHM 1994: 53). L'analisi della metafora visiva ha impegnato varie categorie di studiosi; dai filosofi del linguaggio agli scienziati cognitivi, dagli storici dell'arte agli psicologi, dai linguisti ai semiologi (ALDRICH 1968; CARROLL 1994, 1996; COTHEY 1991; DANTO 1981, 1992; FORCEVILLE 1996, 2002, 2008; GOMBRICH 1963; HAUSMAN 1989; KENNEDY 1982; MÜLLER 2008; NOVITZ 1977, SONESSON 2015; STERN 1997; WOLLHEIM 1987, 1993)<sup>2</sup>. Ernst Gombrich affronta la questione nel 1963, in un saggio particolarmente interessante per la sua precocità, dato che lo stesso autore ci ricorda che la prima stesura risale al 1952. Alcune anticipazioni teoriche dello studioso viennese, infatti, troveranno adeguato sviluppo solo nei decenni successivi – come l'idea che alcune metafore pittoriche facciano leva su tradizioni popolari e saperi condivisi (elemento cardine della teoria interazionista di Max Black e adottata da quei teorici delle *visual metaphors* che a Black si rifanno), oppure l'individuazione di tropi visivi e verbali che George Lakoff e Mark Johnson descriveranno, solo molti anni dopo, nel loro saggio del 1980. Arthur C. Danto, a partire dal 1981, ha più volte insistito sul carattere metaforico delle immagini, sostenendo che, data la natura entimematica dell'opera d'arte, l'interprete può sprigionarne il significato cogliendo il termine mancante che la forma sillogistica lascia intendere, premettendo però che i limiti della conoscenza sono anche i limiti dell'interpretazione (mi permetto di rimandare a CAVAZZANA 2017). Se Danto semplifica l'oggetto d'analisi considerando metafore tutti i traslati, altri studiosi, come John M. Kennedy e William Simpson (1982), tentano la strada classificatoria e vogliono ritrovare sul piano visivo tutto quello che la retorica classica ha già stabilito nel regno linguistico. Kennedy intuisce che l'interprete debba saper individuare una metafora figurativa rintracciando nell'immagine gli elementi *incongruenti* che trasgrediscono il normale codice visivo, riconoscendovi dunque una deviazione di senso. L'idea – a cui alludeva anche David Novitz (1977) – viene ripresa e sviluppata da Noël Carroll (1994), il quale introduce i parametri di *omospazialità* e *impossibilità* e dichiara, sulla scia di Donald Davidson, che un'immagine viene creata e interpretata come metafora visiva se e solo se le intenzioni dell'autore e dello spettatore convergono. Nel 1996 Charles Forceville pubblica il suo studio sull'uso della metafora figurativa nel *medium* pubblicitario, confermando una tendenza che aveva già coinvolto, in termini semiotici, Roland Barthes con il noto saggio del 1965, dove lo studioso francese analizzava la *réclame* dei prodotti Panzani. Forceville interviene a più riprese occupandosi ancora di metafora visiva in ambiti pubblicitari (2008), stabilendo le categorie di metafora visiva monomodale (dove termine metaforizzato e termine metaforizzante si danno nell'immagine) e multimodale (dove i due termini vengono forniti attraverso due differenti sistemi segnificanti). In questo intervento ci occuperemo nello specifico della teoria proposta da Noël Carroll.

## 1. Definizione

John M. Kennedy e William Simpson, negando che le metafore, o più in generale i

---

<sup>2</sup> La lista non è esaustiva, ma rappresenta una selezione degli interventi a mio avviso più incisivi.

tropi, appartengano solamente al dominio della parola, ritengono che sia lecito ammettere l'esistenza di espedienti retorici anche sul piano visivo (KENNEDY, SIMPSON 1982). I due autori, chiedendosi ad esempio come un'immagine possa esibire una prolessi, ovvero l'anticipazione di un evento futuro, pensano a un dipinto simile: un giovane principe è raffigurato mentre si specchia, ma lo specchio non riflette il volto del sovrano, bensì la figura di un uomo più vecchio. La tecnica dello specchio introduce un'anomalia nell'immagine, anomalia che ovviamente spingerà lo spettatore a interrogarsi sulle ragioni di una tale incongruenza. Se il principe davanti allo specchio è vestito come la figura riflessa, allora la possibilità che siano la stessa persona, piuttosto che due persone distinte, è molto alta (Ivi: 5). La pittura del Cinquecento pullula di simili artifici retorici: Jacopo Tintoretto, in un'*Annunciazione* che si trova nella Sala terrena della veneziana Scuola Grande di San Rocco, dipinge sullo sfondo, come lampante esempio di prolessi, un Cristo imberbe intento a costruire la propria croce (GENTILI 2006: 180). A detta di Noël Carroll, la presenza di un'anomalia visiva è una componente necessaria affinché si possa parlare di immagini come di *pictorial metaphors*, le quali, secondo la definizione del filosofo americano, sono delle immagini che funzionano come le metafore verbali e il cui significato è identificato da un osservatore all'incirca nello stesso modo in cui il significato di una metafora verbale è individuato da un lettore o da un ascoltatore (CARROLL 1994: 347). Le metafore visive sono dunque ravvisabili in ogni medium artistico la cui *mise en scène* sia demandata alle immagini, ovvero se ne possono trovare numerosi esempi in pittura, scultura, fotografia, ma anche nel teatro, nei film o nella danza.

## 2. Omospazialità e noncompossibilità

Come noto, nei termini di Ivor A. Richards (1936) e Max Black (1962), secondo modalità sensibilmente diverse, una metafora verbale prevede l'interazione tra due elementi costitutivi, chiamati, *tenor* e *vehicle* da Richards, oppure soggetto primario e soggetto sussidiario da Black. Carroll declina nel piano visivo la presenza e l'interazione dei due costituenti, regolando il riconoscimento di metafore visive in termini di *omospazialità* e *noncompossibilità*. Uno degli esempi più chiari forniti dal filosofo americano è costituito dalla scultura *Baboon and Young* di Picasso, il celebre babbuino con un'automobile giocattolo degli anni quaranta al posto della testa. Carroll, descrivendo l'opera, ci dice che, nonostante la sintesi condotta da Picasso tra mammifero e macchina (*omospazialità*) dia come risultato complessivo la raffigurazione di un primate, evidenziando come la scultura goda di una certa unità e coerenza spaziale, l'osservatore non può fare a meno di notare la palese incongruenza data dalla presenza di un'automobile giocattolo dove invece ci si aspetterebbe di trovare la testa del babbuino (*noncompossibilità*). Carroll definisce dunque omospaziali due o più elementi che coabitano simultaneamente nella stessa immagine e noncompossibili quegli elementi che, nel mondo reale, non avrebbero fisicamente alcuna *chance* di condividere il medesimo spazio. L'intento del filosofo è quello di sottolineare che le metafore visive condividono con le metafore verbali almeno due caratteristiche, quali: i) la capacità di suggerire un'identità tra due cose, ii) il fatto che questa identità sia palesemente falsa. Con quali strumenti non proposizionali le immagini disporrebbero dunque di i) e ii)? Secondo le parole di Carroll, laddove le metafore verbali fanno uso del verbo *essere* per mostrare identità (A è B), le metafore visive utilizzano il mezzo dell'*omospazialità*; laddove le metafore verbali esibiscono una palese falsità, le metafore visive rispondono con la

noncompossibilità. Ecco che per Carroll omospazialità e noncompossibilità diventano condizioni necessarie per qualificare un'immagine come una *pictorial metaphor* (CARROLL 1994: 355). Se questo è vero, però, e se esiste una «striking structural analogy» (Ivi: 348) tra metafore visive e verbali, allora tali requisiti devono risultare condizioni necessarie anche in campo verbale, giacché da lì sono derivate.

### 3. Criticità della posizione di Carroll

Uno dei primi problemi della teoria di Carroll riguarda l'idea secondo cui la struttura grammaticale di una metafora del tipo «A è B» trova nell'omospazialità il suo corrispettivo nel regno delle immagini. A detta di Carroll il messaggio suggerito dalla metafora visiva è totalmente reversibile, ovvero «la testa del babbuino è un'automobile degli anni quaranta» è altrettanto valido di «le automobili degli anni quaranta sono delle teste di babbuino» (Ivi: 349). Le immagini non esprimono una chiara direzione di predicazione tra gli elementi omospaziali: A è B, ma anche B può essere A. Se la simmetria è dunque, secondo Carroll, un tratto accettabile delle metafore visive, di certo però non si può dire la medesima cosa per quelle verbali: «il mio chirurgo è un macellaio» e «il mio macellaio è un chirurgo» aprono a interpretazioni completamente differenti e assolutamente non correlate (STERN 1997: 264). Le criticità, a questo punto, sono almeno due, e riguardano: 1) il modo in cui Carroll intende il verbo *essere* nelle metafore verbali, 2) il tipo di relazione tra le componenti omospaziali presenti nelle metafore visive.

Ragionando su 1), Carroll è convinto che l'è di «A è B», la forma metaforica più comune, sia un è che esprime identità tra A e B, quando non è affatto così. Consideriamo una frase assertiva non metaforica come «Giulietta è l'erede dei Capuleti», che simmetricamente equivale a «l'erede dei Capuleti è Giulietta». In questo caso il verbo predica una descrizione definita del soggetto, e di certo predica identità, dato che essere «l'erede dei Capuleti» è un modo di darsi di «Giulietta». Ma cosa succede in un contesto non letterale? Consideriamo la classica metafora «Giulietta è il sole». Provando a ribaltarla si ottiene «il sole è Giulietta», ma, a meno che non si intenda l'inversione come una sorta di enfasi poetica («Il sole? È Giulietta!»), l'operazione evidenzia l'irreversibilità e l'assenza di simmetria tra le interpretazioni che fanno capo ai due enunciati (*Ibidem*). In «Giulietta è il sole» il verbo non predica un modo di darsi del soggetto, e non è nemmeno la copula di un'identità. In realtà l'è in questione predica un'intensione di «sole», che l'interprete della metafora deve cogliere attraverso la valutazione del contesto di proferimento<sup>3</sup>: in questo caso le connotazioni più indicate per «Giulietta» sono «la fonte della vita» e «la portatrice di luce», ma non «la palla di fuoco» o «il centro del sistema solare». Dunque, se nelle metafore proposizionali il verbo *essere* non stabilisce identità e non ammette simmetria e reversibilità, perché mai la sua controparte visiva, l'omospazialità, dovrebbe concedere tutto questo?

E qui arriviamo al punto 2), ovvero la relazione tra gli elementi che compongono l'immagine. Carroll dichiara che le metafore visive, o almeno gli esempi da lui scelti, permettono quasi tutti una duplice interpretazione simmetrica (CARROLL 1994: 349-350). Così per *Le Viol* di Magritte si potrà indifferentemente dire che «il torso è una faccia» o che «la faccia è un torso», per il *Violon d'Ingres* di Man Ray varranno

---

<sup>3</sup> Per una trattazione delle metafore come enunciati caratterizzati da una forte dipendenza contestuale in quanto dotati di un operatore metaforico nascosto che «convert[s] any (literal) expression  $\phi$  into [...] the “metaphorical expression” ‘Mthat[ $\phi$ ]’», vedi STERN (1985).

in egual modo «il corpo femminile è un violino» e «il violino è un corpo femminile» e per *Typewriter-pie* di Oldenburg sarà lecito pensare che «la macchina da scrivere è una fetta di torta» o che «la fetta di torta è una macchina da scrivere». Dato che, secondo Carroll, non è possibile stabilire una direzione precisa della metafora, e dunque nemmeno quale degli elementi omospaziali sia il termine metaforizzato (*target*) e quale il termine metaforizzante (*source*), se ne deduce che i due elementi hanno il medesimo peso all'interno dell'immagine. A questo punto, alla luce della doppia lettura che caratterizza le metafore visive, appare difficile capire quali informazioni siano veicolate da tali immagini. Al netto delle interpretazioni degli storici dell'arte, non è possibile che il dipinto di Magritte si limiti semplicemente a farci vedere «the visual appearance of bodies in the light of visual features of faces» (Ivi: 349).

### 3.1. Asimmetria, direzionalità e salienza

È giunto il momento di evidenziare quello che con tutta probabilità è il presupposto essenziale dell'impostazione di Carroll, e che finora non sembra essere stato notato dalla critica, ovvero che le metafore visive non necessitano, per essere colte dall'interprete, di una visione informata. Secondo le parole del filosofo, ciò che queste immagini rappresentano deve essere afferrato semplicemente guardandole, e non attraverso un processo di decodifica o di lettura. Le metafore visive, per Carroll, sono simboli la cui comprensione non dipende da una percezione mediata da codici di lettura (Ivi: 347-348).

A questo punto appare chiaro come mai egli sembri avere delle difficoltà con due degli esempi proposti, ovvero un episodio tratto dal celebre lungometraggio di Fritz Lang, *Metropolis*, e il particolare di un dipinto di Hieronymus Bosch, le *Tentazioni di Sant'Antonio*.

Nel primo caso Carroll propone la famosa scena della trasformazione del gigantesco macchinario industriale in un antico mostro biblico, il Moloch, che letteralmente fagocita gli operai, stremati dalla colossale e incessante mole di lavoro e ormai ridotti a vittime sacrificali per nutrire l'immonda creatura. Carroll qui individua una direzione e ammette che il macchinario funge da *target* e il Moloch da *source*, e che dunque le caratteristiche del Moloch vengono selettivamente mappate sulla macchina (CARROLL 1996: 212): la metafora non può che risultare «la macchina è il Moloch». Nessuna inversione può essere operata, giacché, a detta dello stesso Carroll, «it appears scarcely intelligible in the context of *Metropolis* to flip the source domain and the target domain» (Ivi: 353). Se non serve una visione informata com'è possibile allora sapere quali caratteristiche del Moloch dovranno essere proiettate sulla macchina? Ma, più di tutto, la valutazione del «context of *Metropolis*» non prevede forse l'acquisizione di un bagaglio di conoscenze da parte dell'interprete, conoscenze che verranno poi utilizzate durante l'apprezzamento della drammatica sequenza?

Nel secondo caso Carroll discute un particolare tratto dal pannello centrale del trittico delle *Tentazioni di Sant'Antonio*. Eseguito da Bosch agli inizi del XVI secolo, e ora conservato al Museo Nazionale di Arte Antica di Lisbona, il trittico mostra tre distinte fasi della vita di Sant'Antonio Abate, che, come narra la sua biografia agiografica, fu tentato e sedotto dal diavolo fino a che non trovò la salvezza in una vita eremitica. Il particolare selezionato da Carroll mostra un sacerdote, in abito talare e libro liturgico alla mano, con il corpo di uomo e la testa di suino. Il filosofo riconosce nei tratti animali il *source* della metafora e in quelli clericali il *target*, dichiarando che l'immagine ci invita a pensare ai chierici in termini suini.

Ora possiamo procedere con due letture distinte della figura dipinta da Bosch; una che potremmo definire triviale e una che richiede una maggiore erudizione. La prima coinvolge quello che Max Black definisce come il sistema dei luoghi comuni associati, ovvero il campionario delle conoscenze possedute dal classico uomo della strada, spesso caratterizzato da stereotipi, dozzinalità e inesattezze (BLACK 1962: 57). Ciò che si ottiene definendo metaforicamente un membro del clero come un suino consiste nella riorganizzazione della nostra idea di sacerdote attraverso l'applicazione di alcuni stereotipi legati al suino; dunque, se l'ecclesiastico è un suino, sarà considerato rivoltante e sporco, almeno secondo le credenze comuni che determinano la cultura dell'uomo della strada. Il secondo tipo di lettura prevede in egual modo di mappare i tratti del suino sul sacerdote, e di trarne le medesime conclusioni, ma permette di ottenere qualcosa di più. Un'indagine storico-contestuale può dirci ad esempio che in pieno periodo di Riforma la satira anticlericale protestante era solita usare immagini simili per denunciare la bassezza morale del clero. Se ne ha un esempio nella xilografia del *porcosacerdos*, pubblicata nel *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* di Conrad Wolffhart, stampato a Basilea nel 1557 (SORCE 2011: 113-114). La figura rappresenta un corpo di suino sul quale è giustapposta la testa di un ecclesiastico, identificabile attraverso la tipica rasatura sulla sommità del cranio. Qui assistiamo a una sorprendente inversione del "teriomorfo" di Bosch, eppure il risultato è lo stesso: la metafora si configura come «i membri del clero sono suini» e non come «i suini sono membri del clero». Carroll, nel decidere la direzione della metaforizzazione nel particolare del pittore fiammingo, spiega che l'immagine «clearly [...] invites us to think of priests in terms of pigs» (CARROLL 1994: 354). Ma perché «clearly», se poi lo stesso filosofo dichiara di aver consultato dei bestiari medievali (*Ibidem*) per reperire informazioni utili alla lettura dell'immagine? Operazione, quest'ultima, che palesemente si scontra con quanto da lui stesso esplicitato all'inizio del saggio, ovvero che le metafore visive non necessitano, per essere apprezzate, di particolari strumenti di decodifica, dato che si auspica una loro comprensione quasi puramente visuale. Se però due immagini inverse, come la creatura di Bosch e il *porcosacerdos*, denotano il medesimo concetto, significa che uno dei due elementi omospaziali, comunque lo si posizioni sulla superficie pittorica, gode di un peso specifico superiore rispetto all'altro. L'abilità nel comprendere la direzione di una metafora fa leva proprio sulla capacità di capire quale dei due elementi riveste il peso maggiore, ovvero quale termine ha maggiore *salienza* e può essere qualificato come *source* metaforico. Lo sbilanciamento di salienza determina la direzione della metaforizzazione, e secondo Andrew Ortony si può definire lo sbilanciamento come il peso dei tratti caratteristici del *source* che non sono invece caratteristici anche del *target* (ORTONY 1979: 128-134). Le proprietà di «suino» che verranno adeguate a «membro del clero» saranno dunque sempre più prototipiche dei suini che non dei sacerdoti. Stabilire lo sbilanciamento di salienza e, di fatto, l'orientamento della metafora, è possibile in questo caso grazie alla ricognizione di elementi contestuali che non si trovano nell'immagine e che sono dunque extra-iconici. Come ha dimostrato Charles Forceville analizzando la retorica visiva pubblicitaria, non tutte le *pictorial metaphors* mostrano insieme *target* e *source*; l'elemento mancante è inferito attraverso un'analisi del contesto, che comprende innanzitutto l'immagine stessa, ma anche gli elementi di contorno, come ad esempio i testi didascalici che sovente accompagnano le *réclames* (FORCEVILLE 1996: 109-113). Nel caso di Bosch e in quello di *Metropolis* Carroll ha dovuto ammettere che, nonostante l'irreversibilità e l'asimmetria, essi devono comunque essere qualificati

come esempi di metafore visive, poiché vi è coabitazione omospaziale (CARROLL 1994: 353). Ecco che il presupposto dell'identità categoriale tra *target* e *source* viene a cadere scoprendo la fallacia argomentativa. Ciò implica che: a) l'omospazialità non è esattamente la controparte visiva di un'è proposizionale di identificazione; b) nessuna metafora visiva in realtà suggerisce identità, poiché essa riduce il *target* a certe caratteristiche selezionate dal *source*; inoltre, come dice Arthur Danto, la metafora non si riferisce direttamente al soggetto, ma a un modo di vedere il soggetto, a una sua rappresentazione (DANTO 1981: 89).

#### 4. Metafore visive e occhio innocente

Arrivati sin qui, l'analisi della teoria di Carroll è a un bivio: o si fa emergere una completa adesione del filosofo alla tesi dell'occhio innocente, oppure si dichiara che quella di Carroll è una teoria parziale che non prevede il superamento di una certa soglia di lettura dell'immagine.

Partiamo dalla prima opzione, e iniziamo col dire che ci sono delle affinità notevoli tra l'impostazione di Carroll e il primo livello di lettura del dato iconico elaborato da Erwin Panofsky. Secondo lo storico dell'arte, come noto, la descrizione preiconografica di un'opera prevede innanzitutto che l'interprete, sulla base del proprio bagaglio esperienziale, apprenda il soggetto primario di un dipinto, di un'incisione o di una scultura individuando in forme pure (quali colori, linee e volumi) rappresentazioni di esseri umani, piante e oggetti; e poi che riesca a cogliere in queste rappresentazioni certe qualità espressive, quali il dolore contenuto in una posa o in un gesto, o la quiete emanata da un volto (PANOFSKY 1955: 33, 37-39). Dal canto suo, Carroll descrive il ritratto di Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, come la raffigurazione di un uomo in abiti militari su un cavallo bianco, la cui arma è riconosciuta come sciabola «not by virtue of a correlation of this inscribed shape to a dictionary-like entry, but by looking» (CARROLL 1994: 348). L'idea dell'occhio innocente nasce in un celebre passo di John Ruskin, che ne parlava come di una sorta di percezione infantile priva di conoscenze e pregiudizi. L'occhio innocente osserva un dipinto e vede semplici macchie di colore; è da questo che dipende la capacità tecnica di un pittore: egli deve recuperare una visione incontaminata, priva di esperienza, solo così potrà convertire ciò che vede in forme e colori puri da trasporre sulla tela (RUSKIN 1857: 32). La discussione intorno all'idea di occhio innocente ha assunto contorni molto diversi rispetto alla formulazione originaria della tesi ruskiniana, e oggi il dibattito verte principalmente sulla possibilità che la visione sia cognitivamente penetrabile oppure no (NANAY 2016: 130-135).

In un simposio organizzato dal *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Carroll fu chiamato a dialogare con Arthur Danto sul tema della storicità dell'occhio, ovvero sull'idea che la percezione visiva umana abbia o meno una storia e che questa storia sia legata all'evoluzione della rappresentazione artistica. La posizione di Carroll in proposito si può definire di compromesso e risulta qui di particolare interesse. Egli fa una distinzione tra *seeing* e *noticing*, tra vedere e notare. *Seeing* si riferisce a ciò che la percezione compie automaticamente, mentre *noticing* riguarda il modo in cui organizziamo quello che vediamo sulla base dell'apprendimento (CARROLL 2001: 72). Quale sarà dunque la modalità implicata nell'apprezzamento di una metafora visiva: *seeing* o *noticing*? Il problema qui mi sembra quello di capire quante e quali conoscenze un osservatore debba possedere per interpretare un'immagine. Carroll, come avevamo già notato, auspica per le metafore visive una percezione non mediata

da codici, ma comunque guidata da ciò che ci è familiare, giacché nelle immagini riconosciamo quello che già conosciamo. Il fatto è che, parafrasando Donald Davidson, il quale diceva che «nothing can count as a reason for holding a belief except another belief» (DAVIDSON 1986: 310), una singola conoscenza prevede in realtà che prima si conoscano molte altre cose: per dire che il macchinario industriale è un Moloch letale per gli operai bisogna sapere cosa era il Moloch e quale ruolo aveva nelle antiche culture, come funziona la produzione industriale e perché è da considerare alienante, e così via, in un complesso gioco di regresso all'infinito. E dunque la percezione non può davvero non essere informata e mediata da codici.

Quella di Carroll è una teoria della metafora visiva che non diventa una teoria dell'interpretazione delle immagini *lato sensu* e che dunque si ferma al riconoscimento di quello che Panofsky ha chiamato il soggetto primario dell'opera d'arte. D'altro canto, però, è una teoria che, con uno stimolante spunto finale, si rivela interessata a mettere in risalto l'effetto che le metafore visive hanno sull'osservatore. Carroll conclude il suo intervento citando Davidson e affermando che non è strettamente compito dell'interprete cogliere la direzione della metaforizzazione, poiché ciò che conta è che l'ambiguità tra quello che è il *source* e quello che è il *target* della metafora contribuisce a provocare nello spettatore una visione (CARROLL 1994: 365-366). Una teoria delle *visual metaphors* dovrebbe, a mio avviso, partire proprio da qui.

## 5. Proposta per una teoria della metafora visiva

Donald Davidson è convinto che la metafora realizzi la sua funzione attraverso «l'utilizzo immaginativo delle parole e degli enunciati» (DAVIDSON 1984: 339), poiché «gran parte di ciò che siamo indotti a notare [grazie alla metafora] non è di carattere proposizionale» (Ivi: 359). Essa, dunque, non garantirebbe l'accesso a dei concetti, ma a delle immagini mentali (ERVAS, GOLA 2016: 45-46). Se i primi sono proposizionalmente riducibili, le seconde invece non lo sono, dato che «le parole non sono una moneta che si possa scambiare con le immagini» (DAVIDSON 1984: 359). Recuperando l'idea di Davidson, anche Robyn Carston sostiene che una metafora evochi un'immagine mentale. La studiosa, facendo propria l'idea secondo cui il significato letterale delle parole rimarrebbe attivo anche nei contesti figurati, ha recentemente sviluppato (CARSTON 2010) una teoria della comprensione metaforica piuttosto articolata e originale, che si snoda su due differenti binari e che dunque prevede:

A) un processo veloce e localizzato di adeguamento semantico, ideale per metafore brevi e dalla forma grammaticale semplice (del tipo «A è B», ad esempio);

B) un processo più lento, ottimale per metafore lunghe e complesse di stampo prettamente poetico-letterario.

Nel primo caso l'ipotesi è che quello che Davidson chiama «il significato primario o ordinario di una parola» (DAVIDSON 1984: 341), cioè il significato convenzionale, venga regolato pragmaticamente dall'interprete durante la comprensione dell'enunciato metaforico. Il risultato di questo aggiustamento progressivo sarà un significato occasionale, specifico, che Carston definisce «un concetto *ad hoc*». L'esempio fornito è il seguente:

Proferimento: Il mio avvocato è uno squalo.

Esplicitura: L'avvocato x è uno squalo\*

Implicature: L'avvocato x è spietato, crudele coi suoi oppositori, ecc.

Si noti la differenza tra il termine «squalo», utilizzato nel proferimento metaforico, e

«squalo\*», usato invece nell'esplicatura. L'idea di Carston è che il significato letterale «squalo» verrà progressivamente aggiustato dall'interprete sino a quando egli non otterrà «squalo\*», avvicinandosi sempre di più a ciò che il parlante intendeva comunicare. È ovvio come la maggior parte dell'informazione associata al significato di «squalo» – ovvero tutti quei dati relativi alla specie dell'animale, al suo colore, al suo aspetto, ecc. – non possa trovare posto all'interno del processo interpretativo.

Nel secondo caso l'esempio fornito è tratto dal *Macbeth* di Shakespeare (V. v. 24-30):

La vita non è che un'ombra vagante, un povero attore  
che avanza tronfio e smania la sua ora sul palco  
e poi non se ne sa più nulla: è un racconto  
fatto da un idiota, pieno di grida e furia,  
che non significa niente.

Comprendere il brano qui citato attraverso il processo A) richiederebbe uno sforzo notevole, giacché dopo l'introduzione del *target* metaforico «vita» ogni parola è usata metaforicamente, e dunque si dovrebbero creare dei concetti *ad hoc* per ognuno dei termini che compongono il passo shakespeariano. Carston propone allora un processo di comprensione alternativo, B), che prevede due momenti di lettura: un momento di prima ricognizione, in cui il significato letterale dei termini non scompare dietro a ciò che è implicato, e un secondo momento in cui questo stesso significato letterale è sottoposto a un ulteriore processo inferenziale che produce una gamma indefinita di quelle che Sperber e Wilson chiamano implicature deboli, in linea con l'assunto di Davidson secondo cui «quando cerchiamo di dire che cosa “significa” una metafora, scopriamo ben presto che ciò che si vorrebbe elencare non ha fine» (DAVIDSON 1984: 359). Nel processo di tipo A) l'immagine mentale è una sorta di effetto accidentale, mentre nel processo di tipo B) essa gioca un ruolo di primaria importanza nell'economia della comprensione metaforica.

La mia ipotesi è che, per elaborare una teoria della metafora visiva, il ricorso alle immagini mentali potrebbe rivelarsi una via fertile. Ciò che risulta particolarmente interessante è che, secondo la posizione detta pittorialista, le immagini mentali avrebbero una funzione creativa di prim'ordine nei processi cognitivi. In estrema sintesi, il ragionamento pittorialista (contrario all'ipotesi proposizionalista del codice unico della rappresentazione mentale, secondo cui tutta l'informazione a disposizione del soggetto è rappresentata nella mente in un formato che per sintassi e semantica è molto simile a quello del linguaggio naturale) si basa essenzialmente su due argomenti: il primo è che le immagini mentali hanno una natura spaziale e godono di proprietà visive; il secondo è che questa natura visivo-spaziale, non riducibile a un codice linguistico-proposizionale, risulta fondamentale nella cognizione. Che cosa significa? Le immagini mentali, secondo la tesi pittorialista, sono reinterpretabili, ovvero il contenuto espresso in esse non coincide mai con quello che è stato utilizzato per generarle. La possibilità di reinterpretazione aggiunge dunque un *di più* di informazione, che è la chiave della loro peculiarità cognitiva. Per questo motivo, e cioè per il fatto di essere reinterpretabili, le immagini mentali fanno proprie alcune caratteristiche tipiche della percezione visiva. Nella visione, infatti, l'oggetto percepito suscita un processo di interpretazione costante e dunque anche un costante incremento di informazione (FERRETTI 1998: 159-169). La metafora (verbale e visiva) agisce per mezzo di un'ellissi sillogistica, e le

modalità attraverso le quali il parlante concede degli spazi di indeterminazione all'ascoltatore, dei *blanks*, possono assumere la forma di una «covert form of information transmission»<sup>4</sup> come ebbero a scrivere Dan Sperber e Deirdre Wilson (SPERBER & WILSON 1986: 30). Il parlante può voler effettivamente informare l'interprete mostrandogli la sua intenzione di informarlo – non attraverso un codice comunicativo, ma attraverso degli indizi che innescano una serie di processi inferenziali – eppure evitando di palesare parte del messaggio. L'ellitticità è una caratteristica strutturale anche di molti tipi di immagine, e specialmente di quelle immagini che qui chiamiamo *visual metaphors*. Le immagini, certe immagini, omettono inevitabilmente qualcosa, ma forniscono allo stesso tempo gli indizi per recuperare gli elementi extra-iconici. L'interprete, una volta guadagnati i riferimenti necessari, grazie a un insieme di processi inferenziali elaborerà un contenuto, il cui delinearsi nel *visual buffer* della mente genererà un'immagine mentale, attivando una serie di procedimenti interpretativi che forniranno quel *di più* capace, in sostanza, di farci vedere davvero l'uomo come un lupo o Giulietta come il sole. L'accrescimento cognitivo è dato dall'ispezione dell'immagine mentale venutasi a creare<sup>5</sup>. Una questione fondamentale è se l'immagine mentale sia semplicemente un epifenomeno della comprensione metaforica oppure se rivesta un ruolo chiave nel coglierne il senso figurato (GIBBS & BOGDONOVICH 1999: 39).

In conclusione, se, come dice Danto, una teoria della metafora che si rispetti

deve funzionare ad un livello che è comune ai due principali modi di rappresentazione di cui disponiamo (immagini e parole). [...] essa non può essere costruita esclusivamente in modo linguistico (DANTO 1992: 78).

allora non possiamo limitarci ad applicare in modo acritico alle immagini degli strumenti pensati e calibrati per l'analisi del dato verbale. Per indagare il fenomeno delle *visual metaphors*, dunque, abbiamo probabilmente bisogno di definire una buona teoria dell'immaginazione. Ed è da qui che una teoria della metafora visiva deve prendere le mosse.

---

<sup>4</sup> L'edizione italiana parla invece di «trasmissione surrettizia di informazioni» (p. 52).

<sup>5</sup> Il problema della relazione tra immaginazione e percezione è un tema molto dibattuto. Alcuni studiosi sono convinti che l'equivalenza non debba essere ricercata nei processi di elaborazione di livello inferiore, ma solo in quelli di livello superiore. In proposito Ronald A. Finke e Marty J. Schmidt hanno cercato di dimostrare che l'evocazione di un'immagine mentale non mette in funzione i recettori retinici, escludendo dunque la possibilità che immaginazione e visione abbiano in comune le aree visive primarie. Altri studiosi, come Stephen M. Kosslyn, sostengono invece che i due sistemi condividono il medesimo modello di elaborazione dei dati, che comprende anche i dispositivi di livello più basso (FERRETTI 1998: 109-146). Kosslyn afferma dunque che «le immagini mentali sono rappresentazioni come quelle che si formano durante la percezione, e un oggetto rappresentato mentalmente può essere esaminato e classificato usando almeno alcuni degli stessi processi [...] che servono ad esaminare e classificare gli oggetti sul piano percettivo» (KOSSLYN 1983: 119). Ciò che qui ci interessa è la possibilità che l'ispezione di una immagine mentale fornisca una quantità di informazione maggiore rispetto a quella fornita dall'immagine retinica. Se, però, quello che immagino è già un contenuto elaborato e interpretato dai sistemi di elaborazione centrale, come è possibile reinterpretare nuovamente quel contenuto ottenendo peraltro un incremento di informazione? La chiave, secondo Finke, è che il contenuto usato per creare l'immagine mentale in sostanza non combacia con ciò che è rappresentato nell'immagine stessa; l'aumento di informazione è dovuto a due fattori: «la natura geometrico spaziale che esse [le immagini mentali] condividono con i percetti» e i «processi di elaborazione capaci di estrarre un tipo di informazione molto simile a quella in gioco nelle fasi primarie della visione» (FERRETTI 1998: 161).

## Bibliografia

ALDRICH, Virgil C. (1968), «Visual Metaphor», in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 2, n. 1, pp. 73-86.

BARTHES, Roland (1965), *Rhétorique de l'image*, in id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (*L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. di vari, Einaudi, Torino 1985, pp. 22-41).

BLACK, Max (1962), *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca-London (*Modelli, archetipi, metafore*, trad. di Almansi Annalisa, Paradisi Enrico, Pratiche Editrice, Parma 1983).

BOEHM, Gottfried (1994), *Die Wiederkehr der Bilder*, in id., a cura di, *Was ist ein Bild?*, Fink, München, pp. 11-38 (*Il ritorno delle immagini*, in id., *La svolta iconica*, trad. di Di Monte Maria Giuseppina, Di Monte Michele, Marrone Stefano, Pastore Elisabetta, Meltemi, Roma 2009, pp. 37-67).

CARROLL, Noël (1994), *Visual Metaphor*, in id., *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 347-368.

CARROLL, Noël (1996), *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge.

CARROLL, Noël (2001), «Modernity and the Plasticity of Perception», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, n. 1, pp. 11-17 (*La modernità e la plasticità della percezione*, in DANTO Arthur C., *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, trad. e cura di Di Monte Michele, Armando Editore, Roma 2007, pp. 57-77).

CARSTON, Robyn (2010), «Metaphor: Ad Hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images», in *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 110, pp. 295-321.

COTHEY, Antony L. (1991), *Art and Metaphor*, in id., *The Nature of Art*, Routledge, London, pp. 96-115.

CAVAZZANA, Alessandro (2017), «Il ruolo cognitivo della metafora in Arthur C. Danto», in *estetica. studi e ricerche*, vol. 7, n. 1, pp. 57-72.

DANTO, Arthur C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London (*La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. di Velotti Stefano, Laterza, Roma-Bari 2010).

DANTO, Arthur C. (1992), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (*Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, trad. di Rotili Manrica, Marinotti Edizioni, Milano 2010).

DAVIDSON, Donald (1984), *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, Oxford (*Verità e interpretazione*, trad. di Brigati Roberto, Il

Mulino, Bologna 1994).

DAVIDSON, Donald (1986), *A Coherence Theory of Truth and Knowledge*, in LEPORE Ernest, a cura di, *Truth And Interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Blackwell, Oxford, pp. 307-319.

ERVAS, Francesca, GOLLA, Elisabetta (2016), *Che cos'è una metafora*, Carocci, Roma.

FERRETTI, Francesco (1998), *Pensare vedendo. Le immagini mentali nella scienza cognitiva*, Carocci, Roma.

FORCEVILLE, Charles (1996), *Pictorial Metaphors in Advertising*, Routledge, London.

FORCEVILLE, Charles (2002), «The Identification of Target and Source in Pictorial Metaphors», in *Journal of Pragmatics*, 34, pp. 1-14.

FORCEVILLE, Charles (2008), *Metaphor in Pictures and Multimodal Representations*, in Gibbs Raimond W., a cura di, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 463-482.

GENTILI, Augusto (2006), *Elementi di retorica nella pittura religiosa veneziana del secondo Cinquecento*, in DI MONTE Maria Giuseppina, a cura di, *Immagine e scrittura*, Meltemi, Roma, pp. 156-186.

GIBBS, Raimond W., Jr, BOGDONOVICH, Jody (1999), «Mental Imagery in Interpreting Poetic Metaphor», in *Metaphor and Symbol*, 14 (1), pp. 37-44.

GOMBRICH, Ernst H. (1963), *Visual Metaphors of Value in Art*, in id. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, London, pp. 12-29 (*A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte*, trad. di Roatta Camilla, Einaudi, Torino 1971, pp. 20-47).

HAUSMAN, Carl R. (1989), *Metaphor and Art: interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*, Cambridge University Press, Cambridge.

KENNEDY, John M. (1982), «Metaphor in Pictures», in *Perception*, vol. 11, pp. 589-605.

KENNEDY, John M., SIMPSON, William (1982), «For Each Kind of Figure of Speech there is a Pictorial Metaphor: A Figure of Depiction», in *Visual Arts Research*, n. 2, pp. 1-11.

KOSSLYN, Stephen M. (1983), *Ghosts in the Mind's Machine. Creating and Using Images in the Brain*, W. W. Norton and Co., New York (*Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello*, trad. di Noferi Gabriele, Giunti, Firenze 1999).

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, University of

Chicago Press, Chicago (*Metafora e vita quotidiana*, trad. di Violi Patrizia, Bompiani, Milano 1998).

MÜLLER, Cornelia (2008), *Verbo-pictorial Metaphors*, in id., *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking: a Dynamic View*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 103-111.

NANAY, Bence (2016), *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford University Press, Oxford.

NOVITZ, David (1977), *Pictures and their use in communication*, Martinus Nijhoff, The Hague.

ORTONY, Andrew (1979), «Beyond Literal Similarity», in *Psychological Review*, vol. 86, n. 3, pp. 161-181 (trad. di Barbieri Daniele, *Oltre la somiglianza letterale*, in CACCIARI Cristina, a cura di, *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Cortina, Milano, pp. 125-163).

PANOFSKY, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday Anchor Books, New York (*Il significato nelle arti visive*, trad. di Federici Renzo, Einaudi, Torino 2010).

RICHARDS, Ivor A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford (*La filosofia della retorica*, trad. di Placido Beniamino, Feltrinelli, Milano 1967).

RUSKIN, John (1857), *The Elements of Drawing*, Smith, Elder & Co., London (*Gli elementi del disegno*, trad. di Bellone Maria Grazia, Adelphi, Milano 2009).

SONESSON, Göran (2015), «Bats Out of the Belfry: The Nature of Metaphor, with Special Attention to Pictorial Metaphors», in *Signs and Media*, n. 11, pp. 74-104.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre (1986), *Relevance. Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford (*La pertinenza*, trad. di Origgi Gloria, Anabasi, Milano 1993).

SORCE, Francesco (2011), *Argomenti per gli occhi. La metafora visiva nelle immagini polemiche rinascimentali*, in MIGLIORE Tiziana, a cura di, *Retorica del visibile. Strategie dell'immagine tra significazione e comunicazione*, 2 voll., Aracne, Roma, pp. 109-122.

STERN, Josef (1985), «Metaphor as Demonstrative», in *The Journal of Philosophy*, vol. 82, n. 12, pp. 677-710

STERN, Josef (1997), «Metaphors in Pictures», in *Philosophical Topics*, vol. 25, n. 1, pp. 255-293.

WOLLHEIM, Richard (1987), *Painting, metaphor and the body: Titian, Bellini, De Kooning, etc.*, in id., *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London, pp. 305-357.

WOLLHEIM, Richard (1993), *Metaphor and Painting*, in ANKERSMIT Frank R., MOOIJ J. J. A., a cura di, *Knowledge and Language*, Volume III, Springer Science, Dordrecht, pp. 113-125.