



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca  
in Filosofia e Scienze della  
Formazione

ciclo XXXI

Tesi di Ricerca

# Uncanny Resemblance

Rappresentazione, contesto, identità e  
immaginazione nell'approccio alla metafora  
visiva

M-FIL/05

**Coordinatore del Dottorato**

ch. prof.ssa Maria Emanuela Scribano

**Supervisore**

ch. prof. Luigi Perissinotto

**Dottorando**

Alessandro Cavazzana

Matricola 802348



## Sommario

<b>Elenco delle immagini</b>	<b>5</b>
<b>Introduzione</b>	<b>8</b>
<b>PARTE PRIMA</b>	<b>12</b>
<b>Metafora visiva, <i>seeing-as</i> e rappresentazione figurativa</b>	<b>13</b>
1. <i>Introduzione</i>	13
2. <i>La teoria di Virgil Aldrich</i>	13
2.1 Le basi della teoria	13
2.2 Verso una teoria della metafora visiva: da una struttura diadica a una struttura triadica e il ricorso al <i>seeing-as</i>	16
2.3 Il materiale	17
2.4 Il Subject-matter	21
2.5 Contenuto	23
3. <i>Seeing-as</i>	25
3.1 Percepire, interpretare o immaginare?	25
3.2 Relazioni interne: somiglianza, apporto epistemico e rappresentazione	30
3.3 Una soluzione per un paradosso	36
4. <i>Seeing-as e seeing-in: Gombrich e Wollheim</i>	38
4.1 Gombrich	38
4.2 Wollheim	48
5. <i>Ritorno ad Aldrich</i>	54
5.1 <i>Seeing-as</i> come immaginazione	54
5.2 Scruton e McGinn	56
6. <i>Conclusioni</i>	59
<b>PARTE SECONDA</b>	<b>65</b>
<b>Metafore verbali, metafore visive e dipendenza contestuale</b>	<b>66</b>
1. <i>Introduzione</i>	66
2. <i>Una teoria dell'arte: Arthur C. Danto</i>	66
3. <i>Danto e Aristotele</i>	69
4. <i>Sul problema del contributo cognitivo della metafora in Arthur Danto</i>	70

5. <i>Dimostrativi, parafrasi, paradossi e contesti</i>	74
<b>PARTE TERZA</b>	<b>85</b>
<b>Metafore visive, identità e percezione</b>	<b>86</b>
1. <i>Introduzione</i>	86
2. <i>Definizione</i>	86
3. <i>Omospazialità e noncompossibilità</i>	88
4. <i>Criticità della posizione di Carroll</i>	90
4.1. <i>Asimmetria, direzionalità e salienza</i>	94
5. <i>Metafore visive e occhio innocente</i>	99
<b>PARTE QUARTA</b>	<b>103</b>
<b>Approcci davidsoniani alla metafora visiva: <i>image theory</i> e non-cognitivismo</b>	<b>104</b>
1. <i>Modelli di comunicazione nel rapporto tra visual metaphor maker e viewer</i>	104
2. <i>Libera interpretazione? Un possibile sviluppo immaginativo e i vincoli della rappresentazione</i>	110
3. <i>La body theory di Richard Wollheim</i>	113
4. <i>Semantica vero-condizionale e contenuto cognitivo nell'approccio davidsoniano alla metafora</i>	124
5. <i>Coerenza di Carroll e Wollheim con l'approccio davidsoniano</i>	135
6. <i>Criterio pragmatico e visual mental imagery nella teoria della metafora verbale di Robyn Carston</i>	138
<b>PARTE QUINTA</b>	<b>142</b>
<b>Verso una teoria della metafora visiva: <i>imagery view of visual metaphor</i></b>	<b>143</b>
1. <i>L'inferenza sillogistica nel caso delle metafore visive</i>	143
2. <i>Definizione di mental imagery</i>	144
3. <i>Immaginazione e percezione</i>	145
4. <i>Proprietà esteticamente rilevanti</i>	155
5. <i>Principio di invarianza e forma di occlusione</i>	164
6. <i>Imagery View of Visual Metaphors</i>	167
<b>Bibliografia</b>	<b>171</b>



## Elenco delle immagini

Fig. 1. <i>Duck-rabbit</i> .....	26
Fig. 2. Cubo di Necker.....	29
Fig. 3. Doppia croce.....	32
Fig. 4. Albrecht Dürer, <i>Lepre</i> .....	42
Fig. 5. Adelbert Ames jr, sedia.....	43
Fig. 6. Illusione di Müller-Lyer .....	44
Fig. 7. Pablo Picasso, <i>Vénus du Gaz</i> .....	54
Fig. 8. Venere di Willendorf.....	55
Fig. 9. Oskar Kokoschka, <i>Courmayeur et les dents des géants</i> .....	60
Fig. 10. Pierre Bonnard, <i>Le châle jaune</i> .....	62
Fig. 11. Andy Warhol, <i>Brillo Box</i> .....	67
Fig. 12. Tiziano, <i>Carlo V a Mühlberg</i> .....	79
Fig. 13. Statua equestre di Marco Aurelio.....	80
Fig. 14. Tintoretto, <i>Annunciazione</i> .....	88
Fig. 15. Pablo Picasso, <i>Baboon and Young</i> .....	89
Fig. 16. René Magritte, <i>Le viol</i> .....	92
Fig. 17. Man Ray, <i>Le violon d'Ingres</i> .....	93
Fig. 18. Claes Oldenburg, <i>Typewriter-Pie</i> .....	93
Fig. 19. Fritz Lang, <i>Metropolis</i> .....	94
Fig. 20. Hieronymus Bosch, <i>Le tentazioni di Sant'Antonio</i> .....	95
Fig. 21. Bosch, <i>Le tentazioni di Sant'Antonio</i> , particolare.....	96
Fig. 22. Xilografia del porcosacerdos.....	97
Fig. 23. Manifesto pubblicitario.....	99
Fig. 24. Théodore Géricault, <i>Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant</i> .....	100
Fig. 25. Placca delle sonde spaziali Pioneer .....	108
Fig. 26. Forma di occlusione.....	112
Fig. 27. Jean Siméon Chardin, <i>Le château de cartes</i> .....	115
Fig. 28. William Blake, <i>The River of Life</i> .....	116

Fig. 29. Tiziano, <i>Concerto campestre</i> .....	117
Fig. 30. Tiziano, <i>Le tre età</i> .....	118
Fig. 31. Nicolas Poussin, <i>Paesaggio in tempesta con Piramo e Tisbe</i> .....	121
Fig. 32. Pieter Bruegel il Vecchio, <i>Caduta di Icaro</i> .....	122
Fig. 33. Stimoli usati per ottenere l'effetto McCollough.....	147
Fig. 34. Simulazione dell'effetto McCollough .....	147
Fig. 35. Triangolo di Kanizsa .....	152
Fig. 36. Agnolo Bronzino, <i>Allegoria</i> .....	160
Fig. 37. Bronzino, <i>Allegoria</i> , particolare .....	161
Fig. 38. David Hockney, <i>A bigger splash</i> .....	162
Fig. 39. Matrici dell'esperimento di Zhao .....	163
Fig. 40. Manifesto pubblicitario.....	167
Fig. 41. <i>Smoking kills</i> .....	168





## 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»<sup>1</sup>. L'analisi della metafora viva ha impegnato varie categorie di studiosi; dai filosofi del linguaggio agli scienziati cognitivi, dagli storici dell'arte agli psicologi, dai linguisti ai semiologi<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

---

<sup>1</sup> G. Boehm, «Il ritorno delle immagini» (1994), in id., *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, p. 53.

<sup>2</sup> Segue una selezione di scritti che testimonia la vastità disciplinare che caratterizza il nostro principale oggetto di indagine. V.C. Aldrich, *Visual Metaphor*, in «The Journal of Aesthetic Education», vol. 2, n. 1, 1968, pp. 73-86; N. Carroll, «Visual Metaphor», in *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 347-368; A.L. Cothey, «Art and Metaphor», in id., *The Nature of Art*, Routledge, London 1991, pp. 96-115; A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), Laterza, Roma-Bari 2008; A.C. Danto, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia* (1992), Christian Marinotti, Milano 2010; C. Forceville, *Pictorial Metaphors in Advertising*, Routledge, London 1996; C. Forceville, *The Identification of Target and Source in Pictorial Metaphors*, in «Journal of Pragmatics», 34, 2002, pp. 1-14; C. Forceville, «Metaphor in Pictures and Multimodal Representations», in W.R. Gibbs (a cura di), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 463-482; E.H. Gombrich, «Metafore visive dei valori nell'arte», in id., *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte* (1963), Einaudi, Torino 1971, pp. 20-47; C.R. Hausman, *Metaphor and Art: interactionism and reference in the verbal and non-verbal arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1989; J.M. Kennedy, *Metaphor in Pictures*, in «Perception», 11, 1982, pp. 589-605; C. Müller, *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*, Chicago University Press, Chicago and London 2008; D. Novitz, *Pictures and their use in communication*, Martinus Nijhoff, The Hague 1977; G. Sönesson, *Bats Out of the Belfry: The Nature of Metaphor, with Special Attention to Pictorial Metaphors*, in «Signs and Media», 11, 2015, pp. 74-104; J. Stern, *Metaphors in Pictures*, «Philosophical Topics», vol. 25, 1, 1997, pp. 255-293; R. Wollheim, *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London 1987; R. Wollheim, «Metaphor and Painting», in F.R. Ankersmit, J.J.A. Mooij (a cura di), *Knowledge and Language, Volume III, Metaphor and Knowledge*, Springer Science, Dordrecht 1993, pp. 113-125.

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 famoso 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. Se Danto semplifica l'oggetto d'analisi considerando metafore tutti i traslati, altri studiosi, come John M. Kennedy e William Simpson, 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 deve 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 – viene ripresa e sviluppata da Noël Carroll, il quale introduce i parametri di *omospazialità* e *impossibilità* e dichiara 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<sup>3</sup>. Forceville interviene a più riprese, occupandosi ancora di metafora visiva in ambiti pubblicitari, 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 segnici)<sup>4</sup>.

Nella prima parte di questo lavoro analizzeremo l'approccio alla metafora visiva di Virgil Adrich, la cui posizione può essere riassunta nel modo seguente. Una

---

<sup>3</sup> R. Barthes, «Retorica dell'immagine», in id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* (1965), Einaudi, Torino 1985, pp. 22-41.

<sup>4</sup> A. Cavazzana, *Immagini (per le) parole. La metafora visiva tra occhio innocente e immaginazione*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», 11, 2, 2017, p. 110.

metafora visiva è un tipo di rappresentazione che: i) ammette una relazione triadica tra i fattori M, A e B, tale per cui ii) un osservatore  $x$  coglie il contenuto B *vedendo* il materiale M *come* il subject-matter A, iii) per mezzo di una modalità percettiva definita *prehension*. Mostriamo, attraverso un'analisi del concetto di *seeing-as* di Wittgenstein e una valutazione delle principali teorie della rappresentazione figurativa, come il richiamo al vedere-come da parte di Aldrich non sia adatto a descrivere il rapporto tra gli elementi che egli mette in gioco. Concluderemo dicendo che la teoria di Aldrich andrebbe riformulata a partire dalla modalità percettiva del *seeing-in* maturata da Richard Wollheim.

Nella seconda parte, attraverso l'approfondimento di alcune posizioni assunte da Arthur C. Danto, valuteremo il rapporto tra metafore verbali e metafore visive in relazione al contesto. Mostriamo che per Arthur Danto la metafora ricopre un ruolo cognitivo modesto rispetto a quello eminente evidenziato da alcuni filosofi nel corso del Novecento. Nel fare questo, cercheremo di porre l'accento su tre punti: i) partendo da una particolare interpretazione della nozione di entimema sviluppata da Aristotele nella *Retorica*, Danto non può che sostenere l'idea di una metafora "informatrice", ovvero di un tropo che porta alla luce caratteristiche implicite del termine metaforizzato, e non di una metafora creatrice, ovvero capace di plasmare concetti ex-novo; ii) egli ha bisogno di distinguere tra significato letterale e significato metaforico, coerentemente con la sua teoria artistica degli oggetti indiscernibili; C) Danto crede, sulla scia di Josef Stern, che una metafora, sia verbale che visiva, nasconda un dimostrativo, il quale, come noto, implica una dipendenza contestuale.

Nella terza parte di questo lavoro, attraverso un'analisi delle posizioni sostenute da Noël Carroll, esamineremo il rapporto tra termine metaforizzato e termine metaforizzante e la loro rispettiva declinazione nel regno visivo e nel regno verbale, valutandone le differenze e i punti di contatto. L'analisi della teoria di Carroll si concentrerà principalmente su due aspetti: i) si cercherà di dimostrare che l'omospazialità non è l'equivalente pittorico dell'è metaforico di identità che secondo Carroll caratterizza una metafora verbale; ii) si negherà che la comprensione delle metafore visive si basi su un tipo di percezione non mediata da codici di lettura.

Nella quarta parte valuteremo l'impatto della cosiddetta *causal theory of metaphor*, – abbozzata da Donald Davidson nel celebre saggio del 1978 sul valore semantico degli enunciati metaforici – su alcune teorie della metafora visiva (Carroll e Wollheim). Nel corso del capitolo si esaminerà, inoltre, il rapporto tra produttore di metafore visive e interprete, elaborando un possibile modello sulla base di alcune indicazioni davidsoniane.

Nella quinta e ultima parte, cercheremo invece di abbozzare una teoria originale dell'interpretazione dei tropi visivi. Prendendo le mosse da un'intuizione di Davidson, sviluppata poi da Robyn Carston nell'ambito delle metafore verbali, si sosterrà come la *visual mental imagery* – innescata da alcuni espedienti visivi tipici delle *pictorial metaphors* – possa avere un ruolo sostanziale nella comprensione delle metafore visive. La proposta teorica sviluppata nella parte finale individua nella struttura sillogistica il processo di pensiero comune tra immagini e parole, suggerendo come, in ambito visivo, l'*imagery* ricopra il ruolo che nella comprensione di metafore verbali spetta all'inferenza conversazionale.

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 «trasmissione surrettizia di informazioni», come scrivono Dan Sperber e Deirdre Wilson<sup>5</sup>. 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*<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> D. Sperber, D. Wilson, *La pertinenza* (1986), Anabasi, Milano 1993, p. 52.

<sup>6</sup> Cfr. Cavazzana, *Immagini (per le parole...cit.*, pp. 117-118.



# Metafora visiva, *seeing-as* e rappresentazione figurativa

## 1. Introduzione

Virgil C. Aldrich ha l'indubbio merito di essere stato il primo estetologo a dedicare un articolo al tema della metafora visiva<sup>7</sup>. L'esposizione di Aldrich, come già ravvisato da Noël Carroll, è spesso oscura<sup>8</sup>, ma si rivela qui di estremo interesse, poiché permette di introdurre alcune questioni che acquisiranno una posizione di prim'ordine all'interno della presente trattazione. Cerchiamo dunque di fare chiarezza, considerando non solo il saggio principale di Aldrich, ma anche la produzione scientifica limitrofa, utile per approfondire e dare un senso unitario a ciò che nell'articolo del 1968 sembra apparire talvolta a tinte fosche. Una definizione di metafora visiva che tenti di sistematizzare il lavoro di Aldrich potrebbe dunque assumere la forma seguente. Una metafora visiva è un tipo di rappresentazione che: i) ammette una relazione triadica tra i fattori M, A e B, tale per cui ii) un osservatore  $x$  coglie il contenuto B *vedendo* il materiale M *come* il subject-matter A, iii) per mezzo di una modalità percettiva definita *prehension*.

## 2. La teoria di Virgil Aldrich

### 2.1 Le basi della teoria

---

<sup>7</sup> Aldrich, *Visual Metaphor*...cit.

<sup>8</sup> Cfr. Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 361.

Cerchiamo innanzitutto di capire a quale nozione di metafora verbale Aldrich fa riferimento. Per procedere in questo senso sarà necessario incrociare due articoli scritti a distanza di pochi anni l'uno dall'altro: *Visual Metaphor* e *Form in the Visual Arts*.

Iniziamo dal primo. Nel saggio del 1968, il filosofo americano afferma che le questioni più importanti relative alla metafora verbale sono state sollevate da Owen Barfield in uno scritto del 1947. Curiosamente Aldrich evita di citare sia Ivor Richards sia Max Black, i padri del paradigma interazionista, nonostante i loro celebri lavori sulla metafora fossero già ampiamente diffusi all'epoca della stesura del suo articolo sulla metafora visiva.

Comunque sia, Barfield, parlando del linguaggio poetico, individua tre diversi gradi attraverso i quali uno scrittore può mettere in relazione gli elementi che solitamente compongono una figura retorica. Chiamati questi elementi A e B, e immaginati su un'ideale linea progressiva che può essere letta sia da destra che da sinistra, abbiamo che l'estremo sinistro corrisponde alla similitudine, mentre l'estremo destro coincide col simbolo. Spostandoci da sinistra verso destra, dunque, e partendo dalla similitudine, rileviamo che il parametro del paragone tra A e B si affievolisce sempre di più, sino a scomparire completamente nel simbolo. In sostanza, in una similitudine come «my love's like a red, red rose» di Robert Burns, riconducibile allo schema classico «A è come B», entrambi gli elementi – l'amore (A) e la rosa (B) – sono esplicitamente mostrati al lettore, e il parametro del confronto fra i due è al massimo grado. Nel simbolo, invece, A tende a celarsi interamente in B, dunque il confronto è pari a zero, poiché il lettore si trova a contemplare solamente B. Spostandoci invece da destra verso sinistra, il parametro cambia; a detta di Barfield non sarà più il criterio del confronto a dare la misura della relazione tra A e B, bensì il fatto di dire una cosa e intenderne un'altra. Partendo dal simbolo, allora, lo scrittore utilizzerà il significato ordinario di B per veicolare il significato poetico di A. Tra le due figure retoriche, similitudine e simbolo, troviamo la metafora, che, rispetto al parametro del confronto, si attesta dunque su un livello intermedio; non

vi è né marcata distinzione tra A e B, ma neppure totale collasso di A in B<sup>9</sup>. Ecco che similitudine, metafora e simbolo vanno a comporre la triade retorica che secondo Barfield caratterizza gran parte del linguaggio poetico. Barfield riconosce inoltre alla metafora la struttura “A è B”, anche se è pronto ad ammettere che, nel corso dell’articolo, quando parlerà di metafora, lo farà in un senso più ampio, includendo «the whole gamut of figurative language including simile and symbol»<sup>10</sup>. Nell’articolo del 1971 Aldrich afferma che metafore visive e metafore verbali sono isomorfe, e che dunque una buona teoria della metafora verbale dovrà necessariamente fornire le basi per una buona teoria della metafora nelle arti visive<sup>11</sup>. Aldrich si impegna inoltre a difendere quella che egli stesso definisce una *fusion theory* della metafora verbale. Procediamo con ordine, cercando innanzitutto di capire che cosa si intenda per *fusion theory of metaphor*.

Considerati due elementi, A e B, essi saranno «literally compared»<sup>12</sup> se la relazione tra A e B assumerà la forma di una similitudine “A è come B”, mentre non si avrà alcuna comparazione se la relazione tra A e B assumerà la forma “A è B”. Nel secondo caso abbiamo naturalmente a che fare con una metafora e, a detta di Aldrich, qui il confronto tra A e B è negato dal fatto che il rapporto tra i due elementi si rivela essere un rapporto di identità. Il giudizio di identità fonde insieme cose che altrimenti, in contesti diversi, rimarrebbero separate. L’obiettivo polemico di Aldrich è costituito da quelle teorie della metafora che considerano il tropo in questione alla stregua di una similitudine ellittica. Per il filosofo americano, infatti, gli elementi che compongono una metafora, A e B, perdono le loro singole identità per fondersi in una nuova unità, C, che non è affatto riducibile al mero confronto

---

<sup>9</sup> Cfr. O. Barfield, «Poetic Diction and Legal Fiction» (1947), in M. Black (a cura di), *The Importance of Language*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N. J.) 1962, pp. 52-55.

<sup>10</sup> Ivi, p. 53. Barfield introduce inoltre un neologismo per alludere agli slittamenti semantici tipici del linguaggio figurato; il termine in questione è *tarning*, che rappresenta la forma inglese per il tedesco *tarnung*, ovvero “cammuffamento”: «When I say “Tarning”, therefore, the reader is asked to substitute mentally the concept of saying-one-thing-and-meaning-another», Ivi, p. 55. Secondo la ricostruzione etimologica di Barfield, la parola *tarnung* era usata nella Germania soggiogata dai nazisti per riferirsi alla pratica cautelare del parlare di una cosa intendendone un’altra; si alludeva probabilmente al *Tarnhelm*, l’elmo magico dei Nibelunghi, che permetteva a chi lo calzava di mutare la propria forma; Ibidem.

<sup>11</sup> Cfr. V.C. Aldrich, *Form in the Visual Arts*, in «The British Journal of Aesthetics», vol. 11, n. 3, 1971, p. 221.

<sup>12</sup> Ibidem.



tra le componenti iniziali<sup>13</sup>. A questo punto Aldrich propone di recuperare una definizione quasi etimologica di metafora, che si rifaccia all'originale significato greco di “trasporto”, “trasferimento”; «it is this sort of phenomenon that attends what I have here been calling interanimation or fusion»<sup>14</sup>.

In che modo, però, la *fusion theory of metaphor* rigenera la radice greca del termine μεταφορά? L'idea di Aldrich, a quanto pare, è che vi sia una trasfigurazione, e dunque una *migrazione*, delle nature di A e di B in C, dovuta alla fusione (o *interanimazione*) dei due elementi di partenza.

Incrociando le due analisi, appare evidente come il dato comune – ciò che Aldrich tende a mettere in risalto – sia il fatto che i due elementi che compongono la metafora, A e B, interagiscono tra di loro in un modo particolare. Cerchiamo di vedere ora come tutto ciò si riflette nella sua teoria della metafora visiva.

## 2.2 Verso una teoria della metafora visiva: da una struttura diadica a una struttura triadica e il ricorso al *seeing-as*

Recuperiamo innanzitutto la definizione presentata all'inizio del capitolo. Una metafora visiva è un tipo di rappresentazione che: i) ammette una relazione triadica tra i fattori M, A e B, tale per cui ii) un osservatore *x* coglie il contenuto B *vedendo* il materiale M *come* il subject-matter A, iii) per mezzo di una modalità percettiva definita *prehension*.

La prima operazione compiuta da Aldrich nel tentativo di sintetizzare una teoria della metafora visiva consiste nel rifiutare la struttura diadica, che egli considera tipica della similitudine, a favore di una struttura triadica, che pertiene invece alla metafora. Vedremo come il maggiore sforzo teorico del filosofo americano risieda proprio in questo sottile passaggio, che egli cercherà in più occasioni di giustificare attraverso il ricorso al concetto di *seeing-as* elaborato da Wittgenstein nell'ambito delle ricerche sulla filosofia della psicologia.

---

<sup>13</sup> «Though the realization of C may be logically dependent on A and on B, and on some resemblance between them, yet to be aware of C is not to be aware simply of A and B or simply of their likeness»; Ivi, p. 222.

<sup>14</sup> Ibidem.

Secondo Aldrich, dunque, il fatto di vedere che una cosa è come un'altra (*seeing that M is like A*) e vedere una cosa come un'altra (*seeing M as A*) sono due modalità percettive completamente differenti. La prima mette capo a una similitudine, e dunque a una relazione a due fattori, mentre la seconda ammette come riduzione verbale una metafora, che è caratterizzata invece, come detto poc'anzi, da un rapporto a tre elementi. Considerata la definizione, i tre fattori in questione sono il materiale, il subject-matter e il contenuto. Secondo le letture di Hausman e Carroll, il materiale è costituito dalle caratteristiche formali (colori, strutture, linee e volumi), il subject-matter è ciò che è raffigurato nell'immagine, mentre il contenuto è il risultato dell'interazione tra materiale e subject-matter<sup>15</sup>.

Analizziamo questi tre elementi nel dettaglio, recuperando alcune indicazioni su che cosa Aldrich intenda per ciascuno di essi dagli articoli "satellite", poiché il saggio principale non fornisce esplicite informazioni al riguardo.

### 2.3 Il materiale

La definizione di "materiale", che ritroviamo in *Philosophy of Art*, è affidata al senso comune, e sembra a prima vista piuttosto intuitiva<sup>16</sup>: il materiale è tutto ciò di cui si serve l'artista per produrre la sua arte. Bisogna però distinguere tra materia e materiali; la prima lavorata dall'artigiano per ottenere i secondi, utilizzati invece dall'artista. Se il violino è dunque il materiale di quest'ultimo, colla, legno e budello ne costituiscono la materia (ma, cambiando prospettiva, saranno a loro volta i materiali dell'artigiano)<sup>17</sup>. Allo stesso modo, se i colori a olio sono i materiali del pittore, i pigmenti e l'essenza di trementina ne rappresenteranno la materia. Se, dunque, una definizione di "materiale" appare *prima facie* tutt'altro che complessa, la cosa tende a imbrogliarsi all'atto pratico, ovvero quando Aldrich propone alcuni specifici *case studies*. In *Visual Metaphor* vengono presentati sei casi, mentre in *Form*

<sup>15</sup> Cfr. Hausman, *Metaphor and Art...*cit., p. 148; Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 361.

<sup>16</sup> «One gets to the fundamental materials of art when one gets to its "instruments", in the straightforward, popular sense of the word, as in musical instruments: violins, pianos, flutes, clarinets. These are produced or made. So are brushes and pigments and pastels and canvasses. [...] All this are art materials as instruments», V.C. Aldrich, *Philosophy of Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N. J.) 1963, p. 36.

<sup>17</sup> Cfr. Aldrich, *Philosophy of Art...*cit., pp. 36-37.

*in the Visual Arts* solamente uno. Vediamo di riassumerli in una tabella, dove verrà aggiunta una colonna per il subject-matter. Ogni riga si leggerà nel modo seguente; considerando ad esempio il *caso 2*, un osservatore  $x$  vede un ammasso occasionale di nuvole nel cielo (M) come un volto femminile (A).

	<i>Materiale (M)</i>	<i>Subject-matter (A)</i>
VISUAL METAPHOR (1968)		
<i>Caso 1</i>	volto femminile	volto femminile
<i>Caso 1-bis</i>	volto femminile	volto femminile
<i>Caso 2</i>	ammasso casuale di nuvole	volto femminile
<i>Caso 3</i>	disegno (di Matisse)	volto femminile
<i>Caso 4</i>	bruciatore di una stufa a gas (utilizzato da Picasso per una scultura antropomorfa)	Venere
<i>Caso 5</i>	dipinto (di Leonardo)	un certo concetto di donna
<i>Caso 6</i>	porzione di dipinto (di Pierre Bonnard)	testa di donna
FORM IN THE VISUAL ARTS (1971)		
<i>Caso 7</i>	colori a olio (utilizzati da Kokoschka)	case e montagne

Bisogna ora evidenziare almeno tre nodi critici. Osservando la tabella traspare che: i) non tutti i materiali sono intenzionalmente lavorati da un artista con il preciso scopo di creare un'opera d'arte (*caso 1, caso 1-bis, caso 2*); ii) ci sono dei materiali che non sono creati appositamente dall'artigiano per l'artista (*caso 2, caso 4*); iii) c'è uno slittamento semantico tra il materiale inteso come l'insieme degli strumenti utilizzati dall'artista e il materiale inteso come un prodotto finito nel quale l'osservatore vi riconosce qualcosa (*caso 3, caso 4, caso 5, caso 6, caso 7*).

Per quanto riguarda i), quasi un terzo dei casi proposti da Aldrich parla di immagini non artistiche. Il *caso 1* contempla due esempi; nel primo si ipotizza la reazione di un osservatore davanti a due donne dall'aspetto molto simile, nel secondo si immagina invece che lo stesso osservatore scambi una delle due donne per l'altra. Lo spettatore  $x$  vede quindi Mary (M) e Agatha (A) l'una accanto all'altra e nota che M è come A ( $x$  sees that M is like A). L'indomani, lo stesso spettatore incrocia M per

la strada e, a causa della somiglianza con A, pensa che M sia A. Ovvero *scambia* M per A<sup>18</sup>. Nessuno dei due esempi è però, per Aldrich, un caso genuino di *seeing-as* (e dunque di metafora visiva). Scorgere delle somiglianze nei volti di due persone rientra in un tipo di percezione che mette capo a una similitudine (*seeing that M is like A*), poiché M e A sono entrambe presenti alla vista di *x*. Scambiare M per A poggia invece su due condizioni che devono potersi verificare congiuntamente: innanzitutto A deve essere assente, inoltre lo spettatore deve credere di avere di fronte A e non M. Nemmeno quest'ultimo è dunque un caso di *seeing-as*, dato che, se lo fosse, lo spettatore dovrebbe sapere che quella che sta vedendo è M e non A, poiché il fatto di vedere una cosa come un'altra è un'operazione volontaria e intenzionale, e non dettata da errori o confondimenti<sup>19</sup>. Il *caso 1-bis* è più problematico, perché presenta la medesima situazione del *caso 1*, ma vi si applica la tipologia percettiva del *seeing-as*, che comprende, come ormai noto, M, A e l'elemento che nell'economia della trattazione di Aldrich riveste evidentemente la posizione più importante, ovvero B, nel quale entrambi gli altri fattori, M e A, sono trasfigurati<sup>20</sup>. Considerato nuovamente il caso in cui *x* vede M come A, abbiamo qui che Mary (M) costituisce il materiale del vedere-come, mentre Agatha (A) ricopre il ruolo di subject-matter. Ciò che accade in questo caso, dice Aldrich, è che sia Mary sia Agatha scompaiono dall'attenzione di *x*, mentre emerge ciò che è il contenuto di una tale percezione, ovvero la figura di Mary animata da un'immagine (B) di Agatha<sup>21</sup>. La differenza tra il *caso 1* e il *caso 1-bis* è una e una soltanto, anche se non viene esplicitata da Aldrich; nulla è cambiato, tranne l'intenzione di *x* di applicare una percezione volontaria quale il *seeing-as*. Anche il *caso 2* contempla esempi non artistici: questa volta il materiale M corrisponde a un gruppo di nuvole, mentre il subject-matter A è un volto femminile. Il contenuto B si costituisce come A incarnato (*embodied*) da M. Qui dobbiamo notare che il subject-matter non denota alcun volto di donna in particolare, ma è un generico volto. Il contenuto B diviene quindi una sorta di concetto che si incarna in M. Per Aldrich questo è assolutamente

---

<sup>18</sup> Cfr. Aldrich, *Visual Metaphor...* cit., p. 76.

<sup>19</sup> Questo punto sul *seeing-as* come atto volontaristico verrà approfondito più avanti.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 76-77.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 77-78.

un caso di *seeing-as* (*to see M as A*), poiché la relazione di somiglianza non si risolve in un “vedere che M è come A” (*to see that M is like A*), dato che non c’è nessuna A in particolare che *x* può associare a M<sup>22</sup>.

Dall’analisi del punto i) si possono ricavare due osservazioni piuttosto importanti. La prima riguarda un certo sbilanciamento dell’intenzionalità: ovvero, l’atto intenzionale del *seeing-as* pertiene unicamente allo spettatore (*x* deve volontariamente vedere M come A). Infatti, dato che anche l’episodio dell’ammasso di nubi viene rubricato da Aldrich come un caso di visione aspettuale, non è dunque necessario che vi sia qualcuno che organizza volontariamente dei materiali (M) con lo scopo precipuo di farli apparire a un generico spettatore *x* come un determinato soggetto (A). In questo modo – e qui arriviamo al nodo critico ii) – caduta l’intenzionalità come condizione necessaria da parte di un ipotetico creatore di immagini, e includendo tra gli esempi anche oggetti non artistici, si nega che i materiali debbano essere creati appositamente dall’artigiano per l’artista (esiste un “artigiano delle nubi”?). La seconda osservazione, che è diretta conseguenza della prima, prende le mosse dalla seguente domanda: se davvero si tratta di immagini, allora che tipo di immagini sono le metafore visive? Ci sono almeno due modi in cui la risposta a questa domanda potrebbe adattarsi al pensiero di Aldrich. La prima accezione verte sulla possibilità di inserire, tra le metafore visive, non solo oggetti non artistici, ma anche cose che intuitivamente non si includerebbero nel novero delle immagini, laddove queste ultime sono intese come oggetti creati intenzionalmente dall’uomo. In proposito, Noël Carroll, proprio per evitare di incappare in una simile indeterminatezza, ha provveduto a fornire una definizione: le metafore visive sono «visual images [...]. The term “image” here is intended to refer only to human artifacts. It is not, for instance, meant to apply to [...] the suggestions of faces discernible in clouds. The visual images that I have in mind in this essay are the products of intentional human activity»<sup>23</sup>. La seconda accezione non riguarda problemi definitivi o di classificazione, ma è più radicale: per Aldrich, le metafore visive potrebbero addirittura non essere immagini. Se la riduzione

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 78.

<sup>23</sup> Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 347.

verbale del *seeing-as* mette capo a una metafora, allora la metafora è l'immagine oppure la descrizione della modalità percettiva?

Per quanto riguarda invece il nodo iii), la definizione intuitiva che Aldrich fornisce in *Philosophy of Art* viene sensibilmente, ma significativamente, modificata. Se nel saggio del 1963 tale definizione prevede che i materiali siano strumenti in mano all'artista – sostanze ancora grezze attraverso le quali il *picture maker* renderà in seguito visibile qualcosa – in *Visual Metaphor* essi sono concepiti come forme organizzate in un determinato modo. In pratica, rispetto a *Philosophy of Art*, viene aggiunto l'elemento dell'assetto compositivo. Dunque il materiale non è la grafite depositata sul foglio dalla matita di Matisse, bensì le forme organizzate da Matisse (attraverso il segno lasciato dal suo strumento) che uno spettatore  $x$  vede come un volto femminile. Il passaggio risulta di fondamentale importanza poiché permette di spostare l'attenzione dal *picture maker* all'osservatore, una premessa ideale per inquadrare il tutto dal punto di vista del *seeing-as*.

#### 2.4 Il Subject-matter

In *Philosophy of Art* Aldrich, per illustrare la sua tesi generale circa il subject-matter, chiede al lettore di considerare non un'opera d'arte, ma qualcosa di comune, come del legname accumulato nella classica mensola sopra il camino. Tale ammasso di legna ha più o meno la forma di un leone marino e, grazie a questa forma, l'osservatore *vede* la catasta (M) *come* un leone marino (A), ovvero ci troviamo nella situazione in cui M incarna A. L'otaria vista nella composizione lignea è il contenuto (B) stesso della composizione. L'immagine pura del leone marino, invece, quella scorporata dalla matassa di legna, è il cosiddetto subject-matter (A). Il subject-matter – ribadisce Aldrich – è semplicemente l'immagine di un leone marino. E tale immagine si può ottenere in due modi: o chiudendo gli occhi e visualizzando un leone marino (altresì guardando direttamente un leone marino)<sup>24</sup>; oppure con gli occhi aperti, vedendo qualcosa che sappiamo non essere un leone marino (il

---

<sup>24</sup> Aldrich sembra qui equiparare immagini mentali e percetti.

legname, ad esempio) come un leone marino, e scorporando poi tale immagine dal materiale<sup>25</sup>.

Aldrich propone almeno due esempi in cui tale immagine non è qualcosa che ha una corrispondenza nel mondo reale; si pensi al *caso 2* e al *caso 5*, ovvero, rispettivamente, un volto femminile riconosciuto in un ammasso di nuvole e la celebre opera di Leonardo.

Nel *caso 5* viene considerato uno dei dipinti più noti dell'intera storia della pittura. Aldrich presenta il caso in questione come una variante del *caso 1*. Se nel primo caso, quello di Mary vista come Agatha, il subject-matter A era noto, non si può dire altrettanto della *Monna Lisa*. Appare ovvio come lo spettatore contemporaneo non possa di certo avere una conoscenza diretta di una donna del XVI secolo, tuttavia, della dama raffigurata da Leonardo, sia essa Lisa Gherardini o Pacifica Brandani<sup>26</sup>, non esiste alcun dipinto, stampa o disegno né precedente né tantomeno successivo alla *Gioconda*. Qual è dunque il subject-matter del dipinto? Secondo Aldrich «what serves as subject-matter (A) in the *Mona Lisa* case is something that illustrates the concept of a woman with a subtle [...] smile [...]. This is what one sees the painting (M) as (M as A)»<sup>27</sup>. Il contenuto del dipinto emerge dunque da ciò che il filosofo chiama “interanimazione” tra le unità di significato, ovvero tra il materiale M e il subject-matter A, dove A, nel caso della *Monna Lisa*, corrisponde non a un soggetto

---

<sup>25</sup> Cfr. Aldrich, *Philosophy of Art...*cit., p. 41.

<sup>26</sup> Secondo lo storico Roberto Zapperi, il dipinto di Leonardo non raffigura Lisa Gherardini, moglie di Francesco del Giocondo, bensì Pacifica Brandani, l'amante urbinata di Giuliano de' Medici. Quest'ultimo, trasferitosi nel 1505 a Urbino a spese dei Della Rovere, ebbe un figlio illegittimo proprio da Pacifica, che morì nel darlo alla luce. Il bambino, inizialmente chiamato Pasqualino (nome usuale tra i trovatelli), venne successivamente riconosciuto da Giuliano e ribattezzato Ippolito. Zapperi nega che la *Gioconda* possa essere un ritratto di Lisa Gherardini, modesta dama fiorentina a cui Leonardo difficilmente avrebbe dedicato un dipinto. La sua tesi, invece, è che il quadro, commissionato da Giuliano de' Medici probabilmente nel 1513, sia un ritratto post-mortem di Pacifica Brandani, la cui effigie sarebbe servita a rammentare a Ippolito il volto della madre ormai scomparsa. I tratti idealizzati, dunque, sono da ricondurre al fatto che Leonardo non incontrò mai la dama urbinata e dovette probabilmente accontentarsi di descrizioni e memorie. Il dipinto, terminato qualche tempo dopo, non fu visto da Giuliano, che morì nel 1516, e nemmeno da Ippolito. Leonardo portò infine il ritratto in Francia, dove venne acquisito da re Francesco I, e dove rimarrà per i successivi cinquecento anni. L'idea di Aldrich è dunque incredibilmente coerente con la tesi di Zapperi: il soggetto della *Gioconda* non è una donna in carne e ossa, ma un certo concetto di donna; nella fattispecie, una madre con un sorriso malinconico, causato dal rammarico di non potersi più ricongiungere con il figlio. Cfr. Roberto Zapperi, *Monna Lisa addio. La vera storia della Gioconda*, Le Lettere, Firenze 2012.

<sup>27</sup> Aldrich, *Visual Metaphor...*cit., pp. 82-83.

vero e proprio (non è la donna che posò per Leonardo), ma a un certo concetto di donna<sup>28</sup>.

L'analisi del subject-matter solleva alcuni spunti critici che coinvolgono le teorie della rappresentazione pittorica. Non è ora mia intenzione riassumere i termini del vastissimo dibattito contemporaneo sul tema della cosiddetta *depiction*, che comunque affronteremo più avanti<sup>29</sup>, tuttavia, mantenendo le posizioni di Aldrich sulla metafora visiva come centro nevralgico della nostra discussione, sarà possibile, verso la conclusione del presente capitolo, evidenziare alcuni aspetti interessanti nel rapporto tra *pictorial metaphors* e rappresentazione figurativa.

## 2.5 Contenuto

In *Visual Metaphor* Aldrich sostiene, almeno in tre occasioni, che « “content”, in the general sense, is rather like “aspect” in Wittgenstein’s sense; so the terms are interchangeable in this use»<sup>30</sup>.

Cerchiamo di elencare innanzitutto le definizioni di “contenuto” fornite da Aldrich, suddividendole in base al testo in cui compaiono.

In *Philosophy of Art*:

- il contenuto di un'opera d'arte è il suo subject-matter come viene espresso in un *medium*<sup>31</sup>.

In *Visual Metaphor*:

- In una relazione in cui M è visto come A, il contenuto (B) è una sorta di immagine di A<sup>32</sup>;
- Il contenuto è un'immagine incarnata da M<sup>33</sup>;

---

<sup>28</sup> Cfr. Hausman, *Metaphor and Art...*cit., p. 149.

<sup>29</sup> Per una panoramica completa sul dibattito contemporaneo di area analitica sul tema della *depiction*, o rappresentazione figurativa, vedi più avanti la nota 100.

<sup>30</sup> Aldrich, *Visual Metaphor...*cit., p. 86. Altrove egli scrive: «I think Wittgenstein's indecision over whether seeing-as ("aspect" experience) is a form of perception or not was owing to his meaning by "aspect" something rather like what I mean by "content"»; Ivi, p. 80. Il parallelismo tra contenuto e aspetto è altresì evidente quando Aldrich, a proposito della modalità percettiva che egli stesso definisce *prehension*, afferma che essa richiede «an educated look that demands [...] and features a *content* or “aspect”»; Ivi, p. 82.

<sup>31</sup> Cfr. Aldrich, *Philosophy of Art...*cit., p. 41

<sup>32</sup> Cfr. Aldrich, *Visual Metaphor...*cit., p. 77.

<sup>33</sup> Ibidem.



- Il contenuto (B) è il materiale (M) visto come il subject-matter (A)<sup>34</sup>;
- Il contenuto (B) è il subject-matter (A) incarnato dal materiale (M)<sup>35</sup>;
- Il contenuto è dove il materiale e il subject-matter si incontrano, fondendosi e perdendo le loro identità separate<sup>36</sup>;
- Il contenuto è l'anima del subject-matter<sup>37</sup>;
- Il contenuto è il subject-matter *prehended* nell'immagine<sup>38</sup>.

In *Form in the Visual Arts*:

- Il contenuto dell'immagine è ciò che l'artista, il critico e lo spettatore vedono *in essa*<sup>39</sup>;
- Il contenuto è ciò che emerge dall'esperienza visiva di vedere A come B<sup>40</sup>;
- Vedere il contenuto significa cogliere il senso di una metafora visiva<sup>41</sup>.

Prima di proseguire oltre, cercando di vedere come in un articolo del 1958 Aldrich effettivamente interpretava la proposta wittgensteiniana del *seeing-as*, vorrei riproporre, per ragioni di chiarezza, una rilettura dei passi fondamentali di quella che è stata definita *visione aspettuale*<sup>42</sup>.

---

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ivi, p. 79.

<sup>37</sup> Ivi, p. 80.

<sup>38</sup> Ivi, p. 83.

<sup>39</sup> Cfr. Aldrich, *Form in the Visual Arts...*cit., p. 219.

<sup>40</sup> Ivi, p. 222.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> In *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, come noto, Wittgenstein scrive che vi è un nesso tra l'esperire il significato di una parola e il fatto di notare aspetti diversi in una stessa figura (I, §1064). Sebbene spesso le due cose vadano di pari passo - poiché per lo stesso Wittgenstein indagare il concetto di *seeing-as* aiuta a comprendere la nozione di esperienza del significato - si procederà qui sulle orme di Malcolm Budd, il quale ha dichiarato che «it would be mistaken to think of [Wittgenstein's] interest in aspect perception as being entirely derivative from his interest in the experience of meaning. [...] The independent philosophical importance of the concept of noticing an aspect is due to its location at a crucial point in our concept of the mind. [...] This point, as we shall come to recognize, is the juncture of the sensory and the intellectual», M. Budd, *Wittgenstein on Seeing Aspects*, in «Mind», nuova serie, 96, 381, gennaio 1987, pp. 1-2. Secondo Brian O'Shaughnessy, invece, Wittgenstein è interessato al fenomeno del vedere un aspetto sostanzialmente per due ragioni: la prima riguarda ciò che succede nella nostra mente quando riconosciamo visivamente gli oggetti che ci circondano, mentre la seconda - quella più indagata - riguarda il parallelismo tra il notare un aspetto e la comprensione del linguaggio; cfr. B. O'Shaughnessy, «Seeing an Aspect and Seeing under an Aspect», in J. Ellis, D. Guevara (a cura di), *Wittgenstein and the Philosophy of Mind*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 40.

### 3. Seeing-as

#### 3.1 Percepire, interpretare o immaginare?

Quando osserviamo un'immagine, non sempre la vediamo in maniera univoca. Alcune volte basta cambiare di poco il nostro atteggiamento verso di essa per vederla, ad esempio, ora come un triangolo, ora come la punta di una freccia; oppure per vedere questo simbolo < ora come il profilo di una bocca spalancata, ora come la notazione matematica che indica una disuguaglianza tra due valori. In entrambi i casi, la figura di partenza non è mutata, ciò che cambia è l'*aspetto* notato dall'osservatore<sup>43</sup>. La celeberrima immagine della lepre-anatra (L-A), introdotta nel campo della psicologia da Joseph Jastrow e divenuta ormai sinonimo di visione aspettuale, è un chiaro esempio di figura ambigua (fig. 1); essa può apparire indistintamente sia come una lepre sia come un'anatra, ovvero la si può *vedere-come* lepre oppure la si può *vedere-come* anatra, tuttavia, a causa di una proprietà della percezione visiva definita *esclusività* (o *unicità*), è impossibile esperirne simultaneamente entrambi gli aspetti<sup>44</sup>.

Cercando di sintetizzare il problema, si potrebbe dire, in prima battuta, che un caso di *seeing-as* consiste in uno slittamento tra due o più modi di vedere quelle immagini

<sup>43</sup> Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), Einaudi, Torino 2014, II, xi, p. 228.

<sup>44</sup> Secondo i neuroscienziati David Leopold e Nikos Logothetis ci sono almeno tre proprietà fondamentali comuni a tutti i casi di percezione multistabile: *esclusività*, *inevitabilità* e *casualità*. L'esclusività assicura, in caso di immagini ambigue, che si verifichi un'unica soluzione percettiva alla volta; essa è un principio di codifica essenziale dei neuroni della corteccia visiva. L'inevitabilità riguarda la persistenza dei processi cosiddetti *top-down*, i quali vanno a informare in maniera continua gli stimoli provenienti dalle aree sensoriali; in caso di stimoli ambigui, dunque, una corretta soluzione percettiva può giungere dopo un cambiamento nell'ipotesi visiva di partenza. Infine, la casualità, che richiede una spiegazione più approfondita: durante la percezione visiva, la durata delle saccadi – ovvero i movimenti dell'occhio deputati a “portare” l'oggetto della visione al centro della zona di massima acutezza percettiva (fovea) – non è determinata, poiché essa dipende dalla distanza, in gradi, tra la fovea e la porzione di campo visivo che corrisponde all'oggetto della percezione. La durata di ogni saccade non ha effetti significativi su quella della saccade successiva; tale mancanza di “memoria” della focalizzazione precedente mostra che questo tipo di esplorazione visiva è un processo piuttosto casuale. Non è da escludere che, nei casi di percezione multistabile, si verifichi un simile comportamento esplorativo; il cervello potrebbe introdurre volontariamente l'elemento della casualità nel *timing* delle saccadi, fornendo in tal modo al sistema visivo degli input meno organizzati, e costringendolo così a un ripensamento dell'ipotesi iniziale. Cfr. D.A. Leopold, N.K. Logothetis, *Multistable phenomena: changing views in perception*, in «Trends in Cognitive Sciences», 3, 7, 1999, pp. 258, 260-261.

che ammettono una percezione multistabile<sup>45</sup>. Rimane ovviamente da capire che cosa l'osservatore percepisca durante il balenare di un nuovo aspetto, inoltre se il cambio di aspetto sia guidato da una nuova interpretazione, o se il *seeing-as* dipenda o meno dall'applicazione di un nuovo concetto, o se richieda o meno immaginazione<sup>46</sup>.

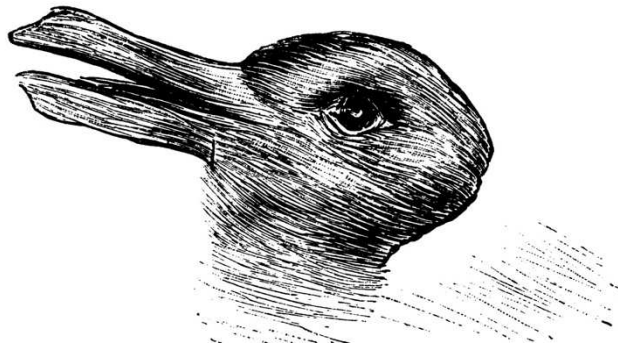


Fig. 1. Duck-rabbit, dettaglio da *Fliegende Blätter* (1892)

Come ha sottolineato Malcolm Budd, ci sono differenti tipi di aspetto, dunque la domanda su cosa effettivamente consista il notare un aspetto in realtà si articola attraverso un numero considerevole di quesiti diversi, ad esempio: i) si può prima vedere qualcosa come un segno non pittorico e poi vederlo come un'immagine (o vice versa); ii) possiamo vedere una cosa prima come immagine di A e poi come immagine di B; iii) si può vedere una porzione di una figura prima come la parte in primo piano e poi come lo sfondo; iv) si può prima vedere A senza notare una somiglianza tra A e B e poi invece notare la somiglianza tra A e B; v) si può passare dal vedere A come se significasse X al vedere A come se significasse Y; vi) possiamo prima vedere un insieme di oggetti come se fossero raggruppati in un modo e poi

<sup>45</sup> Secondo William J.T. Mitchell le immagini multistabili sono “immagini dialettiche”, la cui principale funzione è quella di mostrare come differenti letture possano coesistere in una stessa figura. Il *Duck-rabbit* appartiene dunque alla classe più ampia delle metaimmagini, poiché induce nello spettatore una riflessione sulla natura stessa della rappresentazione visiva. Cfr. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, pp. 45-56.

<sup>46</sup> Cfr. N. Eilean, *On the Paradox of Gestalt Switches: Wittgenstein response to Köhler*, in «Journal for the History of Analytical Philosophy», 2, 3, 2013, p. 3.

vederli come se fossero raggruppati in un altro modo, e così via<sup>47</sup>. La domanda principale a cui Budd cerca di rispondere è la seguente: secondo Wittgenstein, il notare un nuovo aspetto dipende da un mutamento dell'esperienza percettiva oppure da una nuova interpretazione del dato visivo? Ovvero, se davanti all'immagine dell'anatra-lepre ora vedo la figura come un'anatra, mentre prima la vedevo come una lepre, significa che interpreto l'immagine in maniera diversa oppure significa che la vedo effettivamente in maniera diversa? Budd utilizza Wittgenstein prima per difendere entrambe le posizioni, e poi per procedere verso una sintesi risolutiva. Per prima cosa, però, egli cerca di capire quale sia la nozione di interpretazione che Wittgenstein ha in mente quando parla di *seeing-as*.

Per Wittgenstein, innanzitutto, non si vede secondo un'interpretazione, ma secondo un atto di interpretazione<sup>48</sup>. Dunque, l'interpretare è qualcosa che facciamo, è un'azione<sup>49</sup>. Il filosofo austriaco si chiede: «vedo davvero di volta in volta cose diverse o non faccio che interpretare ciò che vedo in modi diversi? [...] L'interpretare è un pensare, un agire»<sup>50</sup>. Inoltre, quando interpretiamo «facciamo un'ipotesi, che può rivelarsi falsa»<sup>51</sup>. Secondo Budd, però, nel caso in cui il notare un aspetto fosse una questione di interpretazione, tale carattere congetturale mal si sposerebbe con alcuni casi di *seeing-as* proposti da Wittgenstein. Budd riprende l'esempio del parallelepipedo che si può trovare raffigurato più volte in un manuale di fisica, il quale può essere descritto «una volta [come] un cubo di vetro, un'altra [come] una intelaiatura di filo metallico, un'altra [come] una scatola aperta. [...] Il testo interpreta ogni volta l'illustrazione»<sup>52</sup>. Poiché il manuale stesso fornisce di volta in volta al lettore il modo corretto di vedere l'immagine, allora le congetture che facciamo circa il parallelepipedo sono per forza di cose legate a come l'oggetto è inteso da parte del *picture maker*. Ma non sempre il *seeing-as* prevede che si dia peso alle intenzioni di chi ha prodotto l'immagine. Si pensi al caso della somiglianza tra

---

<sup>47</sup> Cfr. M. Budd, *Wittgenstein on Seeing Aspects...*cit., p. 2; M. Budd, *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Routledge, London and New York 1989, pp. 79-80.

<sup>48</sup> Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (1980), Adelphi, Milano 1990, II, §522.

<sup>49</sup> Cfr. Wittgenstein, *Ricerche...*cit., II, xi, pp. 249-250.

<sup>50</sup> Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia...*cit., II, §546.

<sup>51</sup> Ivi, II, §547.

<sup>52</sup> Ivi, I, §9.

due volti, che Wittgenstein utilizza per introdurre il concetto di notare un aspetto<sup>53</sup>: improvvisamente un osservatore  $x$  nota che il volto A somiglia al volto B;  $x$  sa che A è rimasto tale e quale, eppure, dopo aver notato la somiglianza con B, vede A in maniera diversa<sup>54</sup>. In questo caso, la somiglianza tra A e B non dipende dalla volontà di un *picture maker*, poiché non esiste alcun *picture maker* le cui intenzioni siano rilevanti per un osservatore. Secondo Budd, la sfumatura congetturale che Wittgenstein dà alla nozione di interpretazione non si adatta a tutti gli esempi di *seeing-as*, indebolendo così la sua trattazione; una formulazione più inclusiva permetterebbe di non restringere l'interpretazione al campo delle ipotesi, e consentirebbe di dar conto anche delle semplici supposizioni, dell'immaginazione, o dei casi di *make-believe*<sup>55</sup>. Quali considerazioni depongono tuttavia a favore del fatto che il *seeing-as* sia una questione di interpretazione e non di visione? Innanzitutto, nel cambio d'aspetto, l'immagine ambigua rimane assolutamente identica a sé stessa<sup>56</sup>. Ipotizziamo che due osservatori,  $x$  e  $y$ , vedano il famoso cubo di Necker (fig. 2) ognuno in uno dei due modi in cui esso può essere visto; se ora si chiedesse loro di riprodurre graficamente il cubo, i due disegni risulterebbero assolutamente indiscernibili. Un'altra importante considerazione, che dirime la questione del *seeing-as* a favore dell'interpretazione, è quella che riguarda la volontà: «del vedere un aspetto si vorrebbe domandare: “È un vedere? È un pensare?”». L'aspetto sottostà al volere; già questo lo rende affine al pensare»<sup>57</sup>. Secondo Wittgenstein non è possibile voler vedere una caratteristica formale di un oggetto (*colour* e *shape*), poiché una tale azione non ha carattere volitivo: non si può

---

<sup>53</sup> Alcuni studiosi si sono chiesti se un riferimento alla percezione degli aspetti non fosse già presente *in nuce* nel *Tractatus*. Il rimando riguarda la proposizione 5.5423, dove Wittgenstein, parlando del cubo di Necker, afferma: «Percepire un complesso vuol dire percepire che le sue parti costitutive stanno in questa certa relazione l'una con l'altra. Questo spiega anche la possibilità di vedere in due modi come cubo la figura [...] e tutti i fenomeni simili. Poiché in effetti noi vediamo appunto due fatti differenti. (Se io guardo prima gli angoli a, e solo di sfuggita gli angoli b, appare a davanti; e viceversa.)»; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), Einaudi, Torino 2009, §5.5423. Per un recente intervento sul tema si veda M. ter Hark, «Aspect perception in the *Tractatus* and the *Philosophical Investigations*», in M. Campbell, M. O'Sullivan (a cura di), *Wittgenstein and Perception*, Routledge, London 2015, pp. 165-181.

<sup>54</sup> Cfr. Wittgenstein, *Ricerche...*cit., II, xi, p. 228.

<sup>55</sup> Cfr. Budd, *Wittgenstein on Seeing Aspects...*cit., pp. 11-12.

<sup>56</sup> Cfr. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia...*cit., I, §27.

<sup>57</sup> Ivi, II, §544; vedi anche Wittgenstein, *Ricerche...*cit., II, xi, p. 250: «Il vedere l'aspetto e l'immaginare sono sottoposti alla volontà. Esiste il comando: “Immagina questa cosa!” e: “Ora vedi la figura in questo modo!” ma non: “Ora vedi questa foglia verde!”».

comandare a un osservatore, intento a guardare una foglia, di vederla verde (o di non vederla verde). Mentre è certamente possibile chiedere allo stesso osservatore di vedere la figura L-A come lepre o come anatra<sup>58</sup>. Che cosa cambia? Per Wittgenstein la visione aspettuale non riguarda il colore e la forma degli oggetti, dato che queste caratteristiche tendono a rimanere costanti durante il cambio di aspetto, bensì ha a che vedere con quella che egli stesso ha definito «relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti»<sup>59</sup>. L'idea di Wittgenstein è che vi sia una differenza sostanziale tra il percepire le proprietà formali di un oggetto e il notare un aspetto; questa differenza fa leva sul fatto che solo la percezione di colore e forma può insegnarci qualcosa sul mondo, o, meglio, può insegnarci come utilizzare accuratamente alcune parole<sup>60</sup>. Se infatti ci fosse consentito di vedere volontariamente gialla una cosa che in realtà è verde, come potremmo imparare ad applicare correttamente determinate etichette come “giallo” o “verde”?

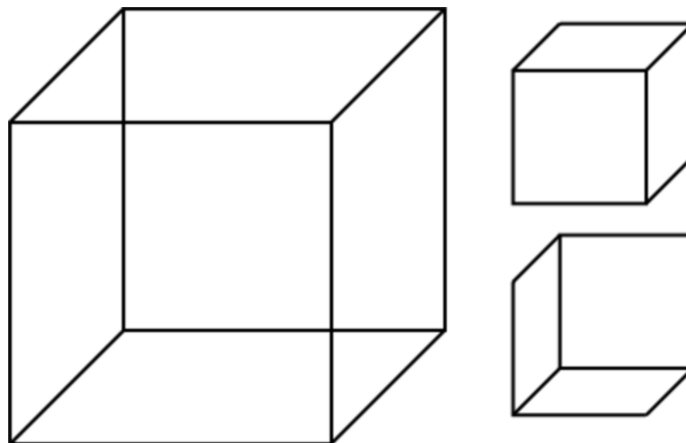


Fig. 2. Cubo di Necker

<sup>58</sup> Cfr. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia...*cit., I, §899: «L'aspetto è soggetto alla volontà. Non posso vedere rossa una cosa che mi appare azzurra, e non ha alcun senso dire: “Vedila rossa”, mentre ne ha certamente dire: “Vedila come...”. E che l'aspetto sia (almeno fino a un certo grado) qualcosa di volontario, sembra essere una sua caratteristica essenziale tanto quanto lo è della rappresentazione».

<sup>59</sup> Wittgenstein, *Ricerche...*cit., II, xi, p. 249.

<sup>60</sup> Cfr. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia...*cit., I, §976.

### 3.2 Relazioni interne: somiglianza, apporto epistemico e rappresentazione

Cerchiamo ora di capire che cosa Wittgenstein intenda per «relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti». Il filosofo austriaco, come detto in precedenza, introduce il concetto di notare un aspetto facendo appello alla somiglianza tra due volti. Trasferendo il criterio della somiglianza al caso della figura lepre-anatra, possiamo dire che vi deve essere almeno una somiglianza tra L-A e una lepre reale e tra L-A e un'anatra reale. Ma di quale tipo di somiglianza si sta parlando? Appare scontato notare come i pennuti in carne e ossa condividano ben poche caratteristiche con la loro controparte bidimensionale. I rischi, per Wittgenstein, di far collassare il concetto di notare gli aspetti in una mera *resemblance theory of depiction ante-litteram*<sup>61</sup> sono aggirati introducendo la nozione di *relazione interna*: l'osservatore, nel balenare dell'aspetto, non percepisce una proprietà dell'oggetto, bensì una relazione interna tra esso e altri oggetti, poiché, come dice Roger Scruton «aspects and appearances do not belong to the same logical category»<sup>62</sup>. Resta però ancora da capire a che cosa Wittgenstein si rivolga quando parla di relazione interna. Innanzitutto, il riferimento a una relazione interna proietta il discorso sul *seeing-as* non più solo dalla parte del soggetto percipiente, bensì anche da quella della figura percepita, poiché tale relazione riguarda una *somiglianza* tra l'immagine e l'oggetto di cui l'immagine è immagine, e non unicamente il ruolo del soggetto che percepisce il cambio d'aspetto<sup>63</sup>. Si potrebbe cercare allora di porre la questione nei termini seguenti: un osservatore  $x$  percepisce una relazione interna tra la figura L-A e, poniamo, un oggetto L, se e solo se  $x$  vede L-A come una cosa che appartiene a un genere a cui lo stesso L appartiene. Allo stesso modo, un osservatore  $x$  percepisce una relazione interna tra la figura L-A e, poniamo, un oggetto A, se e solo se  $x$  vede L-A come una cosa che appartiene a un genere a cui la stessa A appartiene. Per dirla con le parole usate da Voltolini: «questa somiglianza consisterà nell'assimilazione della figura (rispettivamente) alle anatre e alle lepri relativamente al loro *concetto*: la figura

---

<sup>61</sup> Vedi la nota 100.

<sup>62</sup> R. Scruton, *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, St. Augustine's Press, South Bend (Ind.) 1998, p. 108.

<sup>63</sup> Cfr. V.A. Munz, «Wittgenstein's seeing-as: A survey of various contexts», in G. Kemp, G.M. Mras (a cura di), *Wollheim, Wittgenstein, and Pictorial Representation*, Routledge, London 2016, p. 112.

viene vista ora come una cosa *dello stesso tipo* delle anatre, ora come una cosa *dello stesso tipo* delle lepri, ossia come istanza del concetto di lepre»<sup>64</sup>.

Cercando di riassumere per punti quanto esposto finora, possiamo dire che:

- i) durante il cambio di aspetto un osservatore non percepisce le proprietà formali (colore e forma) dell'immagine ambigua L-A, poiché la percezione di tali proprietà pertiene alla visione *tout court* e non alla visione aspettuale (o *seeing-as*);
- ii) le proprietà formali non possono essere l'oggetto del *seeing-as*, dato che rimangono le medesime, sia che si veda l'immagine come una lepre (L) sia che la si veda come un'anatra (A);
- iii) durante il cambio di aspetto l'osservatore percepisce invece quelle che Wittgenstein chiama *relazioni interne* tra l'immagine L-A e altri oggetti, che sono gli oggetti di cui la figura L-A è immagine;
- iv) tali relazioni interne non sono proprietà intrinseche della figura (come lo sono invece le proprietà formali), bensì si tratta di nessi particolari istituiti dal fatto che l'immagine L-A è una *rappresentazione* degli oggetti L e A;
- v) l'essere una rappresentazione è dunque una condizione necessaria affinché tra L-A e L e tra L-A e A vi siano relazioni interne;
- vi) le relazioni interne sono delle somiglianze particolari tra l'immagine e l'oggetto.

È necessaria una precisazione per quanto riguarda il punto vi). In precedenza ho detto che Wittgenstein, introducendo la nozione di relazione interna, evita il rischio

---

<sup>64</sup> A. Voltolini, *Guida alla lettura delle "Ricerche filosofiche"*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 147. Tale posizione è molto simile a quella che lo studioso esplicherà molti anni dopo nella sua *syncretistic theory of depiction*. Una teoria sincretistica fonde dunque quelli che Voltolini individua come i due principali paradigmi della rappresentazione, vale a dire quello semiotico (o strutturalista), che fa capo a Goodman, e quello percettivo, che raccoglie sia le teorie della somiglianza sia quelle che chiamano in causa l'esperienza (cfr. A. Voltolini, *A Syncretistic Theory of Depiction*, Palgrave Macmillan, London 2015, pp. 16-17). Come egli stesso dichiara, il nucleo di tale teoria si può riassumere attraverso il seguente bicondizionale: un oggetto P raffigura un soggetto O se e solo se: i) lo spettatore sperimenta uno stato di *seeing-in* che coinvolge P (dove l'aspetto configurativo di questo *seeing-in* coglie le proprietà d'insieme che P condivide approssimativamente con O, mentre il suo aspetto ricognitivo è la percezione illusoria consapevole di P come di una cosa che appartiene a un genere a cui lo stesso O appartiene), ii) P intrattiene una corretta relazione causale/intenzionale con O; Ivi, p. 167.



di sintetizzare una *resemblance theory of depiction* ante-litteram. È importante notare, come afferma lo stesso Wittgenstein, che non si tratta, per l'osservatore, di percepire somiglianze fisiche tra l'immagine e l'oggetto, altrimenti si ricadrebbe nella visione *tout court*, quanto piuttosto di esperire affinità categoriali. Per il filosofo austriaco: «Il colore dell'oggetto corrisponde al colore dell'impressione visiva [...] – la forma dell'oggetto alla forma dell'impressione visiva [...] – ma quello che percepisco nell'improvviso balenare dell'aspetto non è una proprietà dell'oggetto, ma una relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti»<sup>65</sup>. Per Wittgenstein esiste dunque un vedere e un vedere gli aspetti. Il primo è immune alla volontà, pertiene alla visione di forme e colori e svolge un ruolo epistemico importante nella conoscenza del mondo esterno. Il secondo, contrariamente, è qualcosa di volontario, non riguarda le pure forme e, proprio perché volitivamente orientabile, «non ci 'insegna' niente sul 'mondo esterno'»<sup>66</sup>. Mostrando a uno spettatore un quadrato di colore rosso e uno di colore azzurro, egli può imparare l'uso delle parole “rosso” e “azzurro”, ma mostrando allo stesso spettatore la celebre immagine ambigua della doppia croce (fig. 3) è impossibile che costui faccia proprio il significato di “figura” e di “sfondo”<sup>67</sup>.

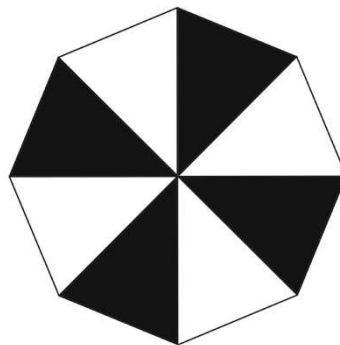


Fig. 3. Doppia croce

<sup>65</sup> Wittgenstein, *Ricerche...*cit., II, xi, p. 249.

<sup>66</sup> Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia...*cit., I, §899.

<sup>67</sup> Ibidem. Wittgenstein non dice a quale figura si sta riferendo, tuttavia il rimando alla doppia croce sembra palese.

Nella doppia croce, infatti, ciò che prima costituiva lo sfondo, poniamo la parte nera, può ora essere visto come la figura in primo piano, e viceversa. Vorrei spendere qualche parola per spiegare il senso in cui l'apporto cognitivo del *seeing-as* sarebbe inesistente rispetto a quello garantito dal vedere *tout court*. Wittgenstein riserva la medesima svalutazione epistemica alle immagini mentali, tant'è vero che in *Zettel* osserva: «Le rappresentazioni non t'insegnano nulla, né di vero né di falso, sul mondo esterno»<sup>68</sup>, e poco più avanti «Poiché è un'azione volontaria, il rappresentare non ci dà informazioni sul mondo esterno»<sup>69</sup>. C'è inoltre un altro senso, per Wittgenstein, secondo il quale la nozione di aspetto e quella di rappresentazione (o di immaginazione) sono simili, e questo senso riguarda la volontà: «Il vedere l'aspetto e l'immaginare sono sottoposti a volontà», è per questo che «il concetto di aspetto è affine al concetto di rappresentazione»<sup>70</sup>. Comunque sia, la svalutazione epistemica circa il concetto di rappresentazione riguarda la mancata possibilità, per un soggetto, di alimentare il proprio sistema cognitivo con nuove informazioni provenienti dall'oggetto della percezione. Ora, se questo oggetto fosse reale, il nostro approccio sarebbe di tipo *osservativo*<sup>71</sup>, mentre se l'oggetto fosse rappresentato da un'immagine mentale, oppure da una raffigurazione, è ovvio che non ci impegneremmo sulla sua reale presenza, poiché sapremmo che non potrebbe fornirci tutte le informazioni che invece ci verrebbero fornite dall'oggetto fisico. Quello su cui Wittgenstein probabilmente vuole fare chiarezza non riguarda solamente il grado di informatività – poiché egli ammette che una rappresentazione è un «piece of information»<sup>72</sup> – ma anche il tipo di dato presentato al soggetto. Se ci trovassimo fuori casa e ci venisse chiesto di contare le

<sup>68</sup> L. Wittgenstein, *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia* (1967), Einaudi, Torino 2007, §621.

<sup>69</sup> Ivi, §627.

<sup>70</sup> Wittgenstein, *Ricerche...* cit., II, xi, p. 250.

<sup>71</sup> Secondo Colin McGinn, l'approccio osservativo differenzia l'immagine mentale dall'oggetto reale: solo nel secondo caso lo spettatore adotta un'attitudine osservativa, ovvero sforza lo sguardo, focalizza l'attenzione su una porzione del campo visivo, ecc. In un tale processo dinamico «I continually update my beliefs about the object, adding new beliefs, perhaps rejecting some earlier belief». Cfr. C. McGinn, *Mindsight. Image, Dream, Meaning*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) e London 2004, p. 18.

<sup>72</sup> Nella versione originale Wittgenstein si chiede se una *Darstellung* (raffigurazione) non sia una *Mitteilung* (breve messaggio), mentre nella traduzione inglese di Anscombe si chiede se una *representation* non sia un *piece of information*; cfr. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (1953), Blackwell, Oxford 1997, I, §280. Nella versione italiana i termini sono stati tradotti rispettivamente con “esposizione” e “comunicazione”.

lampade da tavolo presenti nel nostro appartamento, per prima cosa chiuderemmo gli occhi e successivamente inizieremmo a “percorrere” le stanze della dimora enumerando gli oggetti in questione. L’informazione ora in nostro possesso proviene direttamente dall’analisi dell’immagine mentale, e solo grazie a quest’ultima siamo riusciti a sintetizzarla, dunque la rappresentazione sembrerebbe a prima vista conservare un certo ruolo conoscitivo. La questione, tuttavia, è che i contenuti dell’immagine mentale dipendono dalla nostra memoria e dai nostri sistemi di credenza; in sostanza è il soggetto che decide cosa evocare nell’immagine e come evocarlo<sup>73</sup>. L’informazione circa il numero di lampade era già presente in noi, ed è un tipo di informazione contestuale che dipende unicamente dallo stato delle cose nel momento in cui il dato viene immagazzinato. Tant’è vero che, se levassero una lampada senza che noi lo sapessimo, la nostra credenza riguardo al numero di lampade, e la relativa immagine mentale, rimarrebbero immutate, e dunque anche la risposta alla domanda «quante lampade da tavolo ci sono nel tuo appartamento?» non avrebbe più lo stesso grado di informatività. È in questo senso che, secondo Wittgenstein, «Le rappresentazioni non t’insegnano nulla, né di vero né di falso, sul mondo esterno». Appurato che vi è dunque una differenza sostanziale tra *vedere* e *seeing-as*, non rimane che spiegare in quale senso, nel notare l’aspetto, non vengono percepite somiglianze di colore e forma, bensì somiglianze categoriali.

Nelle *Ricerche* Wittgenstein si chiede: «Che cosa fa della mia rappresentazione di lui una rappresentazione di *lui*? Non la somiglianza dell’immagine. La stessa questione che si pone a proposito della rappresentazione si pone anche a proposito dell’espressione: “Ora lo vedo vivamente davanti a me”. Che cosa fa di questa espressione un’espressione su *lui*? – Nulla che si trovi in essa»<sup>74</sup>. Secondo il filosofo austriaco, dunque, non vi è alcun elemento, nell’immagine, deputato a giustificare la relazione “X è una rappresentazione di Y”, e nemmeno una presunta somiglianza fenomenica tra X e Y potrebbe farlo.

---

<sup>73</sup> McGinn, *Mindsight...*cit., pp. 17-18.

<sup>74</sup> Wittgenstein, *Ricerche...*cit., II, iii, p. 208.

Possiamo pensare al *seeing-as* come a un processo costituito da due stadi distinti. Ogni buona teoria del *seeing-as* dovrebbe dunque spiegare non solo in cosa consiste, per un osservatore  $x$ , percepire un generico aspetto  $O$ , ma anche dare conto del passaggio da  $S1$  a  $S2$ . Considerando l'esempio della figura L-A, si possono individuare i seguenti stadi:

$S1$  = l'osservatore percepisce l'aspetto L;

$S2$  = l'osservatore percepisce l'aspetto A.

Secondo Malcolm Budd, un modo per spiegare la natura della visione aspettuale consiste nell'analizzare la visione che si verifica prima di notare l'aspetto e quella che si verifica dopo aver notato l'aspetto, ovvero «what happens when we pass from seeing [the ambiguous picture] as a duck-picture to seeing it as a rabbit-picture»<sup>75</sup>. Il problema riguarda il fatto che, per quanto riguarda le figure multistabili, non esiste davvero uno stato “alternativo” che precede la visione di un aspetto, poiché questo stato: a) o non possiamo farne esperienza, giacché non sappiamo che l'immagine è una figura multistabile (e dunque ne vediamo sempre e solo un aspetto); b) o equivale, di nuovo, alla visione di un aspetto. Per fare chiarezza utilizziamo il solito esempio della figura L-A e immaginiamo di vedere la figura come una lepre, e dunque di trovarci in  $S1$ . Quale sarebbe lo stato percettivo precedente a  $S1$ ? E quale sarebbe invece lo stato percettivo successivo a  $S1$ ? Tali domande sono le due facce di una stessa moneta e si possono riassumere nel modo seguente, ovvero: se non vedo l'immagine come lepre, allora come la vedo? La risposta è naturalmente questa: se sono consapevole del fatto che l'immagine è una figura multistabile, la vedo come anatra, e dunque mi trovo in  $S2$ . Solitamente le immagini ambigue sono costruite per avere limitate possibilità risolutive: in breve, non posso vedere la figura L-A come elefante. Se invece non sapessimo di trovarci davanti a una figura ambigua, semplicemente faremmo esperienza di un solo stato percettivo, ad esempio  $S1$ , ma non vedremmo mai la figura ora come lepre ora come un mero

---

<sup>75</sup> Cfr. Budd, *Wittgenstein on Seeing Aspects...*cit., p. 2.

intrico di linee privo di significato: avendo dimestichezza con un codice figurativo<sup>76</sup> e con i concetti di lepre e di anatra<sup>77</sup> è essenzialmente impossibile non riconoscere nell'immagine ciò che essa denota. Il problema, qui, riguarda il dubbio se la visione di un'immagine possa consistere anche in un vedere *tout court* o non pertenga invece esclusivamente a un vedere-come. È possibile abbozzare una risposta. Gli stati che seguono e precedono la visione di un aspetto sono a loro volta delle percezioni aspettuali, le quali consistono in una *pictorial perception*: vedere L-A come L significa, in buona sostanza, vedere la figura L-A come immagine di L, ovvero come rappresentazione figurativa di L. Wittgenstein non ha sviluppato la questione in questo senso, dunque non ha sintetizzato una *depiction theory*, ma ha fornito delle importanti indicazioni sulle condizioni che fanno di una cosa la rappresentazione di un'altra cosa. Queste condizioni, come abbiamo visto, sono: i) X rappresenta Y non per una somiglianza formale (colori e forme), bensì per un'affinità categoriale; ii) non vi è nulla, in una rappresentazione X, per cui si possa dire che essa è *necessariamente* la rappresentazione dell'oggetto Y.

### 3.3 Una soluzione per un paradosso

Si potrebbe pensare al vedere *tout court* come a una parte costituente del *seeing-as*. Quando Wittgenstein dice che «l'espressione del cambiamento d'aspetto è l'espressione di una *nuova* percezione, e, nel medesimo tempo, l'espressione della

---

<sup>76</sup> Nel campo della storia dell'arte, Erwin Panofsky si riferiva a questa "dimestichezza" come alla conoscenza della storia degli stili. Cfr. E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Einaudi, Torino 1999, pp. 12-13.

<sup>77</sup> Non tutti i mutamenti d'aspetto, tuttavia, sono uniformi. Wittgenstein osserva che «Solo colui che conosce a fondo le forme di quei due animali, 'vede gli aspetti L e A'. Non esiste una condizione analoga per l'aspetto C». Gli aspetti C sono gli aspetti della doppia croce (il fatto di vedere la doppia croce come croce nera su sfondo bianco o viceversa); per vedere gli aspetti C non serve avere familiarità col concetto di croce nera isolata o di croce bianca isolata, poiché «entrambi quegli aspetti [...] si possono comunicare, per esempio, indicando semplicemente [...]. Sì, si potrebbe immaginare che questa sia una reazione primitiva di un bambino, prima ancora che sappia parlare». Per comunicare uno degli aspetti C, dunque, l'osservatore si limiterebbe a indicare alternativamente una porzione diversa della figura, operazione invece impossibile per gli aspetti della figura L-A; cfr. Wittgenstein, *Ricerche...*cit., II, xi, p. 244. Egli comunque sottolinea: «Non *capirei* chi sostenesse di aver visto la figura come quella di una lepre ma di non averlo potuto dire perché allora ignorava l'esistenza di una creatura simile». Wittgenstein qui sostiene che è impossibile vedere la figura L-A prima come lepre e poi anche in un altro modo pur, ad esempio, non possedendo il concetto di anatra; cfr. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia...*cit., I, §74.

percezione che è rimasta immutata»<sup>78</sup>, egli esprime un paradosso che possiamo sintetizzare nel modo seguente:

- a) l'osservatore  $x$  percepisce un oggetto  $O$  sotto un nuovo aspetto;
- b) se  $x$  percepisce  $O$  sotto un nuovo aspetto significa che la percezione di  $O$  da parte di  $x$  è cambiata;
- c) la percezione di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata.

Come risolvere il paradosso utilizzando Wittgenstein? Per prima cosa possiamo provare a rigettare b) dicendo che si è usato uno stesso termine con due significati diversi. In questo caso la fallacia è data dalle due differenti accezioni di “percezione”, una riferita alla visione *tout court* e l'altra riferita a una visione che potremmo definire *rappresentazionale*, ovvero la visione che effettivamente si occupa di percepire le relazioni interne. Ciò che rimane costante nel cambio d'aspetto è la configurazione bidimensionale di linee e forme che compongono la figura L-A: come per il cubo di Necker, se chiedessimo a due osservatori –  $x$ , che nota solo l'aspetto L, e  $y$ , che nota solo l'aspetto A – di riprodurre la figura L-A, essi disegnerebbero esattamente la stessa cosa. La visione *tout court* è deputata a percepire ciò che non cambia, dunque *questa* percezione di L-A da parte di un osservatore non può mutare con l'aspetto, poiché la struttura dell'immagine rimane la medesima. Ciò che cambia è la visione *rappresentazionale*, la quale non riguarda le proprietà “grafiche” dell'immagine. Il paradosso si può allora risolvere nel modo seguente:

- a) l'osservatore  $x$  percepisce una rappresentazione  $O$  sotto un nuovo aspetto;
- b) se  $x$  percepisce una rappresentazione  $O$  sotto un nuovo aspetto non significa che la percezione *tout court* (cioè delle proprietà formali) di  $O$  da parte di  $x$  sia cambiata;
- c) la percezione *tout court* di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata.

Questa soluzione getta inoltre una nuova luce sulla convinzione di Wittgenstein secondo cui «il balenare improvviso dell'aspetto ci appare metà come un'esperienza vissuta del vedere, metà come un pensiero»<sup>79</sup>, poiché è come dire che la visione

---

<sup>78</sup> Wittgenstein, *Ricerche...* cit., II, xi, p. 231.

<sup>79</sup> Ivi, II, xi, p. 233.

aspettuale ingloba la percezione standard. E d'altro canto non potrebbe essere altrimenti: si può parlare di cambiamento di aspetto se e solo se le caratteristiche formali dell'oggetto sono rimaste le medesime e dunque se la percezione *tout court* di tali caratteristiche non è mutata. Nel caso in cui il *seeing-as* non incorporasse la percezione standard, e anzi fosse una questione puramente intellettuale, non si capisce che senso avrebbe il richiamo al *seeing* neanche nel nome. Vi è inoltre una ragione più sottile: se il *seeing-as* non incorporasse una componente percettiva pura, non riconosceremmo un'immagine come immagine, poiché non percepiremmo le caratteristiche formali che la rendono tale, e dunque non vi sarebbe alcuna differenza tra vedere un'immagine e vedere l'oggetto reale. L'ultima parola spetta comunque a Wittgenstein, secondo il quale «Se ho visto la testa L-A come L, ho visto queste forme e questi colori (e li riproduco esattamente) – e, oltre a ciò, ancora qualcosa del genere: e così dicendo indico un certo numero di lepri-immagine»<sup>80</sup>. Vale a dire: vedo l'immagine multistabile L-A come lepre *prima* perché percepisco certe forme e *poi* perché percepisco una relazione interna tra L-A e altre rappresentazioni di lepri.

#### 4. Seeing-as e seeing-in: Gombrich e Wollheim

##### 4.1 Gombrich

Ernst Gombrich e Richard Wollheim hanno fornito soluzioni diverse al paradosso di cui sopra, rivestendolo di un nuovo significato e vincolandolo al cuore del problema della rappresentazione figurativa, poiché, come lo stesso Gombrich afferma: «L'ambiguità (coniglio o papero) è evidentemente la chiave dell'intero problema della lettura dell'immagine»<sup>81</sup>.

Gombrich difende la posizione che Robert Briscoe ha definito come *Continuity Hypothesis*<sup>82</sup>, che possiamo riassumere nel modo seguente: per un osservatore vi è

<sup>80</sup> Ivi, II, xi, p. 232.

<sup>81</sup> E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), Phaidon, London 2008, p. 216.

<sup>82</sup> Cfr. R. Briscoe, «Gombrich and the Duck-Rabbit», in M. Beaney, B. Harrington, D. Shaw (a cura di), *Aspect Perception After Wittgenstein: Seeing-As and Novelty*, Routledge, New York and London 2018, p. 50.

una sorta di continuità psicologica tra il fare esperienza dell'oggetto rappresentato nell'immagine e il fare esperienza dell'oggetto reale. La *Continuity Hypothesis* prevede dunque che: i) un'immagine sia una superficie bidimensionale che suscita nello spettatore un'esperienza non-veritiera di profondità e di tridimensionalità; ii) la continuità psicologica tra l'esperienza pittorica e l'esperienza reale si rifletta sulla loro continuità fenomenologica e rappresentazionale; iii) il sistema visivo selezioni una sola interpretazione dell'immagine alla volta: è impossibile vedere la figura L-A in due modi diversi nello stesso istante<sup>83</sup>. Il punto iii) risulta qui di particolare interesse, poiché Gombrich, in *Arte e illusione*, opera uno slittamento decisivo. Secondo lo storico dell'arte austriaco, infatti, il dualismo percettivo che caratterizza le figure ambigue è del tutto simile al dualismo superficie/oggetto che caratterizza in generale ogni immagine: lo spettatore è in grado di vedere sia la superficie del dipinto sia l'oggetto raffigurato in esso, ma non può fare le due cose contemporaneamente. In sostanza, lo spettatore oscilla tra «tela o natura»<sup>84</sup>, ovvero tra il vedere la tela in quanto tessuto ricoperto di macchie e il vedere la scena dipinta. Per Gombrich «possiamo anche “ricordarci” del coniglio mentre stiamo vedendo il papero; ma quanto più attentamente li osserveremo tanto più sicuramente scopriremo che non è possibile tener presenti contemporaneamente le due interpretazioni opposte»<sup>85</sup>. Tale *esclusività*, come l'hanno chiamata i neuroscienziati Leopold e Logothetis, pervade anche il rapporto *canvas and nature*; Gombrich, rammentando il monito del pittore Maurice Denis, scrive: «“Ricordate che un quadro prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda, o un qualche aneddoto, è essenzialmente una superficie piana coperta di colore in un certo ordine”. [...] Ma è possibile “vedere” il cavallo da battaglia e la superficie piana contemporaneamente? [...] La risposta non può essere che: impossibile. Intendere il cavallo da battaglia significa non considerare per un momento la superficie piana. Non si possono fare le due cose insieme»<sup>86</sup>. Gombrich aggiunge anche che «possiamo oscillare tra diverse interpretazioni, ma non possiamo dare

---

<sup>83</sup> Ivi, pp. 51-54.

<sup>84</sup> Gombrich, *Arte e illusione*...cit., p. 39.

<sup>85</sup> Ivi, p. 19.

<sup>86</sup> Ivi, p. 254.



contemporaneamente interpretazioni contrastanti»<sup>87</sup>. Ovviamente l'obiezione principale mossa allo storico dell'arte riguarda il fatto che il dualismo lepre/anatra e quello superficie/oggetto sono due cose completamente diverse<sup>88</sup>, ma, ai fini della presente trattazione, e nell'ottica di comprendere al meglio l'operazione compiuta da Aldrich in *Visual Metaphor*, risulterà utile trovare una coerenza all'analogia proposta da Gombrich. La domanda diventa dunque la seguente: l'alternanza superficie/oggetto è un caso di visione aspettuale? Vi sono, a mio avviso, due risposte; una prima risposta semplice e una risposta più complessa. Iniziamo dalla risposta semplice: Wittgenstein non elabora una definizione univoca di aspetto, ma fornisce essenzialmente una sequela di esempi che hanno come comun denominatore un cambio di attitudine da parte dell'osservatore. Secondo lo schema (A), dunque:

- (A) un osservatore passa dal vedere X come Y, al vedere X come Z, posto che la soluzione Y escluda la soluzione Z e viceversa.

Da questo punto di vista risulta difficile poter respingere il caso gombrichiano, poiché sembra rientrare alla perfezione nello schema (A). Si ha che:

- (A1) l'osservatore passa dal vedere un dipinto come una semplice superficie al vedere il dipinto come l'oggetto rappresentato, posto che il fatto di vederlo come una superficie esclude il fatto di vederlo come l'oggetto rappresentato.

A ben guardare, però, – e qui inizia la risposta complessa, che porta inevitabilmente ad altre domande – il “vedere” implicato nella percezione del dipinto come superficie non è lo stesso “vedere” implicato nella percezione del dipinto come oggetto. Il primo è vicino alla visione *tout court*, mentre il secondo ha a che fare con la visione *rappresentazionale*. Alla luce di questo, proviamo a completare lo schema

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 216.

<sup>88</sup> Come noto, il primo critico di Gombrich su questo punto è stato Richard Wollheim. Cfr. R. Wollheim, *Art and Illusion* (recensione), in «The British Journal of Aesthetics», 3, 1, 1963, p. 29.

(A) con il caso della figura L-A, basandoci però sui parametri dell'esempio gombrichiano. Abbiamo che:

(A2) l'osservatore passa dal vedere la figura L-A come una superficie al vedere la figura L-A come l'oggetto rappresentato.

Il primo "vedere-come" riportato in (A2) in realtà non è un caso di vedere-come: l'osservatore semplicemente *vede che* la figura è una superficie. Solo il secondo tipo di vedere implica una wittgensteiniana percezione degli aspetti, ovvero il vedere la figura L-A come l'oggetto rappresentato. Lo slittamento, qui, non è tra gli aspetti della lepre e del coniglio, ma tra la superficie 2D e l'oggetto 3D che essa raffigura. Come tenere insieme, dunque, il dualismo lepre/anatra e quello superficie/oggetto, dato che le due cose sembrano parlare linguaggi differenti? Un'altra forma per esprimere questa domanda è la seguente: qual è il rapporto tra l'esperienza di ciò che le immagini raffigurano e l'esperienza che facciamo delle immagini in quanto tali? Una prima osservazione è che si tende a trattare il problema della rappresentazione figurativa come una relazione a due, ovvero tra il veicolo della rappresentazione (la superficie) e la scena rappresentata. La dicitura "scena rappresentata", inoltre, genera sempre enorme confusione, poiché con essa ci si può riferire sia alla scena che si vede nel dipinto sia a quella reale che ha fatto da modello al pittore. In realtà la rappresentazione, come giustamente osserva Bence Nanay, prevede sempre una relazione a tre elementi<sup>89</sup>, che sono: 1) la superficie; 2) la scena (o oggetto) dipinta; 3) la scena (o oggetto) tridimensionale reale<sup>90</sup>. Sotto questo rispetto, la visione *tout court* è deputata al rapporto tra la superficie e la scena dipinta, mentre la visione rappresentazionale riguarda la relazione tra la scena dipinta e quella reale. Ora, per quanto riguarda (A1), ipotizzando di contemplare la

---

<sup>89</sup> Cfr. B. Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 48-49.

<sup>90</sup> La naturale e facile obiezione è che non tutti gli oggetti dipinti hanno una controparte reale tridimensionale. Ciò è vero fino a che non si pensa che anche le cosiddette chimere, gli dei della mitologia classica, i martiri e le divinità cristiane raffigurate nei dipinti sono essenzialmente delle crasi tra entità tangibili e ben note ai pittori. L'unicorno è la fusione tra un cavallo e un dente di narvalo, Pegaso tra un cavallo e le ali di un volatile, il mostro marino che minaccia Andromeda in tanti dipinti del Cinquecento non è altro che un grosso rettile di cui si sono esagerate le proporzioni, il modello per Zeus è semplicemente un possente uomo barbuto, e così via.

famosa lepre di Albrecht Dürer del 1502 (fig. 4), attualmente conservata all'Albertina di Vienna, l'oggetto tridimensionale reale è costituito dalla lepre che Dürer prese a modello.



Fig. 4. Albrecht Dürer, Lepre, 1502, Vienna, Albertina

Nel caso, invece, di (A2), l'oggetto reale è duplice, poiché si tratta di una lepre e di un'anatra. In *Arte e illusione* Gombrich tuttavia osserva che l'ambiguità è un tratto caratteristico comune a tutte le immagini, non riguarda solo le figure multistabili: vedo X come un'immagine di Y solo fino a che non riesco a vederla anche come immagine di Z. Riferendosi a un esperimento di Adelbert Ames jr – dove lo spettatore vede attraverso il foro di un apparecchio ottico una normalissima sedia, salvo poi accorgersi, una volta cambiato punto di osservazione, che si trattava solamente di un intreccio di linee e superfici (fig. 5) – Gombrich afferma che «L'ambiguità [...] non si può mai cogliere in sé. Ce ne rendiamo conto solo quando abbiamo imparato a bloccare una interpretazione per passare a un'altra e constatiamo che entrambe quadrano perfettamente con l'immagine»<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Cfr. Gombrich, *Arte e illusione...cit.*, pp. 227-229. La citazione è a p. 229.

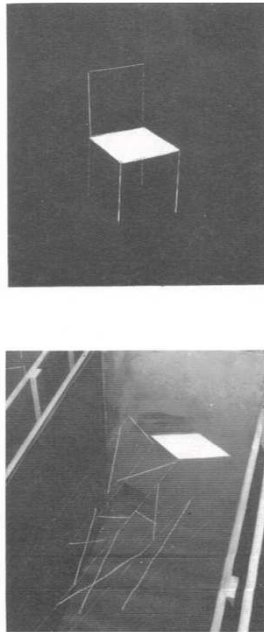


Fig. 5. La sedia di Adelbert Ames jr, tra le due immagini cambia il punto di osservazione

Alla luce di tutto questo, dunque, come rispondere alla domanda che ci eravamo posti, ovvero: in quale rapporto si trovano l'esperienza di ciò che le immagini raffigurano e l'esperienza che facciamo delle immagini in quanto tali? Una prima risposta può essere la seguente: non vi può essere la prima esperienza senza la seconda. Più nel dettaglio, è impossibile vedere un'immagine X come Y, o come Z, senza avere la consapevolezza del fatto che Y e Z sono riduzioni bidimensionali di oggetti tridimensionali, altrimenti non vi sarebbe alcuna differenza tra il vedere una lepre come una lepre e il vedere un'immagine come una lepre, annullando di fatto la distanza tra rappresentazione e oggetto reale. Una figura multistabile semplicemente raddoppia quello che accade con una figura non-multistabile<sup>92</sup>. Si verificano dunque le seguenti situazioni: (a) vedo la figura L-A come lepre e non vedo la superficie; (b) vedo la figura L-A come anatra e non vedo la superficie; (c) vedo la superficie e non vedo la figura L-A né come lepre né come anatra. Si potrebbe obiettare che questo non dimostra che l'esperienza dell'immagine intesa come dualismo superficie/oggetto comprende l'esperienza dell'immagine come

<sup>92</sup> Cfr. A. Voltolini, *Immagine*, Il Mulino, Bologna 2013, p. 75.

immagine di qualcosa, poiché, per come la mette Gombrich, le due cose si escludono a vicenda; il fatto è che Gombrich nega che si possano vedere le due cose contemporaneamente, ma non nega che, mentre si vede la lepre, si abbia la consapevolezza (o si abbia memoria del fatto) che quella non è una lepre reale ma una semplice superficie dipinta. D'altronde, sapere non equivale a vedere, come ben dimostra la celebre illusione di Müller-Lyer: anche quando sono consapevole del fatto che le due linee parallele sono equiestese, non posso fare a meno di vederle di lunghezza diversa (fig. 6).

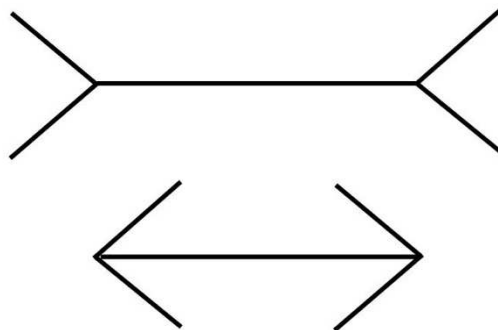


Fig. 6. Illusione di Müller-Lyer

Una seconda risposta, invece, prevede che l'ambiguità lepre/anatra sia appunto contenuta nel dualismo superficie/oggetto, e che dunque il dualismo sia riducibile alla forma seguente: superficie/(lepre/anatra). Da questo punto di vista, come si diceva poc'anzi con Gombrich, tutte le immagini ammettono una tale forma di dualismo, anche quelle non ambigue: un'immagine X è una rappresentazione dell'oggetto Y fino a che non appare anche come una rappresentazione dell'oggetto Z. Constatata dunque una fondamentale interdipendenza tra il dualismo superficie/oggetto e il dualismo lepre/anatra, non rimane che tornare alla domanda iniziale e chiederci: l'alternanza superficie/oggetto è un caso di visione aspettuale? Come detto in precedenza, a partire da Wollheim molti hanno risposto negando che l'esperienza dell'immagine fosse un caso di *seeing-as*. E d'altro canto vengono mescolate ontologie diverse, quali rappresentazioni (l'oggetto, e quindi la lepre e l'anatra) e cose reali (la superficie), che non possono essere trattate indistintamente secondo i medesimi parametri. Per dare una coerenza all'analogia di Gombrich

voglio cercare di proporre una soluzione. Wittgenstein afferma che il *seeing-as* è metà vedere e metà pensare; qui abbiamo osservato che esso, oltre a una componente rappresentazionale, ingloba necessariamente un nucleo visivo standard, deputato alla percezione delle forme e di ciò che rimane costante tra un oggetto e l'altro, poiché non si potrebbe parlare di cambiamento di aspetto se le caratteristiche formali dell'oggetto multistabile non rimanessero le medesime durante il processo. Ora, se la componente visiva standard del *seeing-as* fosse guidata in prima battuta dalle caratteristiche fisiche dell'oggetto – come di fatto avviene – ecco che la distinzione ontologica tra rappresentazione (la scena dipinta sulla tela) e cosa reale (la superficie) verrebbe meno. L'occhio risponde principalmente ai cambiamenti di luce percepiti dalla retina: esso non può interpretare un dato insieme di linee di contorno come due cose diverse nello stesso istante. Ciò vale per la distinzione superficie/oggetto, ma anche per quella lepre/anatra. Vediamo la soluzione nel dettaglio.

Nico Orlandi, chiedendosi se si possa in effetti vedere qualcosa come qualcos'altro senza tuttavia possederne il concetto, mette a confronto due posizioni differenti, chiamate CAT e DOG. CAT, acronimo che sta per *Concept Application Thesis*, è la tesi secondo cui un osservatore vede un oggetto X come Y, o come Z, poiché possiede e applica a X il concetto di Y o di Z. DOG, acronimo che sta per *Directing Optical Gaze thesis*, è la tesi secondo cui un osservatore vede X come Y, o come Z, perché presta attenzione a determinate caratteristiche visibili di X, che rendono X a forma di Y o a forma di Z. Orlandi difende DOG rifiutando CAT e ammettendo che il *seeing-as* non riguarda il plasmare coi nostri concetti uno stimolo visivo, bensì riguarda il fatto di trovare nello stimolo stesso ciò che già vi è presente<sup>93</sup>. Qui non si vuole dare coerenza all'analogia di Gombrich utilizzando DOG, poiché con DOG Orlandi in sostanza difende una tesi del cosiddetto occhio innocente che Gombrich fortemente rifiuta; quello che si vuole fare, invece, è sfruttare la caratterizzazione di CAT fornita dalla stessa Orlandi. L'idea di CAT è la seguente: dato che in una figura multistabile lo stimolo rimane il medesimo, è plausibile

---

<sup>93</sup> Cfr. N. Orlandi, *The Innocent Eye: Seeing-As without Concepts*, in «American Philosophical Quarterly», 48, 1, 2011, pp. 17-31.

pensare che ciò che cambia riguarda il soggetto percipiente. Il cambiamento, nello specifico, dipende dal contributo concettuale di tale soggetto, ovvero, in pratica, riflette l'interpretazione che egli dà alla figura ambigua<sup>94</sup>. Qual è il modello di *seeing-as* a cui CAT fa riferimento? Secondo Jesse Prinz percepire la figura L-A come lepre significa applicare il concetto di lepre alla figura L-A, tenendo presente che un osservatore percepisce L-A come lepre se e solo se: i) la lepre-immagine interferisce con i trasduttori sensoriali dell'osservatore, ovvero quei meccanismi che convertono grandezze fisiche in rappresentazioni mentali; ii) l'osservatore di conseguenza elabora la corrispondente rappresentazione percettiva; iii) tale rappresentazione percettiva viene confrontata con altre rappresentazioni di lepri o di immagini di lepri memorizzate e immagazzinate dall'osservatore stesso<sup>95</sup>. Secondo CAT tutta la visione implica interpretazione, anche a livelli molto basilari. Ad esempio, per quanto riguarda la percezione di discontinuità luminose, il sistema visivo assume che essa sia causata da bordi oppure da fessure, cioè *interpreta* le discontinuità come bordi o come fessure, applicando alternativamente allo stesso *pattern* luminoso il concetto di bordo o di fessura. In egual modo, esso deduce che un raggruppamento di superfici formi un oggetto rigido. Nel caso delle figure ambigue, l'occhio lavora nella medesima maniera, ovvero attraverso interpretazioni differenti dello stesso *pattern* luminoso. Nel caso della figura L-A l'osservatore alterna rappresentazioni *duck-shaped* a rappresentazioni *rabbit-shaped* usando ipotesi differenti che implicano l'uso dei concetti di lepre e di anatra<sup>96</sup>. In sostanza, «seeing-as involves an interpretation because an interpretation is involved in all of vision. Whenever we visually represent the world to be a certain way, we do so through an interpretive process»<sup>97</sup>. Se, come sostiene CAT, tutta la visione implica interpretazione, allora, a un livello che potremmo definire estensionale, non vi è differenza tra il dualismo superficie/oggetto e il dualismo lepre/anatra, poiché si tratterebbe in entrambi i casi di rivestire di ipotesi e concetti delle reazioni del sistema visivo. Da questo punto di vista, un *pattern* luminoso può essere interpretato

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 19.

<sup>95</sup> Cfr. J.J. Prinz, «Beyond Appearances: The Content of Sensation and Perception», in T.S. Gendler, J. Hawthorne (a cura di), *Perceptual Experience*, Clarendon Press, Oxford 2006, pp. 435-437.

<sup>96</sup> Cfr. Orlandi, *The Innocent Eye...*cit., p. 20.

<sup>97</sup> Ibidem.

di volta in volta come una superficie o come il contorno di un oggetto, e quindi, a un livello superiore, tale contorno può a sua volta essere interpretato come figura di anatra o come figura di lepre. Resta il fatto che l'operazione è sempre la medesima, ovvero l'applicazione di un concetto a partire da una stimolazione sensoriale. Che cosa ne pensa Gombrich in proposito? Lo storico dell'arte concorda con CAT: «vedere la forma indipendentemente dalla sua interpretazione [...] non è realmente possibile»<sup>98</sup>.

Abbiamo dunque cercato di dare una coerenza all'analogia gombrichiana, mostrando che l'esperienza di ciò che le immagini raffigurano e l'esperienza che facciamo delle immagini in quanto tali, a livello estensionale, è caratterizzata dalla medesima operazione interpretativa. Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, il motivo di tale sforzo. La risposta è semplice: gettare un ponte tra il dualismo superficie/oggetto e quello lepre/anatra è l'unico modo per affrontare il problema della rappresentazione da un punto di vista interno a Gombrich. Una soluzione alternativa prevede di negare, alla stregua di Wollheim, l'alternanza superficie/oggetto. Ma, poiché per Gombrich l'ambiguità e l'esclusività sono tratti distintivi dell'intero problema della lettura delle immagini, la loro negazione avrebbe a sua volta condotto, sempre all'interno dei parametri gombrichiani, alla negazione del dualismo lepre/anatra. Una posizione, quest'ultima, difficilmente difendibile.

Arrivati sin qui, recuperiamo dunque il paradosso di Wittgenstein. Abbiamo che:

- a) l'osservatore  $x$  percepisce un oggetto  $O$  sotto un nuovo aspetto;
- b) se  $x$  percepisce  $O$  sotto un nuovo aspetto significa che la percezione di  $O$  da parte di  $x$  è cambiata;
- c) la percezione di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata.

A quanto pare, Gombrich rigetta c); la percezione cambia perché passiamo dal percepire l'oggetto  $O$  in un modo al percepirlo in un altro modo, ovvero, alla luce del fatto che per Gombrich percepire è interpretare, passiamo dall'interpretare l'oggetto  $O$  in una maniera all'interpretarlo in un'altra maniera:

- a) l'osservatore  $x$  percepisce un oggetto  $O$  sotto un nuovo aspetto;

---

<sup>98</sup> Gombrich, *Arte e illusione...cit.*, p. 19.



- b) se  $x$  percepisce  $O$  sotto un nuovo aspetto significa che l'interpretazione di  $O$  da parte di  $x$  è cambiata;
- c) l'interpretazione di  $O$  da parte di  $x$  è cambiata.

La risoluzione del paradosso è ora valida sia per l'alternanza superficie/oggetto sia per il dualismo aspettuale che caratterizza le figure ambigue.

#### 4.2 Wollheim

Richard Wollheim sostiene una teoria della rappresentazione figurativa che spesso è definita come argomento del *Twofoldness*. Innanzitutto, se un'immagine  $X$  rappresenta un oggetto  $Y$ , ciò significa che l'osservatore sperimenta una particolare esperienza visiva a proposito di  $X$  che stabilisce che  $X$  rappresenta  $Y$ . Tale esperienza è chiamata da Wollheim "esperienza appropriata" dell'immagine<sup>99</sup>. Secondo Wollheim – è questo il nocciolo della teoria – l'esperienza di vedere un'immagine si articola attraverso due aspetti distinti – *two folds* – ma inseparabili e simultanei: l'aspetto *configurativo*, ovvero la consapevolezza della superficie pittorica in quanto supporto materiale, e l'aspetto *ricognitivo*, cioè il fatto di riconoscere nell'immagine un contenuto. Questa esperienza percettiva è complessivamente definita da Wollheim *seeing-in*; l'osservatore *vede* il soggetto pittorico *nella* superficie materiale del dipinto: «When seeing-in occurs, two things happen: I am visually aware of the surface I look at, and I discern something standing out in front of, or (in certain cases) receding behind something else»<sup>100</sup>. L'idea di Wollheim è che il vedere appropriato alle rappresentazioni non sia il *seeing-as*, bensì implichi, per l'appunto, un *seeing-in*, e questo principalmente per una ragione: le immagini ci chiedono di considerare contemporaneamente l'oggetto rappresentato e il veicolo della rappresentazione. Wollheim, negando la tesi centrale sostenuta da Gombrich in *Arte e illusione*, afferma in sostanza che il dualismo esclusivo superficie/oggetto non ha motivo di esistere. Ci sono alcuni argomenti a favore di questa tesi, che Wollheim chiama "tesi della duplicità"; un argomento debole e due argomenti forti.

<sup>99</sup> Cfr. R. Wollheim, *On Pictorial Representation*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 56, 3, 1998, p. 217.

<sup>100</sup> Cfr. R. Wollheim, *Painting as an Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA. 1998, p. 46.

L'argomento debole nega la *Continuity Hypothesis* elaborata da Gombrich: se, per Gombrich, nel vedere l'oggetto raffigurato, vi è una sostanziale continuità e omogeneità tra la visione di una rappresentazione e la visione della cosa reale, poiché si esclude la superficie a favore dell'illusione, per Wollheim tale continuità non ha luogo. Questo perché, nel caso del *seeing-in*, la superficie è sempre davanti agli occhi dello spettatore, impedendo di fatto il totale appiattimento della prima visione sulla seconda. L'argomento debole dice, in sostanza, che il *seeing-in* fornisce alla *pictorial perception* una fenomenologia peculiare, contrariamente al *seeing-as* gombrichiano, il quale, al fine di giustificare l'illusione, sfrutta la fenomenologia della visione "faccia a faccia", escludendo, di fatto, che la visione di una rappresentazione abbia una propria fenomenologia. Il primo argomento forte a favore della tesi della duplicità si basa sulle ricerche di Maurice Henri Pirenne<sup>101</sup> e sostiene che nessuno spostamento fisico dello spettatore, rispetto a un punto di osservazione standard, causa una deformazione nell'immagine pari a quella che lo stesso spostamento causerebbe nella visione della cosa reale. Lo spettatore opera dunque una correzione spontanea, poiché, essendo consapevole del fatto che le immagini poggiano su una superficie, egli tende ad aggiustare la parallasse in rapporto alle caratteristiche della stessa superficie che ospita la rappresentazione. Il secondo argomento forte si basa sul fatto che nelle immagini ogni segno pittorico istituisce un'analogia con la cosa reale che esso rappresenta. Ad esempio, così come il colpo di biacca crea un legame con il reale riflesso della luce sul metallo, una sottile velatura rimanda alla trasparenza del vetro. Secondo Wollheim, tale capacità delle immagini verrebbe annullata se fossimo obbligati a concentrarci, a turno, o sulla tela oppure sull'oggetto in essa raffigurato<sup>102</sup>.

Adattando il paradosso di Wittgenstein al dualismo superficie/oggetto – che nel caso del *seeing-in* corrisponde al rapporto tra l'aspetto configurativo e l'aspetto ricognitivo – abbiamo che Wollheim nega a). In questo modo otteniamo che:

- a) l'osservatore  $x$  non percepisce un oggetto  $O$  sotto un nuovo aspetto, poiché, nelle immagini, aspetto ricognitivo e aspetto configurativo sono

---

<sup>101</sup> M.H. Pirenne, *Optics, Painting and Photography*, Cambridge University Press, London 1970.

<sup>102</sup> Cfr. R. Wollheim, «Vedere-come, vedere-in e rappresentazione pittorica», in id., *L'arte e i suoi oggetti* (1980<sup>2</sup>), Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013, pp. 134-139.

inseparabili e simultanei (quindi non può essere visto, alternativamente, solo l'oggetto o solo la superficie);

- b) se  $x$  non percepisce  $O$  sotto un nuovo aspetto significa che la percezione di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata;
- c) la percezione di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata.

È palese come questa risoluzione del paradosso non possa adattarsi alle immagini multistabili. Contrariamente al caso del dualismo superficie/oggetto, l'alternanza esclusiva degli aspetti della lepre e dell'anatra nella percezione della figura L-A non viene mai messa in discussione da Wollheim, il quale afferma che: «la disgiunzione tra “vedere una tela” e “vedere la natura”, ovvero ciò che ho definito come il vedere il *medium* di contro al vedere l'oggetto, che vale in generale per la percezione di immagini, [e la] disgiunzione tra vedere l'anatra e vedere il coniglio che vale per il caso speciale del guardare l'immagine ambigua dell'anatra-coniglio. Chiunque ammetterebbe che la seconda disgiunzione è esclusiva, ovvero che non è possibile vedere simultaneamente l'anatra e il coniglio nell'immagine»<sup>103</sup>. Come sottolineato da Wollheim, quello delle figure multistabili è un caso particolare; l'estetologo americano è maggiormente interessato alla relazione generale, valida per tutte le immagini, tra il veicolo della rappresentazione e l'oggetto rappresentato. Il rapporto tra l'aspetto configurativo e l'aspetto ricognitivo non equivale al rapporto tra l'aspetto dell'anatra e quello della lepre. Perché allora utilizzare il paradosso come metro di giudizio della risoluzione del problema della rappresentazione? Perché Gombrich, tentando di risolverlo nella maniera che abbiamo visto nei paragrafi precedenti, ha operato uno slittamento fondamentale: egli ha reso il paradosso non più solamente test di verifica per le figure multistabili, ma cuore stesso della rappresentazione. Risolvere il paradosso significa allora dover innanzitutto specificare il rapporto tra la superficie e l'oggetto rappresentato e poi tra il soggetto percipiente e l'immagine, rendendo infine coerenti le due relazioni.

Alcune delle cosiddette teorie psicologiche della rappresentazione<sup>104</sup> hanno accolto l'idea che l'esperienza delle immagini sia un'unica esperienza, composta però di due

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 137.

<sup>104</sup> La bibliografia sul tema della rappresentazione figurativa ha assunto dimensioni ormai brobdingnagiane, tuttavia il dibattito intorno ad essa, seppur di antica data (si pensi al *Cratilo* di

Platone, al *De Pictura* di Leon Battista Alberti, o al celebre saggio di Cartesio sull'ottica), è rientrato nella discussione filosofica di area analitica solo in tempi recenti, e solamente dopo la comparsa di *Arte e illusione* di Ernst Gombrich. La natura di ogni intervento è animata dalla seguente domanda fondamentale: “che cosa significa per X rappresentare pittoricamente Y?”, ovvero “quali sono le condizioni necessarie e sufficienti affinché X si possa dire una rappresentazione figurativa di Y?”. I teorici della *depiction* hanno proposto diverse soluzioni, che si possono ordinare sulla base di alcuni grandi filoni.

Il filone delle cosiddette teorie psicologiche della rappresentazione cerca di illustrare il fenomeno da un lato chiedendosi che tipo di esperienza le immagini suscitino nell'osservatore, dall'altro soffermandosi sulla loro capacità di innescare in quest'ultimo delle abilità riconoscitive. Il *seeing-in* di Richard Wollheim costituisce in un certo senso la pietra angolare per le *experience theories of depiction*. Robert Hopkins, ad esempio, interpreta il *seeing-in* – e dunque il rapporto tra aspetto configurativo e aspetto ricognitivo, cioè il rapporto tra tela e oggetto – come il fatto di esperire una somiglianza tra la forma di contorno (*outline shape*) dell'immagine e la forma di contorno dell'oggetto raffigurato. La *depiction* può essere dunque intesa come quel tipo di rappresentazione che genera un'esperienza tale per cui lo spettatore è indotto a notare che le forme di contorno delle figure sulla tela somigliano alle forme di contorno degli oggetti raffigurati; cfr. R. Hopkins, *Picture, Image and Experience. A Philosophical Enquiry*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; R. Hopkins, «Depiction», in E. Craig (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 2, Routledge, London 1998. Kendall Walton ha invece proposto una teoria empirica della rappresentazione figurativa che si basa su un esercizio di immaginazione. Secondo Walton le rappresentazioni – o meglio, le opere di finzione – sono *props* all'interno di quello che egli definisce il gioco del *make-believe*. L'immaginazione intesa da Walton, come specificato più volte dallo stesso autore, è di tipo proposizionale; egli dunque non si riferisce a un processo quasi-percettivo (*visual mental imagery*), ma a un atteggiamento proposizionale (*x* immagina che *p*). Ciò significa che una rappresentazione prescrive a un osservatore di immaginare una proposizione *p*. Tale proposizione è dunque fittizia, all'interno del mondo creato dalla rappresentazione *W*, se il pieno apprezzamento di *W*, da parte di uno spettatore, richiede di immaginare che *p*. Inoltre, una proposizione è vera, nel mondo di finzione creato dalla rappresentazione *W*, se l'apprezzamento di *W* richiede che quella proposizione venga immaginata vera all'interno del mondo di finzione creato da *W*; cfr. K.L. Walton, *Mimesis come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* (1990), Mimesis, Milano-Udine 2011, §1. Secondo Flint Schier, invece, che difende una teoria riconoscitiva della *depiction*, un sistema rappresentazionale si può definire iconico solo se, una volta interpretati alcuni suoi elementi, si può procedere nell'interpretare ogni altro elemento del sistema, posto che si sia in grado di riconoscere gli oggetti rappresentati (cfr. F. Schier, *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 44). In sostanza, uno spettatore competente, che cioè interpreta correttamente una figura in quanto figura di *Y*, non ha bisogno di volta in volta di una regola (ad esempio una regola che connetta la figura all'oggetto che rappresenta) per riconoscere gli oggetti nell'immagine. Schier chiama questa proprietà “generatività naturale”, e dichiara che essa è una caratteristica peculiare dei sistemi di rappresentazione iconici (contrariamente a quanto accade nei linguaggi naturali, dove l'interprete deve conoscere il riferimento dei termini per poterli interpretare correttamente); Ivi, p. 43-44. Una posizione intermedia tra una teoria del riconoscimento e una teoria dell'esperienza è quella ricoperta da Michael Newall, secondo cui una superficie *X* raffigura *Y* se e solo se: i) *X* è in grado di causare una visione non veritiera di *Y*; e ii) questa visione non veritiera si concilia con uno standard di correttezza adeguato (laddove l'adeguatezza è stabilita in precedenza dall'intenzione del *picture maker* di creare un'immagine *X* che provochi una visione non veritiera di *Y*); cfr. M. Newall, *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction*, Palgrave Macmillan, London 2011, §3.

Il filone convenzionalista (definito a volte anche modello semiotico, o strutturalista), difeso da Nelson Goodman, prevede che le raffigurazioni aderiscano a un determinato codice rappresentazionale. In base a questa visione, dunque, un'immagine *X* rappresenta un oggetto *Y* non per via di una somiglianza tra l'oggetto e l'immagine, ma a causa di una convenzione stipulata all'interno di una comunità di individui; cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), Il Saggiatore, Milano 1976.

Secondo le cosiddette teorie della somiglianza, invece, le forme e i colori dell'oggetto Y *somigliano* alle forme e ai colori che compongono l'immagine X (che raffigura Y). Goodman, che è stato il critico più severo della *resemblance theory of depiction*, è convinto che il bicondizionale tale per cui «X raffigura Y se e solo se X somiglia a Y» sia sostanzialmente falso. L'argomentazione di Goodman si articola principalmente attraverso tre punti. In primo luogo, la somiglianza non è una condizione sufficiente affinché una cosa si possa descrivere come la rappresentazione di un'altra cosa: per Goodman la somiglianza instaura una relazione simmetrica (A somiglia a B e B somiglia ad A), al contrario della rappresentazione (un'immagine X rappresenta pittoricamente un oggetto Y, ma l'oggetto Y non rappresenta pittoricamente l'immagine X). In secondo luogo, una teoria della somiglianza non può fornire una spiegazione generale di come funziona la rappresentazione figurativa: se un'immagine X somiglia a un oggetto Y, ma tale oggetto è un'entità fittizia con denotazione nulla, allora X non assomiglia a nulla, eppure due immagini con denotazione nulla – un unicorno e un basilisco, ad esempio – non si assomigliano di certo. In terzo luogo, una teoria della somiglianza ha l'obbligo di specificare quali aspetti di un oggetto sono copiati da un'immagine: ogni oggetto può essere descritto in infiniti modi, «l'oggetto che ho di fronte è un uomo, un fascio di atomi, un complesso di cellule, uno strimpellatore di violino, un amico, un idiota, e molte altre cose ancora», Ivi, pp. 11-12; dato che non è possibile riprodurre tutti questi aspetti sulla tela, si è ricorsi al concetto ruskiniano di “occhio innocente”, secondo cui, affinché un pittore possa fedelmente trasporre ciò che vede nel supporto, egli dovrebbe guadagnare una percezione visiva pura, priva di pregiudizi ed epistemicamente asettica. Per Goodman, e per Gombrich, quella dell'occhio innocente è semplicemente una leggenda. Nonostante la critica goodmaniana, autorevoli studiosi, raccogliendo la sfida lanciata da Dominic Lopes – secondo cui una *theory of depiction* dovrebbe rendere conto del cosiddetto limite (o vincolo) della diversità, cercando di includere l'intera gamma degli stili pittorici (cfr. D. Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford University Press, Oxford 1996) – hanno successivamente rielaborato una nuova versione della *resemblance theory*. È il caso di John Hyman, la cui teoria riprende la distinzione fregeana tra *Sinn* e *Bedeutung*. La relazione tra rappresentante e rappresentato, dunque, non è spiegata in termini di *Bedeutung*, bensì in quelli di *Sinn*; ciò significa che, ad esempio, un ritratto di Y rappresenta Y solo sotto un certo rispetto, tant'è vero che due differenti ritratti di Y si *referiscono* certamente allo stesso individuo, cioè Y, ma ne descrivono due aspetti diversi, ovvero essi differiscono nel *sensu*. Per fare un esempio concreto, Tiziano Vecellio realizzò almeno due ritratti dell'amico Pietro Aretino, uno nel 1537 e ora conservato a New York, l'altro nel 1545 e ora custodito a Firenze. Nel secondo L'Aretino appare in posizione frontale, col volto in penombra e l'espressione accigliata (come il collerico e ardito “flagello dei principi” quale effettivamente era, un'etichetta che si guadagnò a forza di ricatti verso i potenti della sua epoca). Nel primo ritratto, invece, egli viene dipinto di tre quarti, col volto rischiarato (come un umanista dallo sguardo illuminato, di rango elevato – si notino la collana in evidenza e i guanti – e dall'atteggiamento quieto e pacato). I due ritratti sembrano descrivere due uomini completamente diversi, ciò che cambia è dunque il *sensu*, ma il loro *referimento* è il medesimo, ovvero Pietro Aretino. La teoria di Hyman si basa inoltre sul concetto di “forma di occlusione”, ovvero, ipotizzando di porre un vetro tra un pittore e un oggetto Y, la forma di occlusione è la forma che il pittore deve tracciare sulla lastra affinché Y venga *occluso* alla sua vista. Ad esempio, la forma di occlusione di un televisore, rispetto a un determinato punto di vista Z, è un rettangolo, mentre quella di una moneta, sempre rispetto a Z, è un'ellisse. Dunque, la somiglianza tra l'oggetto Y e una sua raffigurazione X riguarda la condivisione della medesima forma di occlusione, ovviamente rispetto a un punto di osservazione Z (cfr. J. Hyman, *The Objective Eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, Chicago University Press, Chicago 2006). Dal canto suo, invece, Catharine Abell ha cercato di aggiornare la teoria della somiglianza adottando una prospettiva che si rifà a Paul Grice e alle sue tesi di pragmatica linguistica. In sostanza, la somiglianza tra un oggetto Y e un'immagine X, limitata ad alcuni aspetti significativi, è rilevante nel determinare ciò che l'immagine raffigura se chi ha prodotto l'immagine intendeva: i) che l'immagine stessa assomigliasse a Y in base a quegli aspetti significativi, ii) presentare alla mente dello spettatore l'oggetto Y. Tali intenzioni del *picture maker* devono inoltre essere riconosciute dallo spettatore. Altre due condizioni sufficienti poste da Abell a proposito degli aspetti significativi sono: a) che il *picture maker* intenda rispettare una convenzione stilistica in vigore nella comunità a cui egli appartiene, tale convenzione deve prevedere che la somiglianza tra X e Y riguardi gli aspetti significativi in questione; b) che il *picture maker* intenda rispondere a un problema di comunicazione

aspetti interdipendenti – configurativo e ricognitivo – e che dunque tale esperienza sia caratterizzata da un *seeing-in* di stampo wollheimiano. Queste teorie, come riportato in nota, si chiedono quale tipo di esperienza le immagini inneschino nell'osservatore. In base alla risposta, esse si distinguono in teorie della somiglianza esperita (*experienced resemblance theories*) e teorie dell'immaginazione (*imagination theories*). Entrambe queste teorie concordano con Wollheim nel negare a), ma risolvono il paradosso in modi differenti. Vediamo come.

Per quanto riguarda la teoria della somiglianza esperita abbiamo che:

- a) l'osservatore  $x$  non percepisce un oggetto  $O$  sotto un nuovo aspetto, perché superficie e oggetto – dunque aspetto configurativo e aspetto ricognitivo – vengono esperiti simultaneamente. L'esperienza che l'osservatore fa della superficie dell'immagine è simile all'esperienza che l'osservatore fa dell'oggetto rappresentato;
- b) se  $x$  non percepisce  $O$  sotto un nuovo aspetto significa che la percezione di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata;
- c) la percezione di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata.

La soluzione proposta dalla teoria dell'immaginazione prevede invece che:

- a) l'osservatore  $x$  non percepisce un oggetto  $O$  sotto un nuovo aspetto, perché superficie e oggetto vengono esperiti simultaneamente. L'osservatore immagina che la percezione della superficie dell'immagine sia la percezione dell'oggetto rappresentato;
- b) se  $x$  non percepisce  $O$  sotto un nuovo aspetto significa che la percezione di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata;
- c) la percezione di  $O$  da parte di  $x$  non è cambiata.

---

per il quale esiste già, nella comunità a cui egli appartiene, una soluzione convenzionale; cfr. C. Abell, *Canny Resemblance*, in «The Philosophical Review», 118, 2, 2009.

Per una panoramica generale aggiornata, vedi specialmente J. Hyman, K. Bantinaki, «Depiction», in E.N. Zalta (a cura di), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, estate 2017, URL=<https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/depiction/>. Per quanto riguarda la critica di area italiana, vedi gli interventi di S. Chiodo, «Mimesi, rappresentazione, finzione», in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 105-139; M. Di Monte, «Depiction», in *International Lexicon of Aesthetics*, primavera 2018, URL=<https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2018/spring/Depiction.pdf>; A. Voltolini, *Immagine*, Il Mulino, Bologna 2013.

## 5. Ritorno ad Aldrich

### 5.1 Seeing-as come immaginazione

Torniamo ad Aldrich, ora con qualche strumento in più per valutare la sua proposta. Secondo il filosofo americano, il *seeing-as* implica un esercizio di immaginazione. Cerchiamo di ricostruire, nel dettaglio, i passaggi che portano a questa conclusione. Possiamo innanzitutto dire che vedere il materiale (M) come il subject-matter (A) significa, in sostanza, immaginare il contenuto (B). Nel saggio *Visual Metaphor* ci sono almeno due casi che possono confermare tale interpretazione<sup>105</sup>: si tratta del *caso 4* e del *caso 5*.

Per quanto riguarda il *caso 4*, Aldrich presenta la *Vénus du Gaz* di Picasso, una statua composta unicamente da un bruciatore di una vecchia stufa a gas, il quale, posto nella posizione assegnatagli dal maestro spagnolo, assume una vaga forma antropomorfa (fig. 7). Se non fosse per il titolo, nessuno ovviamente riconoscerebbe nel bruciatore una statua di Venere<sup>106</sup>. Picasso certamente gioca sulla naturale inclinazione pareidolitica di ogni essere umano e su una tenue somiglianza con le veneri paleolitiche, di cui la cosiddetta Venere di Willendorf rappresenta forse l'esemplare più famoso (fig. 8).



Fig. 7. Pablo Picasso, *Vénus du Gaz*, 1945, Collezione privata

<sup>105</sup> Anche Cornelia Müller sostiene che l'idea di Aldrich coinvolga le immagini mentali. Per Aldrich, dunque: «establishing metaphoricity in pictorial metaphors would amount to the activation of a triadic structure in which seeing M (clouds) in terms of A (woman's head) creates a new mental image B (woman's head) materialized in clouds»; Müller, *Metaphors Dead and Alive...*cit., p. 30.

<sup>106</sup> Cfr. Aldrich, *Visual Metaphor...*cit., p. 81.

Tuttavia, osserva Aldrich, per vedere il bruciatore come una Venere, è necessario *immaginarlo* come una Venere<sup>107</sup>. Qui egli cita l'esempio di Wittgenstein, secondo il quale, per vedere un triangolo rettangolo poggiato sull'ipotenusa come una cosa caduta a terra, è necessario uno sforzo di immaginazione<sup>108</sup>.



Fig. 8. *Venere di Willendorf*, 27.000 a.C., Vienna, Naturhistorisches Museum

Il *caso 5*, come abbiamo già visto, riguarda invece la *Monna Lisa* di Leonardo. Aldrich si chiede che differenza vi sia tra il subject-matter A e il contenuto B, dato che il dipinto non sembra raffigurare una donna reale (quella che effettivamente posò per Leonardo), quanto piuttosto un certo concetto di donna. A e B, secondo questa visione, sarebbero entrambi due «images». La risposta del filosofo americano è alquanto oscura, ma la differenza sta nel fatto che A, il subject-matter, è

---

<sup>107</sup> Qui abbiamo il caso opposto rispetto al *caso 3*: in quel *case study*, l'osservatore  $x$  vede un disegno di Matisse (M) come un volto femminile (A). Aldrich fa notare come l'artista abbia la precisa intenzione di manipolare M con lo scopo di farlo apparire come A, pre-visionando dunque il contenuto B. Il fatto che  $x$  veda M come A, in questo caso che Aldrich definisce "estetico", è regolato innanzitutto dalla volontà dell'artista (Ivi, p. 79). Picasso, contrariamente al genio francese, si dimostra non collaborativo dal punto di vista della manipolazione del materiale M, il quale non è pensato per favorire la percezione estetica (*prehension*) del contenuto B da parte di un osservatore  $x$ .

<sup>108</sup> Aldrich si riferisce al passo seguente: «Tutti possono prendere la testa L-A semplicemente per l'immagine di una lepre e la doppia croce per l'immagine di una croce nera; ma non tutti possono prendere la semplice figura di un triangolo per l'immagine di un oggetto capovolto. Per vedere quest'aspetto del triangolo ci vuole *immaginazione*»; Wittgenstein, *Ricerche...cit.*, II, xi, p. 244.



un'immagine schematica che risponde alla descrizione indefinita “una donna con determinate caratteristiche x, y, z...”, mentre B, il contenuto, è un'immagine che risponde alla descrizione “la donna afferrata (*prehended*) nel dipinto”, cioè la donna che si coglie vedendo il materiale come il subject-matter. Secondo Aldrich questa differenza distanzia A da B e consente allo spettatore «to go on to develop [B] in imagination»<sup>109</sup>.

La sovrapposizione tra contenuto B e immagine mentale non riguarda solo i due casi appena citati, ma sembra un tratto distintivo della teoria di Aldrich. Si legge infatti: «Both M and A are transfigured (transformed) or “expressively portrayed” in this third factor. [...] Call it B. It (B) is a sort of image of A (what M is seen as), an image that M embodies. [...]. Thus the attitude of the percipient to what he thus experiences is *like* his attitude to an image he simply has, meaning that the logic of the report of the seeing-as experience is like the logic of image-reports»<sup>110</sup>.

Schematizzando, abbiamo dunque che:

- i) se l'attitudine di un osservatore verso il contenuto B è come l'attitudine dello stesso osservatore verso un'immagine mentale;
- ii) allora il contenuto B, secondo Aldrich, si può considerare un'immagine mentale.

Poiché Aldrich, riferendosi esplicitamente a Wittgenstein, sostiene che «“aspect” [is] something rather like what I mean by “content”»<sup>111</sup>, appare ancora più evidente che:

- i) se il contenuto B, secondo Aldrich, si può considerare un'immagine mentale;
- ii) e il contenuto B è ciò che Wittgenstein chiama “aspetto”;
- iii) allora l'aspetto è un'immagine mentale.

## 5.2 Scruton e McGinn

---

<sup>109</sup> Aldrich, *Visual Metaphor...cit.*, p. 83.

<sup>110</sup> Ivi, p. 77.

<sup>111</sup> Ivi, p. 80.

Quella di Aldrich non è una voce solitaria; la proposta di considerare il *seeing-as* come un caso di percezione che implica immaginazione è stata avanzata, ad esempio, da Roger Scruton e da Colin McGinn.

L'argomento di Scruton prevede che alcuni tipi di “vedere” – tra cui il *seeing-as* – contemplino un'attività immaginativa: «To add imagination to seeing is to change it from seeing to 'seeing'. We have a new activity. [...]. The activity has already been referred to as aspect perception or 'seeing as'»<sup>112</sup>. Secondo Scruton *seeing-as* e *imagery* condividono la proprietà di essere connessi a un pensiero: nel vedere la figura L-A come una lepre, lo spettatore *pensa* alla figura L-A come a una lepre: «'seeing as' is like thought in just the way that imagery is like thought»<sup>113</sup>. Il parallelismo tra visione aspettuale e *imagery*, e il loro rapporto con il pensiero, si articola attraverso quattro fasi. Innanzitutto, il *seeing-as* è dotato di intenzionalità, cioè è sempre diretto verso qualcosa: c'è sempre qualcosa che vediamo nell'immagine quando notiamo un aspetto. In secondo luogo, non è possibile non riconoscere immediatamente l'aspetto che ho davanti: se vedo la figura L-A come anatra, significa che la riconosco come tale, altrimenti, se non la riconoscessi come anatra, non noterei nemmeno l'aspetto dell'anatra. In terzo luogo, il *seeing-as*, come l'immaginazione, implica un pensiero non asserito che verte su un determinato oggetto; il contenuto di tale pensiero è poi giudicato, dall'osservatore, appropriato o non appropriato per quell'oggetto<sup>114</sup>. Infine, il *seeing-as*, proprio come l'*imagery* – e in generale come i pensieri non asseriti – è subordinato alla volontà<sup>115</sup>.

McGinn, dal canto suo, osserva come il *seeing-as* sia un *imaginative seeing*, poiché Wittgenstein dichiara esplicitamente che «The concept of an aspect is akin to the concept of an image. In other words: the concept “I am now seeing it as...” is akin to “I am now having *this* image”»<sup>116</sup>, dove per *image* si intende “immagine mentale”.

---

<sup>112</sup> Scruton, *Art and Imagination...cit.*, p. 108. Scruton offre una caratterizzazione di *imagery*. Secondo il filosofo britannico, l'*imagery* è un tipo di pensiero, esattamente per gli stessi quattro motivi per cui il *seeing-as* è come un pensiero; Ivi, pp. 100-101.

<sup>113</sup> Ivi, p. 109.

<sup>114</sup> Cfr. K. Stock, *The Role of Imagining in Seeing-In*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 66, 4, 2008, p. 365.

<sup>115</sup> Scruton, *Art and Imagination...cit.*, p. 109.

<sup>116</sup> McGinn, *Mindsight...cit.*, p. 49. McGinn qui cita Wittgenstein, *Philosophical Investigations...cit.*, II, xi, p. 213. La versione tedesca recita: «Der Begriff des Aspekts ist dem Begriff der Vorstellung verwandt. Oder: der Begriff 'ich sehe es jetzt als...' ist verwandt mit 'ich stelle mir jetzt *das* vor'»;

Secondo McGinn il *seeing-as* wittgensteiniano si compone di una parte percettiva, non soggetta al volere, e di una parte immaginativa, subordinata alla volontà. La parte immaginativa riveste il percolato, in un modo – sostiene McGinn<sup>117</sup> – descritto da Wittgenstein come segue: «È come se una *rappresentazione* venisse a contatto con l'impressione visiva e rimanesse a contatto con essa per un certo tempo»<sup>118</sup>. Considerando l'esempio della figura L-A, secondo McGinn l'aspetto dell'anatra non compare letteralmente nel campo visivo dell'osservatore. L'aspetto è immaginato, e non è presente nel modo in cui l'oggetto della percezione – cioè le linee su carta che compongono la figura ambigua – è presente; esso è *come se* fosse presente. Da questo punto di vista le immagini mentali si differenziano da altri fenomeni percettivi, come ad esempio le cosiddette *after-images*, le quali sono effettivamente presenti nel campo visivo del soggetto percipiente dato che fanno leva sulla fisiologia degli organi di senso<sup>119</sup>. Le immagini mentali, e dunque gli aspetti, provengono interamente dall'osservatore, in quanto interpretazioni: «this interpretation [as a rabbit] comes from me»<sup>120</sup>. Proprio per questo motivo, McGinn è convinto – come lo era Wittgenstein – che gli aspetti abbiano un limitato apporto epistemico, giacché «I do not expect to learn more about the aspect I bring it under – for that is supplied by me»<sup>121</sup>. Infine, McGinn si chiede se l'aspetto occluda o meno la percezione del veicolo della raffigurazione; nel fare ciò egli tenta di accordare la visione aspettuale con il dualismo superficie/oggetto. La sua posizione, molto wollheimiana, è la seguente: finché noto l'aspetto dell'anatra o della lepre – e dunque il *recognitional fold* – posso benissimo continuare a vedere le linee che compongono la raffigurazione – e cioè il *configurational fold*. L'aspetto immaginato interferisce con altri atti immaginativi, e infatti la lepre e l'anatra si escludono

---

ibidem. In italiano, *Vorstellung* è stato tradotto con “rappresentazione”: «Il concetto di aspetto è affine al concetto di rappresentazione. Oppure: il concetto ‘ora lo vedo come...’ è affine a ‘ora mi rappresento questo’»; Wittgenstein, *Ricerche...cit.*, II, xi, p. 250.

<sup>117</sup> McGinn, *Mindsight...cit.*, p. 50.

<sup>118</sup> Wittgenstein, *Ricerche...cit.*, II, xi, p. 243.

<sup>119</sup> Un esempio classico di *after-images* è rappresentato dal cosiddetto effetto McCollough. Sul rapporto tra *after-images* e *mental imagery* si veda la parte quinta, §3, del presente lavoro.

<sup>120</sup> McGinn, *Mindsight...cit.*, p. 53.

<sup>121</sup> Ivi, p. 51.

mutuamente, ma non interferisce con la visione standard, che a sua volta costituisce il nucleo percettivo centrale del *seeing-as*<sup>122</sup>.

## 6. Conclusioni

Torniamo di nuovo ad Aldrich. Il saggio *Visual Metaphor* non è l'unico luogo in cui egli sostiene che la visione aspettuale è legata all'immaginazione. Un'interpretazione simile si ritrova anche in un articolo del 1958 dedicato al rapporto tra *seeing-as* e significato pittorico. Qui Aldrich dichiara, peraltro a brevissima distanza dalla pubblicazione delle *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein, che vi è una riduzione dell'aspetto all'immagine mentale, tanto da identificare il primo con la seconda<sup>123</sup>. Aldrich distingue due tipi di visione legata agli oggetti estetici: una *visione* osservativa e una *percezione* immaginativa. Nel primo caso, l'obiettivo del vedere è un semplice oggetto composto di pigmenti distribuiti su una tela, mentre nel secondo caso la percezione ha come oggetto l'aspetto immaginato. Quest'ultimo – definito da Aldrich come «The object-as-imagined, or as aspect»<sup>124</sup> – è a sua volta esibito per mezzo di colori su un supporto, che sono il *target* della visione osservativa, ma non è riducibile a questi. L'aspetto è inoltre identificato dal filosofo americano come il significato dell'opera d'arte<sup>125</sup>. Aldrich conclude dicendo inequivocabilmente che «the image-aspect [...] can, in principle, be “seen” by anyone who is not aspect-blind. Such seeing is not “observing”, but it is perceiving, in the imaginative mode»<sup>126</sup>.

Una volta chiarita la posizione di Aldrich sul *seeing-as* wittgensteiniano, rimane una domanda. Si è detto che la visione aspettuale, secondo uno schema chiamato (A), prevede che un osservatore passi dal vedere X come Y, al vedere X come Z, posto che la soluzione Y escluda la soluzione Z, e viceversa. Come si applica questa

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 53.

<sup>123</sup> Cfr. V.C. Aldrich, *Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects*, in «Mind», 67, 265, 1958, p. 77.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Cfr. M.B. Hester, *Metaphor and Aspect Seeing*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 25, 2, 1966, p. 206. Sullo scetticismo di Wittgenstein nell'interpretare un segno (anche un segno pittorico, come un dipinto) attraverso un'immagine mentale, cfr. L. Perissinotto, *Le vie dell'interpretazione nella filosofia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 101-102.

<sup>126</sup> Aldrich, *Pictorial Meaning*...cit., p. 79.

esclusività alla teoria della metafora visiva elaborata da Aldrich? Recuperiamo la definizione che abbiamo elaborato all'inizio del capitolo. Una metafora visiva, secondo Aldrich, è un tipo di rappresentazione che: i) ammette una relazione triadica tra i fattori M, A e B, tale per cui ii) un osservatore  $x$  coglie il contenuto B *vedendo* il materiale M *come* il subject-matter A, iii) per mezzo di una modalità percettiva definita *prehension*. Bisogna a mio avviso tenere distinti due tipi di esclusività: quella che riguarda il rapporto superficie/oggetto (ovvero, nel linguaggio di Aldrich, il rapporto materiale/contenuto) e quella che riguarda la relazione tra aspetti diversi (ovvero tra contenuti diversi). Tali tipi di esclusività, caratterizzati entrambi da un funzionamento metaforico, corrispondono, secondo il filosofo americano, a due diversi livelli di costruzione dell'immagine.



Fig. 9. Oskar Kokoschka, *Courmayeur et les dents des géants*, 1927, Washington DC, Phillips Collection

Partiamo dal primo livello, ovvero dal dualismo superficie/oggetto. In *Form in the Visual Arts* Aldrich, descrivendo un dipinto di Oskar Kokoschka dal titolo *Courmayeur et les dents des géants* (fig. 9), afferma che, in una tale opera, i due elementi che perdono la propria identità per fondersi in quello che egli definisce il contenuto (B) – o l'aspetto – sono la pittura a olio da una parte e «things like mountains and

houses»<sup>127</sup> dall'altra. L'osservatore, quindi, per cogliere il contenuto, deve *vedere* le macchie di pittura (M) *come* le case e le montagne (A). M e A, secondo Aldrich, si trovano in una relazione di identità metaforica, tale per cui M è A; cogliere il contenuto B significa dunque cogliere il senso di una metafora visiva<sup>128</sup>. Quali sono però gli aspetti implicati in questo *seeing-as*? A detta di Aldrich, sembra che le macchie di pittura si possano vedere come a) semplici macchie di pittura (x vede M come M), oppure come b) case e montagne (x vede M come A). Considerati in tal modo gli aspetti in gioco, si palesano però due problemi.

Innanzitutto, per quanto riguarda a), il fatto di vedere una cosa come sé stessa non può rientrare in un caso di visione aspettuale. Come noto, per Wittgenstein non ha senso dire «dando un'occhiata a un coltello e a una forchetta: “Ora vedo queste cose come un coltello e una forchetta”»<sup>129</sup>. Quest'ultimo è un caso di visione *tout court*, che è una percezione – come notato in precedenza – non subordinata alla volontà. All'interno di questo tipo di visione, dunque, sarebbe impossibile non vedere una cosa quale essa è, poiché una simile operazione richiederebbe un atto volutaristico che non è proprio della visione *tout court* (mentre è caratteristico della visione aspettuale). Se il modello di Aldrich è Wittgenstein – come egli stesso ha più volte riportato – allora il vedere le macchie di colore come macchie di colore non può essere catalogato come un caso di *seeing-as*.

In secondo luogo, il *seeing-as* prevede una relazione di tipo esclusivo: un aspetto esclude l'altro, non posso vedere entrambi gli aspetti contemporaneamente. A rigor di logica, nel caso del dipinto di Kokoschka, dovrei vedere o le macchie di colore sulla tela, oppure le montagne, ma non entrambi. Aldrich afferma però che un dipinto è espressivo se «*both of (shows) the character of its materials and of its subject-matter*»<sup>130</sup>, cioè se entrambi gli elementi si offrono alla vista dell'osservatore. Lo stesso vale, a suo dire, per il pittore: egli deve poter avere lo sguardo su ambedue gli aspetti, quello della superficie e quello dell'oggetto<sup>131</sup>. Altrove, Aldrich, facendo

<sup>127</sup> Aldrich, *Form in the Visual Arts...*cit., p. 218.

<sup>128</sup> Ivi, p. 221. Tuttavia, sono convinto che la metafora non instauri una relazione di identità tra due elementi; per una critica argomentata, vedi il capitolo dedicato a Noël Carroll.

<sup>129</sup> Wittgenstein, *Ricerche...*cit., II, xi, p. 230.

<sup>130</sup> Aldrich, *Form in the Visual Arts...*cit., p. 219

<sup>131</sup> Ibidem.

l'esempio di un dipinto di Pierre Bonnard conosciuto come *Le Châle Jaune* – il caso 6 nel saggio *Visual Metaphor* – spiega che cosa intende quando parla di «character of the material» (fig. 10). Con l'espressione “carattere del materiale” egli si riferisce alla non-trasparenza del veicolo della rappresentazione. Nel caso del dipinto di Bonnard, la testa della donna sulla sinistra si fonde con il mobilio alle sue spalle – dato che entrambi sono raffigurati con la stessa tonalità di marrone – risultando, a un primo sguardo, di difficile individuazione<sup>132</sup>.



Fig. 10. Pierre Bonnard, *Le châle jaune*, 1925, New Haven, Yale University Art Gallery

Spostiamoci ora al secondo livello, quello che stabilisce il rapporto tra contenuti diversi. Anche qui la relazione prevede, per Aldrich, un caso di *seeing-as*. Considerando di nuovo il dipinto di Kokoschka, quali sono questa volta gli aspetti implicati? Osservando quella parte del dipinto in cui i tetti delle case somigliano alla roccia delle montagne e sembrano fondersi con essa, i due aspetti sono riconducibili

<sup>132</sup> Cfr. Aldrich, *Visual Metaphor...cit.*, pp. 84-85.

alle seguenti descrizioni: i) x vede quella parte del dipinto come un tetto; ii) x vede quella parte del dipinto come una montagna. Aldrich dice: «The result of this sort of fusion is *partly* a denaturing of house and mountain [...]. But only partly. One does not get entirely away from seeing the pictorial elements as a roof and part of a mountain. [...]. There is a fusion of house and mountain natures. Thus is a part of the mountain domesticated, and the house (domicile) takes on a mountainous character»<sup>133</sup>. Il punto è, ancora una volta, che l'aspetto del tetto e l'aspetto della roccia non si escludono a vicenda, anzi coesistono e «they appear in the same plane in the picture»<sup>134</sup>. È esattamente tale fusione tra elementi diversi, ma che al contempo mantengono una propria riconoscibilità, a rappresentare per Aldrich il fulcro del concetto di metafora visiva<sup>135</sup>. Ma se questo è il punto cardine della teoria, allora il riferimento al *seeing-as* è, a mio avviso, inesatto.

Prima di avviarcì verso la conclusione del capitolo, vorrei fare un appunto sulla natura dei tre elementi che costituiscono la base della tesi di Aldrich, ovvero il materiale, il subject-matter e il contenuto. Se il materiale può in buona sostanza essere ricondotto a ciò che i teorici della *depiction* definiscono come superficie o, più in generale, come veicolo della rappresentazione, qualche problema in più si verifica con gli altri due elementi. Abbiamo detto che il contenuto, per Aldrich, consiste in una percezione immaginativa tale per cui la superficie dell'immagine è vista come il subject-matter. Mentre, il subject-matter, al netto dei casi particolari, oscilla addirittura tra tre definizioni: o è inteso come l'oggetto reale tridimensionale, o è considerato come il contenuto spogliato dell'incorporazione nel materiale, oppure è inteso come l'oggetto reale tridimensionale codificato nella superficie bidimensionale dell'immagine. In *Form in the Visual Arts* Aldrich sembra propendere per quest'ultima posizione. Ma, se le cose stanno così – e dunque il subject-matter è l'oggetto reale tridimensionale codificato nella superficie bidimensionale dell'immagine – allora qual è la differenza tra subject-matter e contenuto? La relazione triadica, che Aldrich sostiene essere la vera differenza tra metafora e

---

<sup>133</sup> Aldrich, *Form in the Visual Arts*...cit., p. 223.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Cfr. A. Rothenberg, *Visual Art. Homospatial Thinking in the Creative Process*, in «Leonardo», 13, 1, 1980, p. 19.



similitudine, la quale prevede invece un rapporto a due fattori, si trasforma così in una relazione diadica tra M e B (o tra M e A).

Inoltre – e questo è un punto fondamentale – dato che secondo il filosofo americano il rapporto superficie/oggetto non si risolve in un dualismo esclusivo, ma in una concomitanza, allora non è il *seeing-as* il modello di riferimento adeguato. La posizione di Aldrich sembra piuttosto una versione ante-litteram delle *imagination theories of depiction* descritte in precedenza, che si rifanno non al *seeing-as*, bensì al *seeing-in* di Wollheim.

Una corretta relazione triadica deve allora essere pensata nel modo seguente:

M = la superficie bidimensionale dell'immagine;

A = l'oggetto tridimensionale reale;

B = l'oggetto tridimensionale reale codificato nella superficie bidimensionale dell'immagine.

In questo modo, vedere M come A significa cogliere B, ovvero, per restare nel solco tracciato da Aldrich, avere una percezione immaginativa di A *in* M (e non di M *come* A).

In conclusione, la teoria della metafora visiva elaborata da Aldrich si è rivelata essere piuttosto una sorta di teoria della rappresentazione figurativa, che applica un modello – quello del *seeing-as* – sostanzialmente non adatto ai propri scopi. Tutte le immagini, intese come *pictures*, implicano una relazione di un qualche tipo tra i materiali e il subject-matter<sup>136</sup>, non solo le metafore visive. Non può dunque essere davvero questa una condizione sufficiente per considerare un'immagine una metafora visiva.

---

<sup>136</sup> Cfr. Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 361.



# Metafore verbali, metafore visive e dipendenza contestuale<sup>137</sup>

## 1. Introduzione

In questo capitolo esamineremo il ruolo della metafora nella proposta teorica elaborata da Arthur C. Danto. L'analisi farà emergere i seguenti punti chiave: i) data la sua forma entimematica, Danto difende l'idea che una metafora, sia verbale che visiva, mette in evidenza una caratteristica implicita del *topic*, negando invece il fatto che essa crei un concetto del tutto nuovo; ii) per dare coerenza alla sua teoria dell'arte basata sull'esperimento mentale degli oggetti indiscernibili, Danto ha bisogno di distinguere tra significato metaforico e significato letterale; iii) seguendo la teoria di Josef Stern, Danto è convinto che una metafora, sia verbale che visiva, celi un dimostrativo, il quale, come noto, implica una dipendenza contestuale.

## 2. Una teoria dell'arte: Arthur C. Danto

Arthur Coleman Danto è noto al lettore italiano sin dai primissimi anni settanta, quando *Filosofia analitica della storia*<sup>138</sup> compare, a soli sei anni di distanza dall'edizione originale americana del 1965, nelle librerie della nostra penisola. Il volume è da

---

<sup>137</sup> Il presente capitolo è stato pubblicato come articolo su rivista nel volume dal titolo *Metafora e conoscenza*, edito da Il Mulino e curato da Annamaria Contini; cfr. A. Cavazzana, *Il ruolo cognitivo della metafora in Arthur C. Danto*, in «estetica. studi e ricerche», VII, 1, 2017, pp. 57-72. Ringrazio Michele di Monte per i preziosi e acuti consigli, senza i quali non avrei probabilmente colto molte di quelle sottili sfumature che caratterizzano il pensiero di Arthur Danto.

<sup>138</sup> A.C. Danto, *Filosofia analitica della storia* (1965), Il Mulino, Bologna 1971.

considerarsi l'*ouverture* di una quadrilogia<sup>139</sup> tesa a creare un vero e proprio sistema filosofico, il cui epilogo giunge nel 1981 con un saggio di filosofia dell'arte, *La trasfigurazione del banale*<sup>140</sup>, tradotto in italiano nel 2008. Il nocciolo teorico di questo testo emerge quasi vent'anni prima in *The Artworld*<sup>141</sup>, seminale articolo redatto dal filosofo americano per «The journal of philosophy». Il problema posto da Danto è il seguente: nel 1964 egli vede esposta alla Stable Gallery di Manhattan l'opera *Brillo Box* di Andy Warhol, una semplice riproduzione in legno della scatola di cartone contenente spugnette insaponate per stoviglie di marca Brillo (fig. 11).



Fig. 11. Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964, New York, MoMA

Come può quella cosa – si chiede Danto – essere un'opera d'arte? Che cos'ha in comune, a questo punto, la *Brillo Box* di Warhol – o i *ready-mades* di Marcel Duchamp prima di lui – con le *Nozze di Cana* di Veronese o con certi scorci di Tiepolo? Possibile che le qualità estetiche siano divenute inessenziali per distinguere ciò che è arte da ciò che non lo è? E, la domanda cardine di tutto il plesso filosofico dantiano: che differenza c'è tra la scatola Brillo da supermercato e la *Brillo Box* di Warhol, visto che sono percettivamente indiscernibili? Perché, Danto ne è

<sup>139</sup> Che comprende – oltre ai volumi *Filosofia analitica della storia* e *La trasfigurazione del banale* – anche *Analytical Philosophy of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1968, e *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, Cambridge 1973, ancora privi di traduzione italiana.

<sup>140</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale*...cit.

<sup>141</sup> A.C. Danto, *The Artworld*, «The Journal of Philosophy», vol. 61, 19, 1964, pp. 571-584.

convinto, una differenza deve pur esserci<sup>142</sup>. Qui dobbiamo piegarci a un'approssimazione piuttosto vantaggiosa per chi formula la domanda; certamente esistono delle differenze fenomeniche tra i due oggetti – uno è fatto di legno e l'altro di cartone, uno è più grande e l'altro più piccolo, uno è vuoto e l'altro pieno di spugnette e così via – ma quello che conta è che li dobbiamo considerare idealmente indistinguibili, altrimenti l'esperimento mentale non funziona. Una volta concessa questa piccola finzione, il problema consiste nello stabilire perché una delle due cose è un'opera d'arte, mentre l'altra rimane un semplice oggetto d'uso quotidiano. Si dirà allora che, laddove il contenitore di saponette Brillo non si riferisce ad altro se non a sé stesso, la *Brillo Box* di Warhol significa qualcosa e si riferisce ad altro da sé, ovvero a una teoria artistica che ne giustifica l'esistenza e a una qualche componente semantica che deve essere interpretata. La teoria dell'arte sviluppata da Danto nella *Trasfigurazione del banale*, qui di seguito sintetizzata attraverso un bicondizionale, prevede dunque che  $x$  è un'opera d'arte se e solo se 1) ha un soggetto (ovvero si riferisce a qualcosa), 2) sul quale proietta un punto di vista (cioè  $x$  ha uno stile), 3) per mezzo di un'ellissi metaforica, 4) il cui termine sottinteso deve essere inferito dall'interprete, 5) che deve agire all'interno di un contesto storico-artistico adeguato al fine di considerare  $x$  un'opera d'arte (giacché non ogni cosa è arte in ogni tempo)<sup>143</sup>.

Nel corso della trattazione analizzerò il punto 3), premettendo che secondo Danto una «teoria della metafora che si rispetti dovrebbe [...] prendere in considerazione l'esistenza di metafore visive insieme a quelle verbali. La metafora 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»<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Cfr. L. Marchetti, *Oggetti semi-opachi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, AlboVersorio, Milano 2009, pp. 29-31.

<sup>143</sup> Cfr. N. Carroll, «Essence, Expression and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», in M. Rollins (a cura di), *Danto and his critics*, Wiley-Blackwell, Oxford 2012, p. 119.

<sup>144</sup> Danto, *Oltre il Brillo Box...*cit., p. 78. Danto ha sottolineato questo punto in altre occasioni, specificando ad esempio che «la caratterizzazione della retorica che sto abbozzando [vale] sia per le immagini sia per le parole, e che in entrambi i casi la causazione di un atteggiamento nei confronti di ciò che viene presentato [è] intenzionale»; Danto, *La trasfigurazione del banale...*cit., p. 203.

### 3. Danto e Aristotele

Danto ha insistito a più riprese sul dispositivo metaforico per tentare di rendere chiaro il processo di funzionamento delle opere d'arte. Nella *Trasfigurazione del banale* egli afferma che «comprendere un'opera d'arte è cogliere la metafora che, credo, è sempre presente»<sup>145</sup>. È un passo molto citato, ma che cosa significa esattamente? Danto innanzitutto ritiene che una metafora possa funzionare come un sillogismo ellittico, con un termine mancante e dunque una conclusione entimematica<sup>146</sup>. La nozione che il filosofo americano ha in mente si basa sul concetto di entimema formulato da Aristotele nel suo trattato sull'arte retorica. Secondo lo Stagirita, considerata la retorica come la facoltà di scovare ciò che può essere persuasivo in merito a ciascun argomento (cfr. *Rh.*, 1355b 25)<sup>147</sup>, l'entimema risulta un tipo di sillogismo (cfr. *Rh.*, 1355a 5-10), il sillogismo retorico per eccellenza (cfr. *Rh.*, 1356b 5) e funziona quasi come qualsiasi altro sillogismo: consiste di tre parti, una premessa maggiore, una premessa minore e una conclusione. Aristotele stabilisce che «da un lato vi sono discorsi di retori in forma di esempi, dall'altro in forma di entimemi. [...] Ora, se i ragionamenti <condotti> mediante gli esempi non sono meno persuasivi, quelli in forma d'entimemi provocano però maggiormente l'applauso» (*Rh.*, 1356b 20-25). Perché accade questo? È necessario citare ancora Aristotele, il quale, parlando delle premesse sillogistiche, afferma: «ché, se una di esse sia nota, neppure bisogna enunciarla. Infatti la pone l'ascoltatore stesso: per esempio, <non bisogna dire> che Dorieo ha vinto una gara il cui premio è una corona. In effetti è sufficiente dire che ha vinto le Olimpiadi; invece, che il vincitore delle Olimpiadi ha come premio una corona, neppure bisogna aggiungerlo, giacché lo sanno tutti» (*Rh.*, 1357a 15-25). Danto interpreta il passo qualificando l'entimema sì come un sillogismo, ma incompleto, carente di una delle premesse (o della conclusione) e che per essere efficiente deve avere come asserzione mancante un truismo, un'ovvietà<sup>148</sup>. Aristotele suggerisce che la premessa ovvia debba essere dedotta dall'ascoltatore, il vuoto riempito dal pubblico, solo in questo modo oratore

---

<sup>145</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale...cit.*, p. 210.

<sup>146</sup> Ivi, p. 208.

<sup>147</sup> Aristotele, *Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta, UTET, Torino 2004.

<sup>148</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale...cit.*, p. 207.

e platea possono cooperare: il primo negando deliberatamente alcune informazioni esplicite, la seconda completando mentalmente i *blanks* occultati dal retore. L'esplicitazione, come ben sintetizza Danto, «è [...] la nemica di ogni genere di cooptazione seduttiva»<sup>149</sup>: negare al pubblico il piacere di partecipare alla comune costruzione del ragionamento rappresenta per l'oratore uno degli errori più gravi. Secondo il filosofo americano, una vivacità logica simile a quella suscitata dall'entimema si ritrova anche nella metafora: in essa è coinvolto un particolare atto mentale che consiste nel rintracciare un termine medio *t* tale che, se *a* è metaforicamente *b*, allora *t* sta ad *a* quanto sta a *b*<sup>150</sup>.

#### 4. Sul problema del contributo cognitivo della metafora in Arthur Danto

Mi sembra giunto il momento di mettere in luce il nodo fondamentale che caratterizza la *metaforologia* elaborata da Danto. In «Metafora e conoscenza» egli confessa: «non sono certo dell'apporto cognitivo della metafora: [...] non sono sicuro che esse, in quanto metafore, ci dicano qualcosa che non sappiamo già»<sup>151</sup>. Possibile che Danto si dimostri così poco fiducioso verso le capacità epistemiche della metafora? Il passo appena riportato non è un caso isolato: altrove egli tenta di capire perché facciamo uso di metafore, ovvero «perché non lasciare che “i fatti parlino da soli”», tanto più che la metafora in quanto tale non introduce alcun fatto nuovo? Questo ci riporta alla questione di sapere quale sia, in generale, la funzione della metafora»<sup>152</sup>. E poi: «forse, come nel caso degli entimemi, la scelta di un [termine] medio adatto è governata dall'assunzione di un truismo, fatto che metterebbe seriamente in questione l'idea che la metafora costituisca il *marginale vivo* del linguaggio»<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> Cfr. Danto, *La trasfigurazione del banale...*cit., p. 208. Qui Danto si riferisce, senza citare esplicitamente il passo aristotelico, alla traslazione «da specie a specie», terzo caso di manifestazione metaforica prevista dallo Stagirita nella *Poetica*. Aristotele esemplifica la tipologia «da specie a specie» con due enunciati: «avendo attinto la *psyché* col bronzo» e «tagliando col bronzo acuminato», poiché, spiega il filosofo, «qui Omero ha detto tagliare l'attingere e attingere il tagliare: entrambi sono infatti un certo levar via». In questo caso «levar via» è il termine medio *t* che sta ad *a*, «attingere», quanto sta a *b*, «tagliare» (cfr. *Poet.*, 1457b 10-15).

<sup>151</sup> Danto, *Oltre il Brillo Box...*cit., pp. 91-92.

<sup>152</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale...*cit., p. 205.

<sup>153</sup> Ivi, p. 208.

Due domande sorgono spontanee. La prima: qual è l'obiettivo polemico di Danto? Ovvero: qual è la posizione assunta dal filosofo americano all'interno del dibattito sulla metafora? La seconda: che cosa intende Danto quando parla di «apporto cognitivo»?

Inizierò con il secondo quesito, la cui risposta si può abbozzare nel modo seguente: Danto è certamente disposto a riconoscere alla metafora un ruolo *cognitivo* se con “cognizione” ci si riferisce all’impiego di una capacità deduttiva che si avvale di concetti e rappresentazioni. L’idea del filosofo è che le metafore, visive e linguistiche, riescano a cogliere alcuni tratti essenziali comuni tra *vehicle* e *topic*<sup>154</sup>, riducendo il *topic* a certe caratteristiche selezionate dal *vehicle* e rivelando così qualcosa del *topic* che prima ignoravamo, ma che non ci era totalmente sconosciuto. Danto afferma che se «la conoscenza ha a che fare con essenze e riduzioni, credo che quanto detto finora possa indicare la dimensione cognitiva della rappresentazione metaforica, cioè della rappresentazione di qualcosa *come* qualcos'altro. E nella misura in cui la metaforicità caratterizza l'arte, suppongo che essa ne spieghi anche la dimensione cognitiva»<sup>155</sup>. Insomma, finché la metafora e l'arte (qui Danto si muove sempre in maniera speculare, tra parole e immagini) mettono in risalto alcuni aspetti del soggetto a cui prima non avevamo mai pensato, allora sia la metafora sia l'arte si dimostrano davvero dei veicoli cognitivi, dove *cognitivo* fa riferimento al loro apporto conoscitivo, al loro grado di informatività; altrimenti – questa è la posizione criticata da Danto, e in tal modo si rende esplicito il suo reale obiettivo polemico – se per *cognitivo* si intende che, al pari degli enunciati scientifici, la metafora e l'arte rivelino aspetti ignoti della realtà, allora il filosofo americano non si dice più molto convinto della validità di questo loro tipo di contributo. Secondo Danto la metafora è uno strumento retorico che funziona come un entimema: essa pone una domanda implicita che prevede una risposta ovvia. Dunque, se la risposta deve essere un truismo, la metafora non può dare accesso a elementi nuovi e originali dell'esistenza, ma le sarà solamente consentito di puntare i riflettori sull'evidenza delle cose, mettendo in mostra aspetti peculiari e

---

<sup>154</sup> In letteratura si definisce il *vehicle* come il termine metaforizzante e il *topic* come il termine metaforizzato.

<sup>155</sup> Danto, *Oltre il Brillo Box...*cit., p. 89.



prototipici di un determinato soggetto e facendo leva su un sapere comune e condiviso. In questo modo nessuna metafora potrà rivelarci qualcosa che già non sappiamo. Danto contesta una certa tradizione filosofica: quella, per usare le parole di George Lakoff e Mark Johnson, secondo cui il nostro sistema concettuale sarebbe essenzialmente strutturato in termini metaforici<sup>156</sup>, dunque la metafora – posta sul piano della scienza – rappresenterebbe la chiave d'accesso alla conoscenza. Anche Paul Ricoeur, che vede in Aristotele il precursore della sua teoria sulla metafora creatrice, è convinto che il tropo in questione sia in grado di dare forma proposizionale a ciò che non ha ancora una struttura concettuale, dunque il suo operare sarebbe equiparabile a quello della scoperta scientifica. Un'altra teoria che ha contribuito a sovradimensionare il ruolo epistemologico della metafora proviene dalla penna di Nietzsche: secondo una famosa pericope del filosofo tedesco, la verità non sarebbe altro se non un esercito mobile di metafore, metonimie e altre figure retoriche<sup>157</sup>. Nei termini di Nietzsche la verità è alla stregua di una vecchia metafora, di cui nessuno più ricorda il senso del suo valore figurato, credendolo ormai un significato letterale. Lakoff e Johnson hanno estremizzato questa dimensione, considerando la metafora come il mezzo principale che ci permette di interagire col mondo e attraverso il quale costruiamo e ci rappresentiamo di continuo l'intera realtà. «La discussione è una guerra» – ci svelano i due linguisti – è una metafora riflessa in una moltitudine di enunciati che usiamo abitualmente e magari senza accorgercene: frasi come «le sue critiche hanno colpito nel segno», «ho demolito il tuo argomento», «egli ha attaccato ogni punto debole della mia argomentazione» o «le tue richieste sono indifendibili» evidenziano non solo che linguisticamente trattiamo le discussioni in termini di guerra, ma che di fatto ci comportiamo di conseguenza, considerando i nostri interlocutori come dei veri e propri nemici<sup>158</sup>. Questa teoria sembra però soffrire di un difetto: se tutto il nostro sistema concettuale è organizzato per metafore, davvero non esiste nulla di non metaforico? In altri termini, secondo le ipotesi di Lakoff e Johnson, ogni metafora

---

<sup>156</sup> Cfr. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana* (1980), Bompiani, Milano 1998, p. 21.

<sup>157</sup> F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873), in *Su verità e menzogna*, Bompiani, Milano 2006, p. 95.

<sup>158</sup> Lakoff, Johnson, *Metafora e vita quotidiana...cit.*, pp. 22-24.

si compone di metafore più semplici: così le metafore strutturali si comporranno di metafore ontologiche, e via dicendo, in un gioco apparentemente infinito di scatole cinesi. Ma se la metafora complessa C deriva dalla metafora più semplice B, la quale a sua volta deriva dalla metafora A, che consideriamo una sorta di *ur*-metafora, da cosa deriva A? Ipotizziamo che A sia un concetto puro, non ancora velato dall'uso retorico: a rigori di logica dovremmo trovarci di fronte a una verità, dunque la nostra ricerca *à rebours* dovrebbe finalmente arrestarsi, ma se come afferma Nietzsche la verità non è altro che un'antica metafora ormai «ossificata», allora in quanto metafora da qualcosa dovrà pur derivare. Il punto è che queste teorie prevedono che il senso letterale delle antiche metafore non sia altro se non il loro senso metaforico ormai devitalizzato. È ancora Nietzsche a fare di questo assunto uno dei temi centrali di *Su verità e menzogna in senso extramurale*: «Noi crediamo di sapere qualcosa delle cose stesse, quando parliamo di alberi, colori, neve e fiori e tuttavia non possediamo che metafore delle cose, che non corrispondono per niente alle essenzialità originarie»<sup>159</sup>, e più avanti: «le verità sono illusioni, delle quali si è dimenticato che siano tali, metafore, che sono divenute consuete e sensibilmente prive di forza»<sup>160</sup>. A questo sistema teorico si ispira anche Derrida nella *Mitologia bianca*. Il filosofo francese sostiene che il senso della metafora consiste in uno *spin* concettuale che volge dal significato figurato a quello proprio, letterale. Così facendo la metafora «dunque porta in sé stessa, sempre, la sua morte»<sup>161</sup>, dato che il suo scopo ultimo è quello di approdare alla secolarizzazione dell'idea, ovvero di permettere il passaggio dal mito – inteso come concetto puro, non esprimibile proposizionalmente – al *logos*<sup>162</sup>. Danto è convinto che una teoria insoddisfacente della metafora sostenga proprio questo, ovvero che il senso letterale altro non sia se non un uso metaforico ormai deteriorato<sup>163</sup> e che del tutto sbagliata risulti dunque l'idea che il linguaggio ordinario consista semplicemente in un cimitero di metafore morte<sup>164</sup>. Il filosofo americano è persuaso che le metafore, dal momento in cui

<sup>159</sup> Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*...cit., p. 91.

<sup>160</sup> Ivi, p. 95.

<sup>161</sup> J. Derrida, *La mitologia bianca* (1972), in G. Conte (a cura di), *Metafora*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 206.

<sup>162</sup> Cfr. M. Ferraris, *Metafora, metafisica, mito, ecc.*, «aut aut», 220-221, 1987, pp. 70-72.

<sup>163</sup> Danto, *Oltre il Brillo Box*...cit., p. 78.

<sup>164</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale*...cit., p. 215.

fanno leva su un sapere comune, mettano in luce l'ovvio e non l'ignoto, e quindi non può credere – come fa Nietzsche – che le nuove metafore rappresentino la linfa vitale, «i boccioli del linguaggio»<sup>165</sup>, mentre le vecchie metafore ne costituiscano i rami secchi. Per Danto la metafora funziona solo se in essa si può individuare un senso letterale e uno figurato. La dicotomia qui sottolineata si inserisce poi alla perfezione nell'architettura teorica ideata dal filosofo americano per le opere d'arte, e credo che le implicazioni derivanti dal celebre esperimento mentale degli oggetti indiscernibili<sup>166</sup> possano in parte giustificare l'approccio dantiano alla metafora. Qui di seguito delinearò schematicamente i termini della questione.

Nel caso degli indiscernibili si tratta di assumere che:

- a)  $x$  e  $y$  sono due oggetti percettivamente indistinguibili;
- b) solo uno dei due è un'opera d'arte, mentre l'altro è una mera cosa;
- c) l'opera d'arte è tale perché rinvia ad *altro da sé*, perciò implica un'interpretazione, che costringe l'interprete a mettere in moto certi saperi e a concludere certe operazioni inferenziali.

Nel caso della metafora si tratta invece di presupporre che:

- d)  $p$  e  $q$  sono due enunciati indistinguibili;
- e) solo uno dei due è da intendersi metaforicamente, mentre l'altro è da intendersi letteralmente, ovvero non significa altro oltre a quello che vogliono dire le sue parole nel loro senso letterale;
- f) l'enunciato metaforico ammette una mobilitazione di conoscenze e competenze specifiche, nonché una capacità deduttiva utile per poterlo comprendere, dunque rimanda a un significato *altro*, che non è quello letterale.

## 5. Dimostrativi, parafrasi, paradossi e contesti

L'approccio dantiano è fortemente in debito con alcune posizioni sulla metafora concepite da Josef Stern<sup>167</sup>. Laddove Danto scrive che «una metafora comporta un

---

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> La famosa galleria dei quadrati rossi; Ivi, pp. 3-4.

<sup>167</sup> I rapporti tra i due sono testimoniati dal fatto che Danto parla di Stern come del «mio studente», colui al quale si deve «la scoperta che le metafore resistono alla sostituzione» e dunque che i contesti metaforici sono intensionali. Ivi, pp. 218-219.

dimostrativo implicito – un “quello”<sup>168</sup> è indubbiamente a Stern che si riferisce. Quest'ultimo, in *Metaphor as demonstrative*<sup>169</sup>, è convinto che le interpretazioni degli enunciati metaforici implicano un tipo di dipendenza contestuale simile a quella evidenziata da David Kaplan per i dimostrativi e gli indicativi, e che dunque il compito dell'ascoltatore sia quello di recuperare il «carattere metaforico», cioè la dipendenza contestuale latente di frasi come «Giulietta è il sole» o «l'uomo è un lupo»<sup>170</sup>. Questo carattere metaforico è indotto – a detta di Stern – da un operatore metaforico nascosto, *Mthat*, il quale «converte ogni espressione (letterale)  $\phi$  nella [...] “espressione metaforica” 'Mthat [ $\phi$ ]'»<sup>171</sup>. Stern sostiene che la capacità di stabilire il contenuto di una metafora non dipende solo da una pura conoscenza linguistica (sintattica o semantica) posseduta da parlanti e interpreti, ma è determinata anche da fattori pragmatici, rubricati dal filosofo sotto il nome di «presupposizioni contestuali»<sup>172</sup>. Queste ultime sono molto vicine a ciò che Max Black intende quando parla di «sistema dei luoghi comuni associati», ovvero l'insieme delle nozioni di base possedute dal classico uomo della strada, costituite da banalità, stereotipi o, a volte, vere e proprie inesattezze<sup>173</sup>. In estrema sintesi il modello interazionista di Black considera le asserzioni metaforiche come l'incontro tra due sistemi di cose; il primo sistema legato a un soggetto principale, il secondo sistema legato a un soggetto sussidiario. La metafora, come specifica Black, proietta sul soggetto principale (poniamo *uomo*) certe «implicazioni associate», ovvero certi luoghi comuni abbinati al soggetto sussidiario (poniamo *lupo*). L'effetto che si ottiene definendo metaforicamente l'uomo come un lupo consiste nella riorganizzazione della nostra idea di uomo attraverso l'applicazione di alcuni stereotipi legati al lupo;

---

<sup>168</sup> Danto, *Oltre il Brillo Box...*cit., p. 87. Qui il filosofo riporta l'esempio di un'audace caricatura realizzata da Charles Philipon ai danni di Luigi Filippo di Francia, in cui la testa del sovrano è disegnata nell'atto di trasformarsi in una pera. Philipon, scrive Danto, «sta effettivamente mostrando una pera e dicendo: “Luigi Filippo è quello”[...]. In questo senso le metafore sono riduzioni degli individui che designano: li riducono infatti a quelle caratteristiche che i tropi rendono salienti mettendole in evidenza (il nostro Luigi Filippo, ad esempio, è ridotto ad un imbecille)».

<sup>169</sup> J. Stern, *Metaphor as Demonstrative*, «The Journal of Philosophy», vol. 82, 12, 1985, pp. 677-710. Questo articolo costituisce il sunto della tesi di dottorato di Stern, *Metaphor as demonstrative: a formal semantics for demonstratives and metaphors*, discussa nel 1979 presso la Columbia University di New York.

<sup>170</sup> Cfr. M. Leezenberg, *Contexts of Metaphor*, Elsevier Science, Oxford, 2001, p. 188.

<sup>171</sup> Stern, *Metaphor as Demonstrative...*cit., p. 695.

<sup>172</sup> Ivi, p. 698.

<sup>173</sup> Cfr. M. Black, *Modelli, archetipi, metafore* (1962), Pratiche, Parma 1983, p. 57.

dunque, se l'uomo è un lupo, sarà considerato infido, feroce e affamato, almeno secondo le credenze comuni che determinano la cultura dell'uomo della strada<sup>174</sup>. Tornando a Stern, possiamo suddividere la sua teoria dell'interpretazione metaforica in quattro fasi distinte. La prima fase, prettamente valutativa, è costituita da un momento pre-semantic, dove l'ascoltatore/interprete ha il compito di selezionare, aiutato dal contesto, la corretta forma logica dell'espressione metaforica udita o letta; nell'esempio di Stern l'interprete sceglie la forma logica «Giulietta *Mthat* [è il sole]», individuando «è il sole» come  $\phi$  della metafora<sup>175</sup>. Nella seconda fase entrano in gioco le presupposizioni contestuali, che Stern distingue in *p-presuppositions* e *f-presuppositions*. Le prime, le cosiddette *productive-presuppositions*, associano delle proprietà P a  $\phi$ ; dunque, se  $\phi =$  «è il sole», le proprietà P saranno costituite da «essere il centro del Sistema Solare», «essere una palla di fuoco», «essere radiosio», «essere fonte di vita» ecc. Le seconde, le cosiddette *filter-presuppositions*, dato un contesto *c*, hanno la funzione di eliminare (filtrare) le proprietà elaborate dalle *p-presuppositions* inadatte a Giulietta; in questo caso «essere il centro del Sistema Solare» ed «essere una palla di fuoco»<sup>176</sup>. Nella terza fase il contesto funge da circostanza valutativa per decretare se quanto detto dalla metafora in *c* è vero o falso; a questo livello non è importante ciò che viene presupposto, come nei livelli precedenti, ma ciò che è ormai necessario valutare una volta selezionate le adeguate proprietà. Nella quarta e ultima fase l'interprete deve giudicare se quanto espresso nel contesto *c* attraverso la metafora in questione coincide realmente con quello che il parlante intende comunicare<sup>177</sup>.

Danto, da un certo punto di vista, si avvicina molto alle conclusioni di Black e di Stern; egli avanza l'ipotesi che agli enunciati metaforici si possa applicare la teoria dei prototipi, giacché la metafora «deve far ricorso al modo in cui l'informazione viene immagazzinata, deve cioè considerare la prima cosa che viene spontaneamente in mente alle persone quando sono in presenza di uno stimolo piuttosto che di un altro. [...] Se si domanda quale sia la prima proprietà del cane

<sup>174</sup> Ivi, pp. 58-63.

<sup>175</sup> J. Stern, *Metaphor as Demonstrative...* cit., p. 706. Le forme logiche scartate sono: «*Mthat* [Giulietta] è il sole», «*Mthat* [Giulietta] *Mthat* [è il sole]», «*Mthat* [Giulietta è il sole]».

<sup>176</sup> Ivi, pp. 698-699.

<sup>177</sup> Ivi, pp. 707-708.

che viene in mente, è più probabile sentirsi rispondere che i cani abbaiano e non che sono privi di ghiandole sudorifere»<sup>178</sup>. Secondo Danto «i prototipi che definiscono il nostro mondo – che è, nel complesso, un mondo condiviso – si basano sulla frequenza e sulla rapidità di risposta. Nel costruire una metafora il retore fa affidamento sull'immediatezza e sul saper comune»<sup>179</sup>. Le somiglianze che notiamo tra le cose «sono connesse con i prototipi attraverso i quali il nostro mondo è concettualizzato: la grande capacità del retore consiste, del resto, proprio nell'essere in grado di attivare tali prototipi»<sup>180</sup>. Su questo punto Danto sembra perfettamente coerente; se il meccanismo di funzionamento dell'entimema innerva la natura stessa della metafora e se la risoluzione dell'ellissi entimematica prevede una risposta ovvia e immediata, allora questa risposta non potrà che evidenziare alcuni tratti prototipici ed essenziali appartenenti al soggetto metaforico. Su ciò che è stato definito come il «sistema dei luoghi comuni associati» Danto sembra, almeno a un primo sguardo, concordare con Black. Quest'ultimo è però convinto che le metafore interattive non possano essere oggetto di una riduzione parafrastica, poiché questa comporterebbe una perdita di contenuto cognitivo: la parafrasi, per quanto accurata, non restituisce appieno il tipo di intuizione indotto dalla metafora<sup>181</sup>. L'idea di Black è che l'enunciato metaforico crei, a partire da stereotipi e luoghi comuni, concetti che prima non esistevano e non già porti alla luce, seppur in maniera brillante e inattesa, delle ovvietà. Danto concorda sul fatto che la metafora faccia leva sul sapere comune, ma non è disposto ad attribuirle alcuna proprietà creatrice. Per quanto riguarda la parafrasi, l'idea di Danto è che «se la struttura delle opere d'arte è identica o molto vicina alla struttura delle metafore, allora non c'è alcuna parafrasi o sintesi di un'opera d'arte che possa coinvolgere la mente che prende parte alla sua comprensione nello stesso modo in cui può farlo

---

<sup>178</sup> Danto, *Oltre il Brillo Box...* cit., p. 90. Per ragioni di economia terminologica, dichiaro che ho usato e userò il termine *stereotipo* come se inglobasse anche la nozione di *prototipo*. La definizione di stereotipo che ho in mente è quella fornita da Putnam, cfr. H. Putnam, «Significato, riferimento e stereotipi», in A. Iacona, E. Paganini (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina, Milano 2003, pp. 198-199; mentre quella di prototipo si basa sulle ricerche di Eleanor Rosch, cfr. E.H. Rosch, *Cognitive Representations of Semantic Categories*, «Journal of Experimental Psychology: General», vol. 104, 3, 1975, p. 193.

<sup>179</sup> Ivi, p. 91.

<sup>180</sup> Ibidem.

<sup>181</sup> Cfr. Black, *Modelli, archetipi, metafore...* cit., pp. 64-65.

l'opera; e non c'è alcun resoconto critico della metafora interna all'opera che possa sostituire l'opera, proprio come la descrizione di una metafora non ha la potenza della metafora che descrive»<sup>182</sup>. I critici hanno notato qui alcune incongruenze: in primo luogo, se secondo Danto la platea deve completare il sillogismo incompiuto inferendo la premessa mancante, allora tale premessa deve essere qualcosa di ben delineato e dunque parafrasabile; in secondo luogo, in che modo la tesi della metafora come entimema può spiegare come facciamo a comprendere metafore molto complesse senza servirci di una parafrasi<sup>183</sup>?

Visto che la teoria di Danto pretende di essere valida sia in campo verbale sia in campo visivo, mi servirò di un esempio pittorico per mettere in luce alcune problematiche. Consideriamo un dipinto di Tiziano Vecellio eseguito nel 1548: il *Carlo V a Mühlberg* del Museo del Prado di Madrid (fig. 12). Il capolavoro tizianesco, secondo l'analisi di Erwin Panofsky<sup>184</sup>, raffigura Carlo V come Marco Aurelio – l'imperatore-filosofo per eccellenza, dotato di invidiabili qualità morali – ovvero come un ben preciso modello di sovranità classica. Se le cose stanno così, l'immagine, a rigor di logica, dovrebbe esibire la forma A (Carlo V, il *topic*) è B (Marco Aurelio, il *vehicle*), e Danto ci assicura che dipingere (o descrivere) A *come* B, ovvero raffigurare il soggetto A visto attraverso gli attributi del soggetto B, cela sempre una base metaforica<sup>185</sup>. Analizzando l'opera di Tiziano appare chiaro che l'immagine:

- a) è una metafora che apparentemente opera senza uno dei suoi elementi costitutivi, dato che il *vehicle* non trova spazio nella tela;
- b) non esibisce elementi *omospaziali* e *noncompossibili*, ovvero quelle incongruenze che allertano l'interprete, il quale capisce di trovarsi di fronte a contesti non letterali<sup>186</sup>;

<sup>182</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale...cit.*, pp. 211-212.

<sup>183</sup> Cfr. D. Costello, «Danto and Kant: Together at Last?», in M. Rollins (a cura di), *Danto and his Critics*, cit., pp. 161-163. Per un appunto critico che riguarda invece l'insondabile vastità della risposta del pubblico alla domanda metaforica posta dall'opera d'arte, cfr. C. Barbero, *Arte in scatola*, «Rivista di estetica», vol. 2, 35, 2007, pp. 40-43.

<sup>184</sup> Cfr. E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia* (1969), Marsilio, Venezia 1992, pp. 84-89.

<sup>185</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale...cit.*, p. 204.

<sup>186</sup> Secondo Carroll, vi è omospazialità quando due elementi appartenenti a mondi diversi condividono sospettosamente lo stesso spazio pittorico, mentre vi è noncompossibilità quando quegli stessi elementi, nella realtà, non possono coesistere. Cfr. N. Carroll, «Visual Metaphor», in *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 347-368.

c) schiude il proprio significato – ipotizzando corretta la lettura di Panofsky – solo se l'interprete già possiede delle conoscenze circa la retorica figurativa imperiale di Carlo V.



Fig. 12. Tiziano, *Carlo V a Mühlberg*, 1548, Madrid, Museo del Prado

I punti a) e b) svelano che non ogni immagine metaforica esibisce allo stesso tempo un *topic* e un *vehicle*<sup>187</sup>. Se, come dice Danto, la struttura delle opere d'arte è identica o molto simile a quella delle metafore, qui l'omissione retorica è piuttosto massiva: il ritratto equestre di Tiziano mostra Carlo V attraverso gli attributi di Marco Aurelio

---

<sup>187</sup> Cfr. Stern, *Metaphors in Pictures...cit.*, p. 267.



(fig. 13), solo che Marco Aurelio non è immediatamente noto, a meno che l'interprete non goda di competenze molto specifiche in ambito numismatico e trattatistico<sup>188</sup>.



Fig. 13. Marco Aurelio, 176-180 d.C., Roma, Musei Capitolini

Secondo Andrew Ortony una metafora ben riuscita è permessa dallo sbilanciamento di salienza verso il termine metaforizzante<sup>189</sup>, e si definisce lo sbilanciamento come il peso dei tratti distintivi del *vehicle* che non sono propriamente caratteristici del *topic*. La cosa curiosa è che – visivamente – non vi è alcuno sbilanciamento di salienza verso il *vehicle*, dato che quest'ultimo non appare nel quadro. Il punto c) riguarda la posizione dell'interprete: innanzitutto egli può cogliere una metafora solo se rintraccia quegli elementi incongruenti che giustificano l'individuazione di una ulteriore dimensione semantica, ma non è detto

<sup>188</sup> Cfr. A. Gentili, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano 2012, pp. 227-236.

<sup>189</sup> A. Ortony, «Oltre la somiglianza letterale» (1979), in C. Cacciari (a cura di), *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Raffaello Cortina, Milano 1991, pp. 128-134.

che costui possieda le competenze per riconoscere tali elementi<sup>190</sup>. Questi devono poi riflettere un certo grado di intenzionalità, ovvero l'interprete deve aver motivo di credere che le possibili anomalie siano una diretta conseguenza della volontà del *metaphor maker*.

Non concordo con le critiche che Diarmuid Costello muove a Danto; il fatto è che Danto non sta fornendo istruzioni su come individuare e interpretare le metafore, ma sta indicando in che modo l'enunciato metaforico attiva la nostra mente e smuove le nostre emozioni<sup>191</sup>. Metafore banali e metafore colte funzionano nello stesso modo, ovvero comunicano qualcosa attraverso un meccanismo sillogistico ellittico; ciò che cambia è l'interprete, o meglio le competenze dell'interprete, giacché l'atto mentale che permette di completare la lacuna retorica è una mossa che nessuno di noi può evitare. Il caso del *Carlo V a Mühlberg* dimostra una volta di più che i limiti dell'interpretazione, come puntualmente ci ricorda Danto, sono dettati dai limiti della conoscenza<sup>192</sup>. La critica d'arte, ci spiega il filosofo, «che consiste nell'interpretazione della metafora [...] non può proporsi come sostituto dell'opera. La sua funzione è piuttosto quella di dotare il lettore o lo spettatore delle informazioni necessarie a rispondere alla potenza dell'opera. [...] Non è semplicemente che le metafore, come si dice spesso, si logorano; talvolta muoiono e richiedono di essere resuscitate dagli studiosi. E il grande valore di discipline come la storia dell'arte e della letteratura sta proprio nel rendere avvicinabili tali opere»<sup>193</sup>. Introduciamo ora una nuova riflessione. Nel paragrafo precedente si è visto come la distinzione tra senso letterale e senso metaforico permetta a Danto di sviluppare un apparato filosofico estremamente coerente. Essa offre anche altri vantaggi; ad esempio può consentire a Danto di risolvere la seguente versione *ad hoc* del

---

<sup>190</sup> Cfr. M. Di Monte, *Metafore vi(s)ive? I limiti del linguaggio figurato nel linguaggio figurativo*, «Atque», 14 n.s., 2014, pp. 66.

<sup>191</sup> Secondo Tiziana Andina opere d'arte e metafore condividono una peculiarità: entrambe inducono l'interprete a maturare una risposta cognitiva ed emotiva nei confronti di ciò che esse comunicano. Solo dopo aver compreso le premesse poste in campo dall'artificio retorico, l'interprete completa il sillogismo nella maniera più probabile e verosimilmente più aderente a ciò che l'autore della metafora voleva lasciare intendere. Cfr. T. Andina, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci, Roma 2010, pp. 98-100.

<sup>192</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale...*cit., p. 154.

<sup>193</sup> Ivi, p. 212.

paradosso della finzione. Considerati gli enunciati metaforici come patentemente falsi, abbiamo che, nonostante ciò:

- 1) x crede alle metafore sebbene le riconosca in quanto tali;
- 2) credere alle metafore significa pensare che siano vere;
- 3) x sa che le metafore sono palesemente false.

Dire che «l'uomo è un lupo» di fatto è letteralmente falso, ma può essere metaforicamente vero. I tropi in questione devono essere letteralmente falsi e metaforicamente veri sia per chi li formula sia per chi li ascolta, e il paradosso mette in evidenza proprio questo: l'ascoltatore crede solo al senso figurato della metafora, ben sapendo però che il suo senso letterale è palesemente falso. Questa è anche la risoluzione del paradosso:

- A) x crede al senso metaforico delle metafore;
- B) credere al senso metaforico significa pensare che sia metaforicamente vero;
- C) x sa che il senso letterale delle metafore è palesemente falso.

La digressione sul paradosso della finzione permette di perfezionare quanto detto prima, ovvero che i limiti interpretativi dipendono dai limiti della conoscenza, e di avvicinarsi alla conclusione del capitolo, che vedrà emergere la posizione contestualista di Danto. Secondo il filosofo americano, una metafora esibisce insieme soggetto e modo di rappresentazione<sup>194</sup>, ad esempio presenta Giulietta e allo stesso tempo la presenta dotata di certe caratteristiche proprie del sole. Consideriamo il punto B); l'interprete crede al senso metaforico solo se il soggetto può effettivamente essere presentato in quel modo, e sapere che il soggetto può essere presentato in quel modo fa parte delle competenze dell'interprete medesimo. Queste ultime, poi, che vanno a comporre quella che Danto definisce la «forma di presentazione» del soggetto metaforico, sono culturalmente determinate<sup>195</sup>. L'insieme dei saperi, delle credenze, dei sentimenti, degli stereotipi e dei luoghi comuni qualificano una collettività e un contesto comunicativo all'interno del quale determinati enunciati metaforici funzionano<sup>196</sup>: lo scambio metaforico tra parlante

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 230.

<sup>195</sup> Ibidem.

<sup>196</sup> Cfr. Danto, *Oltre il Brillo Box...*cit., p. 82. Danto qui è sicuramente in linea con Stern.

e interprete deve essere regolato da quello che Grice ha chiamato Principio di Cooperazione<sup>197</sup>.

Secondo Danto la metafora «può essere cognitiva soltanto se la persona o la cosa che designa è davvero *così* come viene designata, vale a dire solo se la sua essenza corrisponde a quanto mostrato»<sup>198</sup>. Quel *così*, che il filosofo americano ha evidenziato in corsivo, implica il fatto che il soggetto venga rappresentato *solo* in quel modo e non diversamente. Danto è convinto che una semantica dei contesti estensionali non possa davvero dar conto della metafora, dunque sostiene la tesi secondo cui le metafore avrebbero la stessa forma logica degli enunciati intensionali, i quali, come noto, non rispondono al principio leibniziano di sostituibilità *salva veritate*<sup>199</sup>. L'uomo è un lupo perché è avido, scaltro e affamato, e non perché ha il pelo, la coda e le zanne; la metafora funziona perché l'interprete – e qui userò una metafora – acquista solo i pezzi che gli servono, non tutto il negozio. Negando la possibilità di estendere la semantica dei mondi possibili alle metafore, poi, Danto mette in mostra ancora una volta la sua posizione sulla particolarità logica dei contesti intensionali: il senso letterale di «gli uomini sono animali» è biologicamente valido all'interno di un contesto ordinario, mentre in un contesto speciale lo stesso enunciato è da intendersi metaforicamente, dato che le parole che lo compongono non si riferiscono direttamente al soggetto, ma a un modo di vedere il soggetto, a una sua rappresentazione<sup>200</sup>. In *Senso e riferimento* Frege scriveva che dire che una cosa è uguale a sé stessa ( $a = a$ ) e dire che una cosa è uguale a un'altra cosa ( $a = b$ ) sono enunciati di diverso valore conoscitivo e che gli enunciati della forma  $a = b$  ci permettono di ampliare la nostra conoscenza, giacché riferirsi ad  $a$  attraverso  $b$  mette in evidenza il *come* ci si riferisce ad  $a$ . Se il parlante dice che  $a = b$ , non sta parlando semplicemente di  $a$ , ma sta parlando di  $a$  in un certo modo, facendo appello a quello che Frege chiama il *Sinn* del nome<sup>201</sup>. Trovo che le idee maturate da Danto sugli enunciati metaforici e sul loro ruolo cognitivo debbano molto alla

<sup>197</sup> Cfr. H.P. Grice, «Logica e conversazione», in A. Iacona, E. Paganini, *Filosofia del linguaggio*, cit., pp. 234-235, 238.

<sup>198</sup> Danto, *Oltre il Brillo Box...* cit., p. 89.

<sup>199</sup> Danto, *La trasfigurazione del banale...* cit., pp. 216-220.

<sup>200</sup> Ivi, pp. 220-221.

<sup>201</sup> Cfr. G. Frege, «Senso e significato», in A. Iacona, E. Paganini, *Filosofia del linguaggio*, cit., pp. 18-19.

teoria di Frege: Danto ha sviluppato quella che Davidson ha chiamato una concezione fregeana della metafora<sup>202</sup>, dove il *Sinn* di un termine espresso in un contesto letterale diventa la sua *Bedeutung* quando lo stesso termine viene espresso in un contesto metaforico<sup>203</sup>. La metafora esibisce la relazione tra un soggetto e un modo di guardare a quel soggetto e il suo contributo cognitivo è tanto più significativo quanto più l'essenza del soggetto coincide con quanto mostrato; «le metafore esistono perché la mente subisce effettivamente l'influenza di certe rappresentazioni, [...]. Se perdessimo di vista il potere psicologico della metafora e la considerassimo semplicemente una figura del linguaggio [...] non riusciremmo a cogliere un aspetto essenziale non solo dei tropi, ma anche di noi stessi»<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Cfr. D. Davidson, «Che cosa significano le metafore», in *Verità e interpretazione* (1984), Il Mulino, Bologna 1994, pp. 343-344.

<sup>203</sup> Consideriamo il nome proprio «Marco Aurelio» in un contesto ordinario: la sua *Bedeutung* sarà Marco Aurelio, mentre apparterranno al suo *Sinn* descrizioni definite come «l'imperatore-filosofo». Consideriamo ora lo stesso nome proprio nel contesto speciale «Carlo V è stato il Marco Aurelio del Cinquecento»; qui la *Bedeutung* di «Marco Aurelio» non sarà Marco Aurelio, ma l'imperatore-filosofo.

<sup>204</sup> Danto, *Oltre il Brillo Box...*cit., p. 83.



## Metafore visive, identità e percezione<sup>205</sup>

### 1. Introduzione

In questo capitolo daremo una lettura critica della posizione di Noël Carroll sul tema della metafora visiva. I capisaldi della definizione di Carroll sono i seguenti: in primo luogo, affinché si possa parlare di un'immagine come di una metafora visiva, tale immagine deve contemplare al suo interno degli elementi che siano omospaziali (ovvero che condividano lo stesso spazio dell'immagine) e insieme noncompossibili (ovvero che fisicamente, nella realtà, non abbiano motivo e *chance* di coesistere). In secondo luogo, tali condizioni derivano direttamente dal dominio linguistico. L'omospazialità corrisponde infatti, nelle metafore verbali, all'identità stabilita dal verbo essere tra termine metaforizzato e termine metaforizzante (nelle metafore della forma "A è B"), mentre la noncompossibilità corrisponde alla palese falsità esibita dagli enunciati metaforici. L'analisi della teoria di Carroll si concentrerà principalmente su due aspetti: i) si cercherà di dimostrare che l'omospazialità non è l'equivalente pittorico dell'è metaforico di identità che secondo Carroll caratterizza una metafora verbale; ii) si negherà inoltre che la comprensione delle metafore visive si basi su un tipo di percezione non mediata da codici di lettura.

### 2. Definizione

---

<sup>205</sup> Il presente capitolo è apparso come articolo su rivista nel volume *The Languages of Art*, curato da Cristina Meini; cfr. A. Cavazzana, *Immagini (per le parole...cit.*, pp. 109-122.

John M. Kennedy e William Simpson, negando che le metafore, o più in generale i tropi, appartengano solamente al dominio della parola, ritengono che sia lecito ammettere l'esistenza di espedienti retorici anche sul piano visivo<sup>206</sup>. 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<sup>207</sup>. 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 (fig. 14), dipinge sullo sfondo, come lampante esempio di prolessi, un Cristo imberbe intento a costruire la propria croce<sup>208</sup>. 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<sup>209</sup>. 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.

---

<sup>206</sup> Cfr. J.M. Kennedy, W. Simpson, *For Each Kind of Figure of Speech there is a Pictorial Metaphor: A Figure of Depiction*, in «Visual Arts Research», 2, 1982.

<sup>207</sup> Ivi, p. 5.

<sup>208</sup> Cfr. A. Gentili, «Elementi di retorica nella pittura religiosa veneziana del secondo Cinquecento», in M.G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Meltemi, Roma 2006, p. 180.

<sup>209</sup> Cfr. Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 347.





Fig. 14. Tintoretto, *Annunciazione*, 1582-1585, Venezia, Scuola Grande di San Rocco

### 3. Omospazialità e noncompossibilità

Come noto, nei termini di Ivor A. Richards<sup>210</sup> e Max Black<sup>211</sup>, 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 (fig. 15). 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

<sup>210</sup> Cfr. I.A. Richards, *La filosofia della retorica* (1936), Feltrinelli, Milano 1967.

<sup>211</sup> Cfr. Black, *Modelli, archetipi, metafore...* cit.

incongruenza data dalla presenza di un'automobile giocattolo dove invece ci si aspetterebbe di trovare la testa del babuino (*noncompossibilità*).

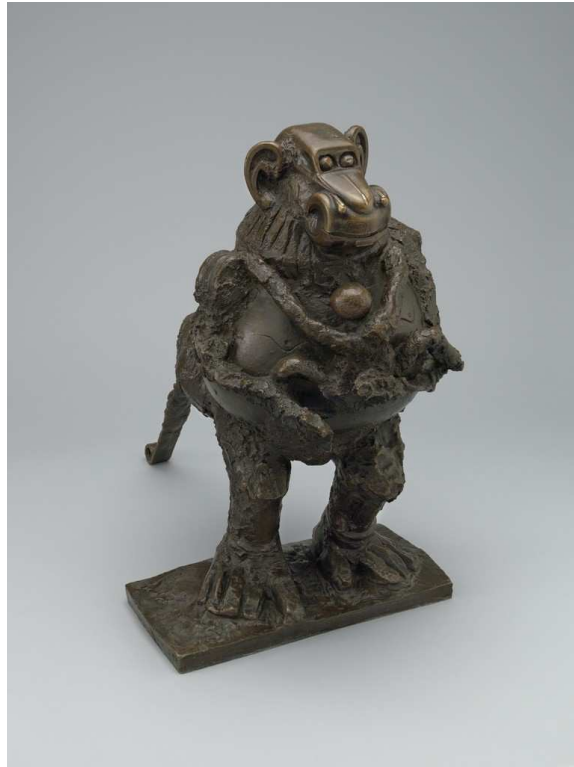


Fig. 15. Pablo Picasso, *Baboon and Young*, 1951, New York, MoMA

Carroll definisce dunque omspaziali 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 ( $A \text{ è } B$ ), le metafore visive utilizzano il mezzo dell'omspazialità; laddove le metafore verbali esibiscono una palese falsità, le metafore visive rispondono con la noncompossibilità. Ecco che per Carroll omspazialità e noncompossibilità diventano condizioni necessarie per qualificare

un'immagine come una *pictorial metaphor*<sup>212</sup>. Se questo è vero, però, e se esiste una «striking structural analogy»<sup>213</sup> tra metafore visive e verbali, allora tali requisiti devono risultare condizioni necessarie anche in campo verbale, giacché da lì sono derivate.

#### 4. 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 babuino è un'automobile degli anni quaranta» è altrettanto valido di «le automobili degli anni quaranta sono delle teste di babuino»<sup>214</sup>. 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<sup>215</sup>. 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

---

<sup>212</sup> Cfr. Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 355.

<sup>213</sup> Ivi, p. 348.

<sup>214</sup> Ivi, p. 349.

<sup>215</sup> Cfr. Stern, *Metaphors in Pictures*...cit., p. 264.

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<sup>216</sup>. 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>217</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<sup>218</sup>. Così per *Le Viol* di Magritte si potrà indifferentemente dire che «il torso è una faccia» o che «la faccia è un torso» (fig. 16), per il *Violon d'Ingres* di Man Ray varranno in egual modo «il corpo femminile è un violino» e «il violino è un corpo femminile» (fig. 17) e per *Typewriter-pie* di Oldenburg sarà lecito pensare che «la macchina da scrivere è una

<sup>216</sup> Ibidem. Kendall Walton, invece, spiega l'irreversibilità metaforica facendo ricorso alla nozione di *make-believe*. L'idea di Walton è che gli enunciati metaforici suggeriscano un possibile gioco di *make-believe*. Egli descrive la metafora come l'apporto congiunto di due domini distinti. Il dominio (a) è quello dei cosiddetti *props*, ovvero gli oggetti che fungono da supporto per intrattenere il gioco del *make-believe*. Il dominio (b) è invece quello in cui i predicati verranno applicati al primo dominio in maniera metaforica. (a) è dunque ciò che Ivor Richards identificava come il *target* della metafora (il termine metaforizzato), mentre (b) è quello che lo stesso Richards identificava come il *vehicle* (ovvero il termine metaforizzante). Il meccanismo metaforico rende gli oggetti di (a) dei *props*, i quali sono poi responsabili della dimensione fittizia dei predicati espressi nel dominio (b). Da questo punto di vista, nell'enunciato metaforico «Giulietta è il sole», «Giulietta» è il supporto (*prop*) che rende «è il sole» un predicato finzionale (poiché riferito a Giulietta). Secondo Walton, la creazione di *fictional truths* da parte della metafora non è un'operazione simmetrica: esse non possono valere indistintamente per entrambi i soggetti coinvolti, qualora la metafora venisse ribaltata. Walton fa l'esempio della «sella della montagna», che implica «il crinale che collega due alture è una sella»: in questa metafora, il crinale (*prop*) rende fittizio il fatto che tra due montagne vi sia una sella, mentre il suo ribaltamento introduce semplicemente un nuovo gioco di *make-believe* le cui nuove *fictional truths* non si applicano al caso precedente. Cfr. K.L. Walton, *Metaphor and Prop Oriented Make-Believe*, in «European Journal of Philosophy», 1, 1, 1993, pp. 46-48.

<sup>217</sup> Per una trattazione delle metafore come enunciati caratterizzati da una forte dipendenza contestuale in quanto dotati di un operatore metaforico nascosto che «convert[is] any (literal) expression  $\Phi$  into [...] the "metaphorical expression"  $\Phi$ », vedi Stern, *Metaphor as Demonstrative*...cit., come descritto più ampiamente nel precedente capitolo dedicato a Danto.

<sup>218</sup> Cfr. Carroll, «Visual Metaphor»...cit., pp. 349-350.

fetta di torta» o che «la fetta di torta è una macchina da scrivere» (fig. 18). 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»<sup>219</sup>.



Fig. 16. René Magritte, *Le viol*, 1934, Houston, Menil Collection

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 349.



Fig. 17. Man Ray, *Le violon d'Ingres*, 1924, Parigi, Centre Pompidou



Fig. 18. Claes Oldenburg, *Typewriter-Pie*, 1972

#### 4.1. 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<sup>220</sup>.

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 (fig. 19).

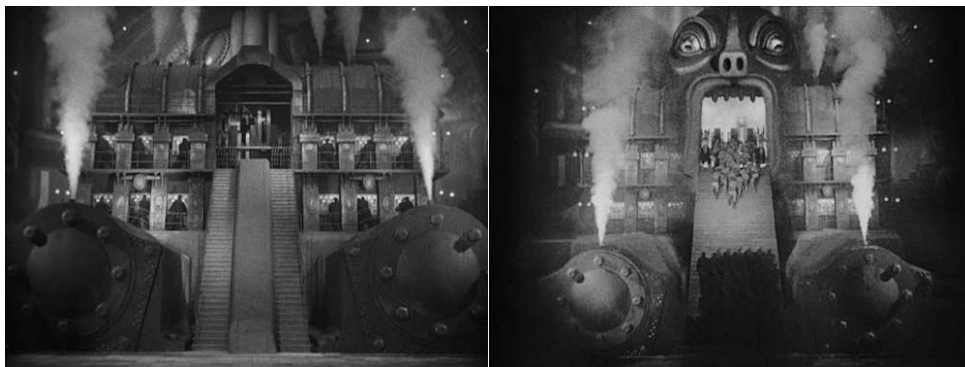


Fig. 19. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927, la trasformazione del macchinario nel Moloch

---

<sup>220</sup> Ivi, pp. 347-348.

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<sup>221</sup>: 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»<sup>222</sup>. 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?



Fig. 20. Hieronymus Bosch, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, c. 1500, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga

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

<sup>221</sup> Cfr. N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 212.

<sup>222</sup> Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 353.



vita eremitica (fig. 20). 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 (fig. 21). 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.



Fig. 21. Bosch, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, dettaglio del pannello centrale

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<sup>223</sup>. 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

<sup>223</sup> Cfr. Black, *Modelli, archetipi, metafore...*cit., p. 57.

anticlericale protestante era solita usare immagini simili per denunciare la bassezza morale del clero. Se ne ha un esempio nella xilografia del *porcosacerdos* (fig. 22), pubblicata nel *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* di Conrad Wolffhart, stampato a Basilea nel 1557<sup>224</sup>.



Fig. 22. Xilografia del *porcosacerdos*

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»<sup>225</sup>. Ma perché «clearly», se poi lo stesso filosofo dichiara di aver consultato dei bestiari medievali<sup>226</sup> 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*,

<sup>224</sup> Cfr. F. Sorce, «Argomenti per gli occhi. La metafora visiva nelle immagini polemiche rinascimentali», in T. Migliore (a cura di), *Retorica del visibile. Strategie dell’immagine tra significazione e comunicazione*, 2 voll., Aracne, Roma 2011, pp. 113-114.

<sup>225</sup> Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 354.

<sup>226</sup> Ibidem.

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 *saliènza* 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*<sup>227</sup>. 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 (fig. 23), ma anche gli elementi di contorno, come ad esempio i testi didascalici che sovente accompagnano le *réclames*<sup>228</sup>.

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<sup>229</sup>. 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<sup>230</sup>.

<sup>227</sup> Cfr. Ortony, «Oltre la somiglianza letterale»...cit., pp. 128-134.

<sup>228</sup> Cfr. Forceville, *Pictorial Metaphors in Advertising*...cit., pp. 109-113.

<sup>229</sup> Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 353.

<sup>230</sup> Cfr. Danto, *Oltre il Brillo Box*...cit., p. 89.



Fig. 23. Manifesto pubblicitario delle calzature Clerget. Il messaggio è “la scarpa Clerget è una cravatta”, il quale sottolinea l’eleganza della calzatura, ma il termine metaforizzante “cravatta” è visivamente assente (da Forcenville 1996)

## 5. 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<sup>231</sup>. Dal canto suo, Carroll

<sup>231</sup> Cfr. E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), Einaudi, Torino 2010, pp. 33, 37-39.

descrive il ritratto di Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* (fig. 24), 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»<sup>232</sup>.



Fig. 24. Théodore Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, 1812, Parigi, Louvre

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<sup>233</sup>. 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<sup>234</sup>.

In un simposio organizzato dal *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Carroll fu chiamato a dialogare con Arthur Danto sul tema storicità dell'occhio, ovvero sull'idea che la percezione visiva umana abbia o meno una storia e che questa storia

<sup>232</sup> Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 348.

<sup>233</sup> Cfr. J. Ruskin, *Gli elementi del disegno* (1857), Adelphi, Milano 2009, p. 32.

<sup>234</sup> Cfr. Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception*...cit., pp. 130-135.

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<sup>235</sup>. 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 ri-conosciamo 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»<sup>236</sup>, 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

---

<sup>235</sup> Cfr. N. Carroll, «La modernità e la plasticità della percezione» (2001), in A.C. Danto, *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, trad. e cura di M. Di Monte, Armando Editore, Roma 2007, p. 72.

<sup>236</sup> D. Davidson, «A Coherence Theory of Truth and Knowledge», in E. Lepore (a cura di), *Truth And Interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Blackwell, Oxford 1986, p. 310.

visione<sup>237</sup>. Una teoria delle *visual metaphors* dovrebbe, a mio avviso, partire proprio da qui.

---

<sup>237</sup> Cfr. Carroll, «Visual Metaphor»...cit., pp. 365-366. Anche Trevor Whittock suggerisce una teoria immaginativa della metafora che prevede, come Carroll, un *insight*, una visione. Solo che per Whittock la visione è a monte e pertiene all'artista, sia esso il poeta o il pittore. Egli, come Aldrich, afferma che la metafora implica un *seeing-as*. Se, però, tutte le metafore implicano un *seeing-as*, per Whittock non è vero il contrario, ovvero non tutti i casi di *seeing-as* danno luogo a una metafora. La figura dell'anatra-lepre è difficilmente un esempio di metafora, poiché manca «the mutual influence of disparate ideas or contexts upon another, the interaction of old and new meanings together». Secondo Whittock, può accadere che un artista viva un *insight*, un'esperienza di *seeing-as* che precede le parole e che fornisce la radice dei nessi metaforici. Da questo punto di vista, se la visione metaforica rappresenta il pensiero che sta alla base dell'output artistico, allora tale visione può essere declinata in più forme: verbale, pittorica, oppure cinematografica. Cfr. T. Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 27.





## Approcci davidsoniani alla metafora visiva: *image theory* e non-cognitivism

### 1. Modelli di comunicazione nel rapporto tra *visual metaphor maker* e *viewer*

Vorrei per prima cosa riassumere la posizione di Noël Carroll – analizzata nel capitolo scorso – isolando soprattutto tre nodi critici:

- i) un'immagine visiva<sup>238</sup> è una metafora visiva se esibisce elementi omospaziali e noncompossibili. Omospazialità e noncompossibilità sono dunque condizioni necessarie affinché un'immagine sia definita una metafora visiva;
- ii) omospazialità e noncompossibilità hanno dei corrispettivi nel dominio verbale: la prima equivale all'è che crea identità tra *target* e *source* (in una metafora della forma "A è B"), mentre la seconda corrisponde alla palese falsità<sup>239</sup> caratteristica di ogni enunciato metaforico;
- iii) l'ambiguità tra quello che si suppone essere il *target* e quello che si suppone essere il *source* conduce l'osservatore a una esplorazione immaginativa della metafora visiva.

Concentriamoci sul punto iii). Carroll è convinto che la simmetria interpretativa che caratterizza buona parte delle metafore visive (ovvero il fatto di poter scambiare il

---

<sup>238</sup> Come sottolineato in precedenza, per Carroll un'immagine visiva «is intended to refer only to human artifacts. It is not, for instance, meant to apply to the outlines of animals or the suggestions of faces discernible in clouds. The visual images that I have in mind in this essay are the products of intentional human activity»; Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 347.

<sup>239</sup> Carroll sembra però dimenticare che le metafore verbali non esprimono solo falsità patenti, ma anche verità ovvie; si pensi alla *Meditation 17* delle *Devotions Upon Emergent Occasions* (1624) di John Donne, che contiene il celebre verso «No man is an island».

*target* con il *source*) e la coabitazione degli elementi noncompossibili, spingano l'osservatore verso un'ispezione immaginativa di tali figure. Cerchiamo di capire le ragioni di tale posizione.

In primo luogo, l'idea di Carroll è che vi sia un mutuo accordo tra l'*image-maker* e il *viewer*, al fine di stabilire se nell'immagine siano presenti o meno elementi noncompossibili. Un banale esempio può chiarire la questione. Osservando un antico cratere con l'immagine di un centauro, lo spettatore non può ritenere la creatura mitologica come costituita da due componenti noncompossibili, che sono la parte umana e quella animale, poiché l'intento dell'*image-maker* non era quello di elaborare una metafora visiva. Egli intendeva presentare gli elementi in causa come fisicamente compossibili all'interno di un mondo governato da regole che ammettono la presenza di esseri metà uomo e metà cavallo. Come per gli dei egizi, le chimere mitologiche, le creature cinematografiche, oppure l'immagine del diavolo nell'iconografia cristiana (con le ali di pipistrello, le corna caprine e gli zoccoli fessi), anche nel caso del centauro la coabitazione di elementi impossibili non deve suggerire allo spettatore l'esistenza di un livello semantico superiore, raggiungibile mappando selettivamente i tratti prototipici dell'elemento equino sull'elemento umano (o viceversa).

Dunque, affinché *image-maker* e *viewer* concordino sul fatto che una data immagine sia effettivamente una metafora visiva:

- A) l'*image-maker* deve credere che il proprio dipinto rappresenti uno stato di cose fisicamente noncompossibile (e dunque non deve credere che l'immagine da lui stesso prodotta raffiguri degli elementi compossibili in virtù di ragioni fisiche, religiose o finzionali). Egli deve inoltre credere che il *viewer* sia preparato a intendere l'immagine come contenente elementi noncompossibili<sup>240</sup>;
- B) il *viewer* deve invece credere che l'*image-maker* gli propini un'immagine che contiene degli elementi noncompossibili e deve dunque interpretare quella giustapposizione come segno di noncompossibilità, e non come coabitazione ordinaria dovuta a un contesto religioso o finzionale.

---

<sup>240</sup> Cfr. Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 364.

Tra *image-maker* e *viewer* deve quindi instaurarsi un rapporto regolato da quello che Donald Davidson chiama principio di carità, il quale, secondo l'indicazione del filosofo americano, definisce la relazione tra parlante e interprete durante la comunicazione linguistica<sup>241</sup>. Parafrasando Davidson, quindi, il principio di carità è un accordo di massima tra *image-maker* e *viewer*, dove quest'ultimo deve: i) presupporre di condividere con l'*image-maker* una ampia base di credenze comuni; ii) ritenere vere le credenze che egli stesso attribuisce all'*image-maker*. Può non esserci una corrispondenza totale tra le credenze del *viewer* e quelle dell'*image-maker*, ma l'importante è che vi sia una concordanza di base sulla maggior parte di esse<sup>242</sup>, poiché «senza una vasta base comune, non ci sarebbe posto per le controversie»<sup>243</sup>. Recuperando uno degli esempi di Carroll – il chierico-suino del dipinto di Bosch – l'osservatore deve credere di condividere con Bosch un *ground* di credenze non troppo diverso dal proprio. Da questo punto di vista, la credenza comune più importante è il fatto che due elementi, che solitamente non vengono accoppiati in quel modo, acquisiscono ora un valore semantico unitario all'interno della stessa immagine. Tra osservatore e pittore può non esserci l'accordo circa la credenza che vede i chierici del XVI secolo come esempi di dubbia moralità, ma per dissentire su tale credenza bisogna comunque concordare su molte altre credenze. Lo spettatore deve credere nell'esistenza di un sacerdote, e dunque nell'esistenza di un ministro

---

<sup>241</sup> Davidson non ha mai definito sistematicamente il cosiddetto *principle of charity*, tuttavia, in luoghi diversi all'interno di *Verità e interpretazione*, egli afferma: «L'essenziale è questo: se tutto quel che sappiamo sono gli enunciati reputati veri da un parlante e se non possiamo assumere che la sua lingua sia uguale alla nostra, allora non possiamo neppure fare il primo passo verso l'interpretazione senza sapere o presumere parecchie cose circa le credenze del parlante stesso. [...] l'unica possibilità che abbiamo per partire è quella di presumere un accordo di massima sulle credenze. [...] Questo metodo non è fatto per eliminare i disaccordi né è in grado di farlo; il suo scopo è quello di permettere un disaccordo significativo, il che è possibile solo se vi è una base – qualche base – di accordo. [...] Il Principio di carità non è un'opzione ma una condizione per avere una teoria efficiente [...]. La carità s'impone; ci piaccia o no, se vogliamo comprendere gli altri, dobbiamo considerarli nel giusto nella maggior parte dei casi»; D. Davidson, «Sull'idea stessa di schema concettuale» (1974), in id., *Verità e interpretazione...cit.*, pp. 280-281. E di nuovo: «L'indulgenza [*charity*] nell'interpretazione delle parole e dei pensieri altrui è inevitabile [...]: proprio come dobbiamo massimizzare l'accordo, sotto pena di non riuscire a capire di cosa lo straniero stia parlando, così dobbiamo massimizzare la coerenza con se stesso che andiamo ad attribuirgli, sotto pena di non comprendere lui»; D. Davidson, «Verità e significato» (1967), in id., *Verità e interpretazione...cit.*, p. 75.

<sup>242</sup> Cfr. M. De Caro, *Dal punto di vista dell'interprete. La filosofia di Donald Davidson*, Carocci, Roma 1998, p. 39.

<sup>243</sup> D. Davidson, «Il metodo della verità in metafisica» (1977), in id., *Verità e interpretazione...cit.*, p. 284.

del culto di una istituzione religiosa che risponde al nome di Chiesa cristiana, la quale iniziò a svilupparsi a partire dal I secolo, e così via. Lo stesso regresso all'infinito si avrà a proposito del suino. In buona sostanza, l'accordo su una determinata credenza non fa sì che essa sia vera, ma «perché qualche cosa [...] sia falsa, gran parte di ciò su cui si è d'accordo dev'essere vera»<sup>244</sup>. Per comprendere la metafora visiva, non occorre che lo spettatore condivida ogni singola credenza con il pittore, e il fatto di non credere nell'immoralità del clero non deve portare alla conclusione relativista secondo la quale *image-maker* e *viewer* mettono capo in realtà a schemi concettuali diversi: «Punti di vista diversi possono essere sensati, ma soltanto se vi è un sistema di coordinate comune nel quale disporli; e tuttavia, l'esistenza di un sistema comune smentisce la tesi dell'inconfrontabilità profonda»<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> Ivi, p. 285.

<sup>245</sup> Davidson, «Sull'idea stessa di schema concettuale»...cit., p. 264. Se un relativismo concettuale serrato può condurre a esiti paradossali, anche l'opzione inversa non è meno discutibile. Optare per un principio di carità troppo comprensivo può compromettere gli esiti della comunicazione. Il caso della celebre placca del Pioneer ne è un esempio. Nel 1972 e nel 1973 la NASA lanciò due sonde nello spazio, la Pioneer 10 e la Pioneer 11, ognuna delle quali recava una placca dorata cosparsa di incisioni (fig. 25). Gombrich descrive la placca come un tentativo, da parte della NASA, di comunicare con esseri scientificamente istruiti provenienti da altri sistemi stellari. Sul lato sinistro della placca possiamo vedere dunque le 14 pulsar della Via Lattea, con indicazioni binarie per individuare il centro del Sistema Solare. Sul lato destro troviamo invece una coppia di esseri umani, uomo e donna, e dietro di loro la sonda spaziale. Nella parte inferiore vediamo uno schema del Sistema Solare, con la sonda che lascia la Terra per inoltrarsi nello spazio profondo. Gombrich sostiene che la lettura dell'immagine dipende dalle conoscenze già in nostro possesso, conoscenze che sono relative alle possibili interpretazioni dell'immagine stessa: possiamo solo limitarci a riconoscere ciò che già conosciamo. Le *silhouettes* umane, che ci appaiono in maniera così chiara nella placca, sono in realtà delle figure altamente convenzionali. Siamo abituati a considerare le linee nere come contorni che delineano immagini, ma degli esseri che non condividono il nostro sistema rappresentazionale potrebbero facilmente scambiare le *silhouettes* per un ammasso di fil di ferro privo di forma. E anche se interpretassero le *silhouettes* nel modo corretto, come potrebbero comprendere il gesto di saluto dell'uomo? Potrebbero pensare, ad esempio, che questa sia la postura naturale della figura maschile, con la mano destra sempre alzata. Tuttavia, l'errore più grande consiste nell'uso della freccia per suggerire il movimento e la traiettoria percorsa dalla sonda. La freccia è un altro segno altamente convenzionale, incomprensibile per una collettività che non ha mai fatto uso di strumenti quali l'arco e le frecce. Carl Sagan, uno degli autori della placca, scelse quella che Davidson avrebbe definito una cattiva *prior theory*: il parlante deve avviare la comunicazione pensando a cosa l'interprete si aspetta che egli dica, poiché lo scopo della comunicazione è quello di farsi comprendere il più possibile. Cfr. E.H. Gombrich, «L'immagine visiva come forma di comunicazione», in id., *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1982), Einaudi, Torino 1985, pp. 170-172.

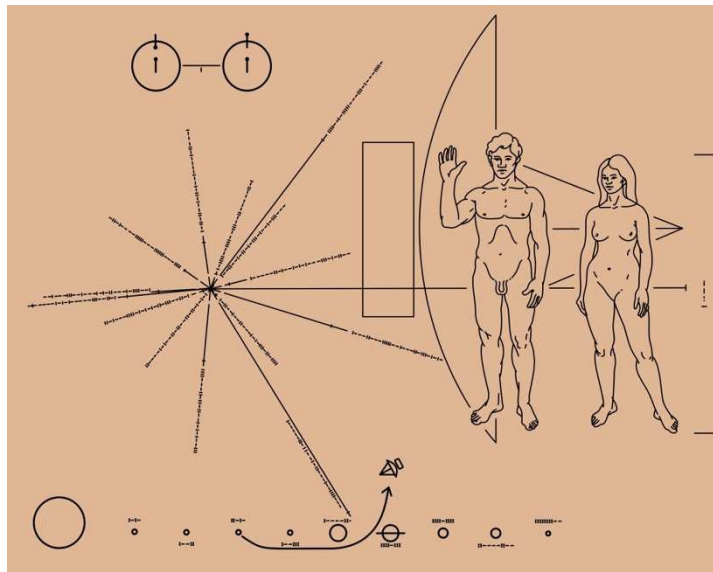


Fig. 25. Placca delle sonde spaziali Pioneer 10 e Pioneer 11, 1972-1973 (vedi nota 242)

Credo che un buon modello di riferimento per descrivere il rapporto tra *visual metaphor-maker* e *viewer* sia quello esposto da Davidson in *Una graziosa confusione di epitaffi*<sup>246</sup>. Nel testo, Davidson sostiene che, durante una transazione verbale, sia il parlante sia l'interprete hanno in mente quella che potrebbe essere definita una teoria. Dal punto di vista dell'interprete, la teoria è calibrata sulla base delle evidenze disponibili: gestualità, indole, modo di vestire, o qualsiasi altra cosa che possa permettere di raccogliere informazioni osservando direttamente il comportamento del parlante. Quando quest'ultimo proferisce qualcosa, l'interprete modifica la sua teoria, riconsiderando le precedenti interpretazioni di alcuni particolari proferimenti alla luce delle nuove evidenze prodotte. Prima di iniziare lo scambio linguistico, la teoria è chiamata *prior theory*, poiché ha a che fare con il modo in cui l'ascoltatore è preparato ad interpretare i proferimenti del parlante. Durante lo scambio linguistico, la teoria è definita invece *passing theory*, perché riguarda la maniera in cui i proferimenti sono di fatto interpretati<sup>247</sup>. Ora, trasferendo il modello al caso del sacerdote-suino, abbiamo che, dal punto di vista dell'*image-maker* – qui nelle vesti

<sup>246</sup> D. Davidson, «Una graziosa confusione di epitaffi» (1986), in D. Davidson, I. Hacking, M. Dummett (a cura di L. Perissinotto), *Linguaggio e interpretazione. Una disputa filosofica*, Unicopli, Milano 1993, pp. 59-85.

<sup>247</sup> Ivi, pp. 77-79.

del parlante – la *prior theory* consiste in tutto ciò che egli suppone essere la *prior theory* del *viewer*. Il pittore dovrà dunque tenere conto innanzitutto del codice rappresentazionale al quale l'osservatore fa riferimento<sup>248</sup>; se egli, ad esempio, dipingesse di proposito le figure sullo sfondo più grandi rispetto a quelle in primo piano, ignorando le regole basilari della costruzione prospettica, significa che o è a conoscenza del fatto che l'osservatore valuterà la distorsione come gesto dissacratorio, oppure non ha tenuto conto della *prior theory* di quest'ultimo, che di fatto prevede, tra le altre cose, che un pittore del XVI secolo si attenga a determinate convenzioni figurative. L'*image-maker* deve inoltre ipotizzare che un osservatore considererà la devianza rispetto agli standard raffigurativi come l'indicatore di una dimensione semasiologica supplementare; è questo il caso della giustapposizione tra la testa suina e il corpo umano in abito talare.

È interessante notare come la relazione tra pittore e osservatore, contrariamente a quella tra parlante e interprete, sia sostanzialmente statica. La *passing theory* dell'*image-maker*, in fase di ricezione, non può essere registrata, poiché egli consegna un'immagine immutabile, che non verrà aggiustata sulla base della comunicazione con un altro soggetto, dato che, solitamente, non vi è alcuna comunicazione diretta con quest'ultimo, soprattutto nel caso di un osservatore contemporaneo, che si muove su coordinate temporali diverse rispetto a quelle in cui è stata prodotta l'immagine. La *passing theory* del *viewer*, invece, può essere certamente ricalibrata e aggiustata, ma solo sulla scorta di conferme circa le credenze dell'*image-maker*, che provengono comunque dall'immagine e non direttamente da quest'ultimo. Il dato da cui l'osservatore deve prendere le mosse è proprio l'immagine, e solo a partire da questa potranno essere ricostruite, procedendo a ritroso, le intenzioni dell'*image-*

---

<sup>248</sup> Non è detto che pittore e spettatore abbiano una consapevolezza totale delle convenzioni in vigore all'interno della propria comunità. Una riflessione interessante a tal proposito si registra nello storico dell'arte Michael Baxandall. Nei processi di ricostruzione del passato, egli distingue due figure, quella del partecipante e quella dell'osservatore. Il partecipante è colui che, immerso nella propria cultura, nutre un rapporto immediato e spontaneo con essa e vi agisce senza possedere una coscienza razionale delle norme e dei parametri che la regolano. Egli può rivestire sia il ruolo di pittore che di spettatore, posto che i due ruoli siano giocati all'interno della stessa cultura visiva e della medesima epoca storica. L'osservatore, invece, deve distinguere e definire quelle stesse norme e quei parametri aiutandosi con scarse e rigide schematizzazioni, utili per sopperire alla distanza storica che lo separa dal partecipante. Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), Einaudi, Torino 2000, pp. 159-163.

*maker*, le quali verranno inferite “in contumacia”, data l’assenza dell’autore. Il pittore è però tenuto a guidare l’operazione euristica dell’interprete, cercando di condurlo verso una corretta esplorazione dell’immagine.

## 2. Libera interpretazione? Un possibile sviluppo immaginativo e i vincoli della rappresentazione

Una volta stabilito un punto di partenza – in questo caso l’accordo tra pittore e interprete o, più genericamente, tra *image-maker* e *viewer*, circa l’indizio degli oggetti noncompossibili – la seconda mossa di Carroll consiste nel dire che tale coabitazione di elementi noncompossibili provoca l’immaginazione dell’osservatore: «The viewer expands the metaphor through her own imaginative play»<sup>249</sup>. Secondo Carroll «juxtaposition of physically noncompossible elements in a homospatially unified array will serve as an invitation to the viewer to explore the ways in which the noncompossible elements and their corresponding categories illuminate each other when they are interpreted as source domains and target domains that are related by mappings onto each other»<sup>250</sup>. Ma in cosa consiste l’ispezione immaginativa di cui parla Carroll? Malgrado le linee guida dell’*image-maker*, l’invito a esplorare la figura è un invito “aperto”, che non riduce la perlustrazione a un’unica linea interpretativa, dato che «Visual, as opposed to verbal, metaphors are very often susceptible to symmetrical or reversible interpretations»<sup>251</sup>. Secondo Carroll l’*image-maker* consegna allo spettatore una figura che egli stesso, *in primis*, crede caratterizzata da elementi fisicamente noncompossibili – e la cui sovrapposizione suggerirà all’interprete un certo modo di vedere un determinato soggetto – tuttavia lo stesso *image-maker* non potrà prevedere ogni singola inferenza dedotta dall’osservatore. Secondo Carroll, parte del potere immaginativo di una metafora visiva è dato dalla possibilità di invertire il *target* con il *source*<sup>252</sup>. Dunque, se una prima lettura può suggerire che A è B (con

<sup>249</sup> Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 365.

<sup>250</sup> Ivi, p. 364.

<sup>251</sup> Ivi, p. 366.

<sup>252</sup> Ibidem. Si legge: «The visual metaphor is an invitation to the viewer to explore it imaginatively. And part of that imaginative exploration involves testing to see whether the terms of the visual metaphor can be reversed».

tutto il corollario immaginativo che segue da tale interpretazione), un'ulteriore esplorazione può rendere plausibile il fatto che B sia A. Abbiamo visto come questa conclusione sia errata, poiché, da un punto di vista logico, il ragionamento di Carroll scopre una fallacia argomentativa. L'implicazione logica in cui si impegna il filosofo americano è la seguente: i) se nelle metafore verbali il verbo essere predica identità tra A e B, ii) allora anche nelle metafore visive l'omospazialità (che è il corrispettivo iconico dell'è proposizionale di identità) stabilisce identità tra A e B. Abbiamo visto come tale ragionamento sia inficiato dal fatto che il verbo essere, nelle metafore verbali, non predica identità tra A e B, ma tra A e una connotazione di B. Non vi è dunque possibilità di reversibilità, poiché il rapporto tra A e B non è simmetrico e bilanciato. In sostanza, non si può ammettere che  $A=B$  e  $B=A$  sono la stessa cosa, dato che  $A \neq B$ . Il discorso non è diverso nelle immagini: l'*image-maker* non è certo in grado di limitare la componente immaginativa dell'osservatore, che può ribaltare *target* e *source* a proprio piacimento, ma la responsabilità sulle deviazioni interpretative del *viewer* finisce quando l'artista consegna, con l'immagine, anche un indizio di lettura. Carroll insiste sul fatto che una metafora visiva è tale se e solo se due o più elementi fisicamente noncompossibili condividono la superficie della medesima figura. Negli esempi da lui stesso proposti, tuttavia, non si registrano casi di immagini che accolgono i due elementi raffigurati entrambi per intero. Il fatto che uno dei due soggetti sia rappresentato solo parzialmente è un notevole suggerimento da parte dell'*image-maker* su quale sia il *source* e quale sia il *target* della metafora visiva. Consideriamo *Le Violon d'Ingres*, di Man Ray: i due componenti noncompossibili sono A) la figura femminile e, si badi bene, B) i fori di risonanza a forma di *f* che caratterizzano alcuni strumenti ad arco, ma non l'intero strumento ad arco. Quella che John Hyman chiamerebbe la *occlusion shape* del violino – ovvero la forma della chiazza che dovrei tracciare su un'ipotetica lastra di vetro posta tra me e lo strumento affinché la vista di quest'ultimo mi venga preclusa (fig. 26)<sup>253</sup> – è soltanto suggerita dal corpo della donna, ma non è realmente raffigurata nell'immagine.

---

<sup>253</sup> Cfr. Hyman, *The Objective Eye...*cit., pp. 75-76.



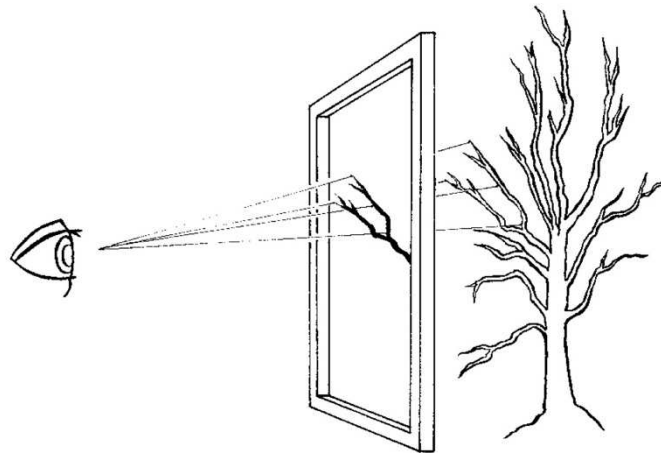


Fig. 26. Forma di occlusione, da John Hyman, *The Objective Eye*

Questo è un indizio importante su quale sia l'elemento con maggior salienza, ovvero su quale sia il *target* della metafora visiva. La direzione di predicazione si configura dunque come “il corpo femminile è uno strumento ad arco” e non come “lo strumento ad arco è un corpo femminile”. In sostanza, laddove in una metafora verbale i due termini vengono suggeriti integralmente (e non attraverso dei particolari), poiché il loro ruolo in quanto *target* o *source* è scandito dalla sintassi, una metafora visiva deve specificare i ruoli per mezzo di una soluzione “sineddochica”, utilizzando cioè una parte per indicare un tutto. Infatti è probabile che, davanti agli occhi di uno spettatore medio, l'elemento più completo venga recepito come il soggetto principale dell'immagine, e dunque come il *target* metaforico<sup>254</sup>. Non bastasse l'analisi formale, il riferimento a quale sia il termine metaforizzante lo si ritrova finanche nel titolo<sup>255</sup>. Il cartellino recita infatti *Le Violon d'Ingres* – il violino di Ingres – e non semplicemente *Le Violon*. *Le Violon d'Ingres*, che ha una valenza connotativa, costituisce il *source* della metafora, la quale si configura come “il corpo femminile è il violino di Ingres”, ovvero il corpo femminile è il mezzo attraverso il

<sup>254</sup> Non è una regola. A volte, in ambito pubblicitario, il soggetto della campagna promozionale risulta, se non incompleto, addirittura assente. Tuttavia, le informazioni contestuali (il logo del prodotto) forniscono indicazioni ben precise su quale sia il *target* metaforico. Una metafora visiva come quella di Man Ray, priva di tali dispositivi, suggerisce il *target* per mezzo di soluzioni pittoriche.

<sup>255</sup> Il titolo ha una doppia valenza; in francese la locuzione *violon d'Ingres*, infatti, significa anche “passatempo”, poiché il violino era l'hobby prediletto del pittore Jean-August Dominique Ingres. Cfr. A. Schwarz, *Man Ray*, Giunti, Firenze 1998, p. 47. Man Ray voleva forse dire che la fotografia era il suo violino di Ingres, dunque poco più di uno svago.

quale l'artista francese Jean-August Dominique Ingres compone la propria poetica pittorica, proprio come, da un punto di vista letterale, il violino era lo strumento attraverso il quale Jòzsef Joachim componeva romanze e concerti.

In sintesi, abbiamo qui esaminato le ragioni che spingono Carroll ad affermare che «The visual metaphor is an invitation to the viewer to explore it imaginatively»<sup>256</sup>. Vi è innanzitutto una condizione *sine qua non*, ovvero l'accordo di base tra pittore e interprete sugli elementi noncompossibili; in secondo luogo, l'immaginazione dell'osservatore gioca un ruolo centrale nella ricezione di una metafora visiva poiché Carroll prospetta la possibilità della doppia interpretazione dell'immagine per mezzo dell'inversione *target-source*. Abbiamo visto che l'ispezione immaginativa dipende da una lettura reversibile della metafora visiva, e questa possibilità a sua volta deriva i) dalla pretesa di identità tra i due termini che compongono una metafora verbale e quindi ii) dalla convinzione che ciò si rifletta nelle immagini per mezzo dell'omospazialità. In conclusione, abbiamo contestato questa tesi negando i). Da ciò deriva che, se una metafora visiva implica immaginazione, non è perché l'interprete può perlustrare immaginativamente la figura invertendo *target* e *source*.

### 3. La *body theory* di Richard Wollheim

Carroll, chiamando in causa il potere immaginativo della metafora, si rifà esplicitamente a Donald Davidson<sup>257</sup> e al suo saggio del 1978 *Che cosa significano le metafore*. Secondo Martin Davies, infatti, la teoria della metafora di Davidson è una *image theory*, poiché, contrariamente ad altre posizioni che lo stesso Davies etichetta come *proposition theories*, «when Davidson wants to give an example of a non-propositional component of the content of a metaphor, he [...] choose[s] [...] a case of imaging»<sup>258</sup>. Carroll non è il solo a definire la metafora visiva attingendo da

<sup>256</sup> Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 366.

<sup>257</sup> Ivi, p. 365: «I think that it is clear that [Davidson's] position is appropriate for visual metaphor. It makes little sense to talk about some special kind of meaning with respect to visual metaphors since they are not propositions. They do not carry some special encoded message for there is nothing, strictly speaking, that can count as a code when it comes to visual metaphors».

<sup>258</sup> M. Davies, *Idiom and Metaphor*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», nuova serie, 83, 1983, p. 75.

Donald Davidson. Richard Wollheim, ad esempio, è convinto che una buona teoria delle *pictorial metaphors* debba accogliere i seguenti requisiti:

- a) avere una propria coerenza interna;
- b) basarsi sulla migliore teoria della metafora verbale di cui disponiamo;
- c) adeguarsi a una generale teoria del significato valida per le immagini;
- d) contemplare un corpo di dipinti che è metaforico, nel senso stabilito dalla teoria, e che è stato creato appositamente per essere inteso come tale<sup>259</sup>.

Per quanto riguarda il punto b), Wollheim dice chiaramente che la migliore descrizione di cui disponiamo è quella fornita da Davidson, e che qualsiasi teoria della metafora visiva dovrebbe cercare di tutelare, al più alto grado possibile, le seguenti caratteristiche, che egli desume dallo stesso Davidson:

- i) nelle metafore verbali, il termine metaforizzante non cambia il proprio significato;
- ii) nelle metafore verbali è auspicabile che il legame tra il termine metaforizzato e il termine metaforizzante non sia pre-costituito;
- iii) le metafore verbali non *dicono* qualcosa, ma *fanno* qualcosa; ciò che esse comunicano è difficilmente esprimibile a parole. Le metafore sono sostanzialmente ineffabili<sup>260</sup>.

Wollheim ammette che la sua definizione non è pensata per coprire ogni tipologia di immagine artistica, essa non è dunque una teoria generale delle metafore visive, ma si adatta in special modo a un particolare tipo di arte, ovvero l'arte pittorica. Le *pictorial metaphors*, a detta di Wollheim, metaforizzano una e una sola cosa: il corpo umano<sup>261</sup>. Seguendo il ragionamento, abbiamo allora che il termine metaforizzante corrisponde all'intero dipinto<sup>262</sup>, mentre il termine metaforizzato equivale al corpo. Da un punto di vista proposizionale, la metafora si configura come "il corpo umano è un dipinto". Per Wollheim, un'immagine è dunque una metafora per M, cioè presenta M alla luce di determinate caratteristiche, se e solo se essa ha un

---

<sup>259</sup> Cfr. Wollheim, «Metaphor and Painting»...cit., p. 113. Wollheim espone all'incirca le medesime idee in Wollheim, *Painting as an Art*...cit., pp. 305-315.

<sup>260</sup> Ivi, pp. 115-116.

<sup>261</sup> Ivi, p. 119.

<sup>262</sup> «In the case of a metaphorical picture, it is the picture itself, the picture taken as a whole, with all the ordinary mechanisms of meaning in place, that is the metaphorizing term», Ibidem.

determinato aspetto e se: a) tale aspetto, stabilito da una precisa intenzione del pittore P, provoca in un idoneo spettatore S un pensiero relativo a M che corrisponde al modo in cui P auspicava che S vedesse M; b) l'aspetto è tale che S vedrà effettivamente M nel modo in cui P desiderava che S vedesse M. L'esperienza dello spettatore è allora in parte percettiva e in parte affettiva, poiché trascende il mero dato visivo per approdare alla sfera emotiva, secondo le modalità previste (e pronosticate) dal pittore<sup>263</sup>. Wollheim indica poi la seguente distinzione: bisogna discernere tra dipinti che *sono* metafore e dipinti che invece *contengono* al loro interno una metafora (o il cui contenuto è una metafora)<sup>264</sup>. Come esempio del secondo tipo egli presenta un'opera di Jean Siméon Chardin, *Le Château de cartes* (1737 circa), oggi conservato alla National Gallery of Art di Washington (fig. 27). Secondo Wollheim, il dipinto di Chardin accoglie la metafora “la vita è un castello di carte”, già ampiamente codificata in ambito verbale. Un altro esempio è un acquerello di William Blake, dal titolo *The River of Life* (1805), conservato alla Tate Britain di Londra, chiaro riferimento alla metafora “la vita è un fiume” (fig. 28). Il filosofo americano propone allora di trattare tali immagini alla stregua di qualsiasi altro dipinto che esibisca un contenuto testuale, che può essere un dogma religioso, una dottrina morale o cosmologica, oppure un proverbio<sup>265</sup>.



Fig. 27. Jean Siméon Chardin, *Le château de cartes*, c. 1737, Washington DC, National Gallery of Art

<sup>263</sup> Ivi, p. 121.

<sup>264</sup> Cfr. Wollheim, *Painting as an Art...*cit., p. 308.

<sup>265</sup> Cfr. Wollheim, «Metaphor and Painting»...cit., p. 121.



Fig. 28. William Blake, *The River of Life*, 1805, Londra, Tate Britain

Wollheim crede che i dipinti di Chardin e di Blake rappresentino rispettivamente un castello di carte e un fiume, ma è convinto che essi di per sé non metaforizzino nulla. È invece il loro contenuto testuale a metaforizzare il *target* “vita” attraverso due diverse accezioni: la fragilità del castello di carte e l’ineluttabilità dello scorrere del fiume. Ci si potrebbe chiedere come mai Wollheim ritiene necessario fare questa distinzione. La risposta è che probabilmente questo è un modo per rispettare il criterio iii) che egli desume da Davidson, secondo il quale le metafore non *dicono* qualcosa, ma *fanno* qualcosa, e ciò che esse comunicano è difficilmente esprimibile a parole; le metafore sono sostanzialmente ineffabili. In pratica, il ragionamento di Wollheim è il seguente: se un dipinto offre un messaggio riconducibile a una metafora già codificata in ambito linguistico (testuale o orale), allora tale dipinto non è una metafora pittorica, dato che il contenuto di una metafora pittorica non può essere facilmente ricondotto (e ridotto) al linguaggio verbale. Wollheim ovviamente cerca di accordare la sua tesi con quella davidsoniana, ma, per quanto riguarda questo ultimo punto, vi sono alcune criticità. Il problema maggiore riguarda il fatto che, proprio secondo iii), le metafore verbali sono ineffabili. Dunque, se ho ragione nel ritenere che la mossa di Wollheim per preservare iii) anche nelle immagini è stata quella di distinguere tra dipinti che sono

metafore e dipinti che contengono metafore, bisogna osservare che la riduzione proposizionale dei dipinti che contengono metafore è a sua volta una metafora verbale, e dunque qualcosa il cui messaggio è ineffabile. Dunque, se una delle caratteristiche della metafora pittorica deve essere l'ineffabilità, questa è rispettata anche nel caso in cui il contenuto dei dipinti sia una metafora già conosciuta in campo verbale.

Wollheim passa poi a illustrare, con esempi concreti, qual è il suo concetto di metafora pittorica. Considerando *pictorial metaphors* quei dipinti che metaforizzano il corpo, ovvero che gettano una nuova luce sul concetto di corpo umano, egli introduce la nozione di *corporeality*, la quale si riferisce esattamente alla capacità della pittura di «metaphorize the body»<sup>266</sup>. Alcuni dei dipinti presi in esame sono due opere di Tiziano Vecellio, ovvero il celebre *Concerto campestre* (fig. 29), al Louvre di Parigi, e *Le tre età dell'uomo* (fig. 30), alla National Gallery of Scotland di Edimburgo.



Fig. 29. Tiziano, *Concerto campestre*, 1509-1510, Parigi, Louvre

<sup>266</sup> Wollheim, *Painting as an Art...*cit., p. 310.



Fig. 30. Tiziano, *Le tre età*, 1512-1513, Edimburgo, National Gallery of Scotland

Secondo Wollheim, Tiziano raggiunge la *corporeality* in due fasi: la prima riguarda la maniera in cui egli rappresenta il corpo, mentre la seconda ha a che fare con il modo in cui Tiziano trasferisce le caratteristiche del corpo all'intero dipinto<sup>267</sup>. Per la prima fase, Wollheim richiama quel meccanismo di *twofoldness* che abbiamo discusso nel capitolo dedicato a Virgil Aldrich, tale per cui le macchie di colore (aspetto configurativo) e il corpo che vediamo nella tela (aspetto ricognitivo) vengono esperiti simultaneamente come se emergessero dalla superficie. Per quanto riguarda la seconda fase, invece, Wollheim parla di trasferimento di proprietà da un elemento a un altro, vale a dire la vera e propria operazione metaforica. Egli parla di proiettare delle caratteristiche, si badi bene, *dal* corpo *al* dipinto nel suo insieme. La metafora assume dunque la forma “il dipinto è un corpo umano”, poiché è il *source* metaforico che solitamente guida lo slittamento semantico e le cui proprietà vengono trasferite al *target*. Il problema, come si può facilmente intuire, riguarda il fatto che se ora il termine metaforizzante (o *source*) è il corpo, nello stesso saggio, solo poche pagine prima, Wollheim diceva esplicitamente che «it is the picture itself, the picture taken as a whole, with all the

<sup>267</sup> Cfr. Wollheim, «Metaphor and Painting»...cit., p. 122.

ordinary mechanisms of meaning in place, that is the metaphorizing term»<sup>268</sup>. Tralasciando per un momento lo smarrimento nell'individuazione del termine metaforizzato e del termine metaforizzante, Wollheim giustifica la propria posizione sul trasferimento di caratteristiche dal corpo rappresentato al dipinto nel suo insieme descrivendo alcuni espedienti usati a tal proposito da Tiziano. Nel *Concerto campestre*, ad esempio, il Vecellio avrebbe stabilito una non meglio precisata corrispondenza «between flesh and stone»<sup>269</sup>, ovvero, presumibilmente, tra la carne della figura femminile, che secondo alcune letture è un'allegoria della Temperanza, e il marmo del fonte entro cui la donna è intenta a versare dell'acqua. Nelle *Tre età dell'uomo*, invece, il nesso esisterebbe tra la pelle dei giovani amanti e il cielo. Quello che si fatica a comprendere riguarda ovviamente la natura delle caratteristiche trasferite. Quando Wollheim parla di passaggio «from the represented body to the picture as a whole»<sup>270</sup>, bisogna sottolineare che vi è sempre un certo grado di ambiguità intorno alla formula "l'x rappresentato nel dipinto", poiché, come ho già fatto notare in precedenza, la dicitura può indicare sia l'oggetto tridimensionale reale che l'oggetto tridimensionale reale codificato nella superficie bidimensionale del dipinto. In questo caso, l'ambiguità circa «the represented body» oscilla fra il corpo fisico, in carne e ossa, e il corpo così come è raffigurato sulla tela attraverso le macchie di colore. Tale duplicità si riflette poi nel giudizio sul trasferimento di proprietà. Consideriamo il *Concerto campestre*; nel caso del corpo reale, il trasferimento riguarderebbe alcune caratteristiche fisiche dello stereotipo dell'incarnato femminile (lucentezza, levigatezza, candore diafano, ecc.) che vengono proiettate nel marmo del fonte, ma queste caratteristiche possono non avere direttamente a che fare con la nuda raffigurata nei pressi della vasca marmorea. Le proprietà trasferite al marmo potrebbero allora essere intese come le proprietà che il marmo assume nel dipinto se esso avesse attinto tali proprietà da un reale incarnato femminile. Nel secondo caso, quello in cui «the represented body» è inteso come l'oggetto reale tridimensionale così come viene codificato

---

<sup>268</sup> Ivi, p. 119. Charles Forceville notava lo stesso errore di fondo, ovvero una certa confusione nel riconoscimento del termine metaforizzato e del termine metaforizzante, anche in *Painting as an Art*; cfr. Forceville, *Pictorial Metaphor in Advertising*...cit., pp. 39-40.

<sup>269</sup> Wollheim, «Metaphor and Painting»...cit., p. 122.

<sup>270</sup> Ibidem.



nella superficie bidimensionale dell'immagine, le caratteristiche trasferite al fonte marmoreo potrebbero invece riguardare le caratteristiche delle macchie di pittura di cui la figura della nuda allegorica si compone. Secondo questa lettura, Tiziano avrebbe quindi cercato di dipingere la vasca lapidea in una maniera non troppo dissimile da quella con cui ha tracciato il corpo femminile. Che cosa riguardano, in definitiva, le proprietà condivise tra il corpo umano e l'immagine? Wollheim si riferisce a delle reali caratteristiche fisiche, proiettate dalla corporeità ai pigmenti, oppure è una questione interna all'immagine, tale per cui l'effetto di *twofoldness* viene trasferito dalle zone del dipinto in cui compaiono dei corpi umani a tutta l'immagine nel suo complesso?<sup>271</sup> Ma, se fosse valida quest'ultima opzione, perché non potrebbe essere vero il contrario, ovvero perché il meccanismo di *twofoldness* non può essere trasferito dagli altri particolari del dipinto alle zone in cui viene raffigurato il corpo umano? Se la risposta è che il termine metaforizzante è il corpo, e quindi la direzione del trasferimento è “corpo → dipinto”, allora questa, più che un'argomentazione, sembra una petizione di principio. Tralasciando inoltre il fatto che molti degli sfondi di Tiziano sono di bottega – e dunque ciò significa che non è la mano del maestro a innescare le corrispondenze tra il corpo e gli altri oggetti nel dipinto – ci sono altre zone d'ombra nella proposta di Wollheim. Ad esempio, perché le *pictorial metaphors* sono tali se e solo se metaforizzano il corpo umano? Si è capito che l'intento di Wollheim è quello di proporre delle immagini che siano delle metafore puramente pittoriche, prive cioè di un contenuto già codificato in ambito verbale; ma perché, ad esempio, non considerare come immagini metaforiche le nature morte, oppure le vedute della pittura del Settecento? Se il meccanismo che regola il funzionamento di tali dipinti è quello del *twofoldness* wollheimiano, dove l'atto percettivo del *seeing-in* da parte dello spettatore riguarda l'intero campo delle immagini (dai cartelli stradali alle opere d'arte), perché prediligere proprio la rappresentazione del corpo umano? Altre questioni

---

<sup>271</sup> La seconda opzione appare forse la più plausibile, anche alla luce di quanto scrive Wollheim: «Titian exploits twofoldness in that he simultaneously makes it look as though that patch of the marked surface in which we see a body is spreading outwards and as though the body we see in the patch is springing [...]. Titian then uses a variety of devices to shift the effect that sustains it to the picture as a whole»; Ibidem.

riguardano la dimensione e il posizionamento della figura umana rispetto alla totalità della superficie pittorica.

Per quanto riguarda la dimensione, si pensi a un dipinto come *Paesaggio in tempesta con Piramo e Tisbe* (1651), di Nicolas Poussin, conservato allo Städtisches Kunstinstitut di Francoforte (fig. 31). In una tela le cui dimensioni sfiorano i 3x2 metri, è corretto dedurre che delle figure umane di pochi centimetri, eseguite con veloci pennellate, “influenzano” una superficie che misura in totale 6 metri quadrati? E perché non può accadere il contrario? E se non fosse il modo in cui viene realizzato il corpo a orientare poi l'intero dipinto, bensì degli elementi extra-iconici, che non stanno e non possono stare nell'immagine?



Fig. 31. Nicolas Poussin, *Paesaggio in tempesta con Piramo e Tisbe*, 1651, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut

La storia di Piramo e Tisbe è, secondo la fonte ovidiana, una tragedia. I due giovani amanti, osteggiati dalle rispettive famiglie, sono costretti a vedersi di nascosto. Decisi a incontrarsi nottetempo nei pressi di un albero di gelsi fuori città, Tisbe arriva per prima all'appuntamento e, impaurita dalla presenza di una leonessa, si rifugia in una grotta, perdendo inavvertitamente lo scialle che recava con sé. La leonessa, con il muso sporco di sangue a causa di un recente banchetto, si imbatte

nello scialle e lo riduce in brandelli. Piramo, giunto nel luogo dell'incontro, trova lo scialle lacerato e insanguinato e, credendo che Tisbe sia stata sbranata dalle fiere selvatiche, si toglie la vita. Al suo ritorno, Tisbe trova il corpo esanime dell'amato e, sconvolta, si uccide. Nel dipinto di Poussin vediamo un paesaggio che ricorda molto quello della celebre *Tempesta* di Giorgione, con i fulmini che squarciano il cielo e la vegetazione che si flette a causa del vento burrascoso. Lo scenario rispecchia dunque la condizione del corpo livido di Piramo, oppure quella del corpo esasperato di Tisbe, che nel dipinto è ancora viva e corre verso di lui? Il paesaggio sembra piuttosto riflettere la condizione tragica della coppia di amanti; un dato, questo, che è solo parzialmente inferito dall'immagine, la quale omette il suicidio di Tisbe. Il dipinto di Poussin esibisce un certo grado di ellitticità, poiché dà per assodata la conoscenza del mito da parte dell'osservatore, il quale completerà l'ellissi con le parti mancanti della storia, reintegrandone così lo sviluppo diegetico.

Per quanto riguarda la posizione del corpo, invece, consideriamo la *Caduta di Icaro*, attribuito a Bruegel il Vecchio. È questione dibattuta se il dipinto sia autografo o meno, oppure se si tratti di una copia il cui originale è andato smarrito, ma ne esiste comunque una versione conservata ai *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* di Bruxelles (fig. 32).



Fig. 32. Pieter Bruegel il Vecchio, *Caduta di Icaro*, metà del XVI secolo, Bruxelles, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*

Il titolo del quadro, la *Caduta di Icaro*, può apparire a prima vista un *divertissement*, dato che, dopo un attento sguardo al cielo dipinto da Bruegel – il luogo più pertinente dove rintracciare lo sfortunato protagonista del mito greco – non v'è traccia del giovane. Icaro, infatti, giace a gambe all'aria in una posizione defilatissima, ovvero in basso a destra nella tela. Quali sono le caratteristiche del corpo umano che Bruegel trasferisce all'intero dipinto? A rigor di logica, seguendo la titolazione, il protagonista della tela dovrebbe essere Icaro. Dunque, se la condizione in cui versa il corpo del giovane deve essere proiettata sull'intera immagine, dovremmo vedere un mare in burrasca e non un placido paesaggio marittimo. Ci sono tuttavia degli elementi sottili, poco vistosi, che tradiscono l'apparente tranquillità della scena. L'unico ramo secco di tutto il dipinto, ad esempio, si trova nei pressi di Icaro, in basso a destra, alla fine dell'orto coltivato dal contadino. Lo stesso contadino, con una movenza piuttosto innaturale, incede appoggiando il piede sinistro sul terreno brullo rimestato dall'aratro, mentre lascia il piede destro sulla parte germogliata. Sono entrambi indizi che probabilmente dimostrano l'aderenza a una lunga tradizione iconografica di matrice religiosa: il ramo secco è solitamente associato all'assenza di vita e di prosperità, mentre l'incedere sul terreno spoglio indica che la conduzione di una vita virtuosa è segnata da ostacoli e difficoltà. Se le cose stanno così, Bruegel si è servito di quello che Erwin Panofsky chiamava *disguised symbolism*<sup>272</sup>. Contrariamente all'esempio di Poussin, il tono del quadro, disteso e pacato, non si accorda con il tema, ovvero una morte per annegamento. Per tornare a Wollheim, in che modo, dunque, il corpo sta per l'intero dipinto? Ma soprattutto, quale corpo? Se si parla di Icaro, non c'è accordo tra il corpo morente e il tono esibito dell'opera (mentre c'è accordo con il tono dissimulato), mentre se si parla del contadino, c'è accordo tra il corpo placido e il tono esibito (ma manca l'accordo con il tono dissimulato). Ancora una volta il pittore agisce secondo una *prior theory* ben definita: egli pensa che lo

---

<sup>272</sup> Cfr. E. Panofsky, *Early Netherlandish Paintings. Its Origins and Character* (1953), vol. I, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1966, p. 142: «In Early Flemish painting [...] the method of disguised symbolism was applied to each and every object, man-made or natural. It was employed as a general principle».

spettatore conosca innanzitutto il mito di Icaro, e poi che sappia leggere correttamente il *disguised symbolism* di cui l'opera è intrisa.

Abbiamo visto come Carroll e Wollheim traggano spunti importanti da Donald Davidson. Nei prossimi paragrafi analizzeremo dunque le tesi davidsoniane sulla metafora.

#### 4. Semantica vero-condizionale e contenuto cognitivo nell'approccio davidsoniano alla metafora

In Davidson il parametro del contenuto cognitivo della metafora costituisce, a mio avviso, il nucleo centrale di quella che alcuni critici hanno definito *error theory*<sup>273</sup>. La posizione di Davidson si può riassumere nel modo seguente: le metafore sono prive di un contenuto cognitivo ulteriore rispetto a quello veicolato dall'enunciato metaforico nella sua forma puramente letterale. Cerchiamo di ricostruire, passo dopo passo, l'argomentazione che porta a questa conclusione.

Il saggio di Davidson, *Che cosa significano le metafore* – spesso trattato come un episodio isolato e di conseguenza commentato e criticato tenendo raramente conto della produzione scientifica del filosofo americano circa i temi della semantica<sup>274</sup> –

---

<sup>273</sup> Cfr. A. McGonigal, «Davidson, Metaphor and Error Theory», in K. Stock, K. Thomson-Jones (a cura di), *New Waves in Aesthetics*, Palgrave Macmillan, London 2008, pp. 58-83. Per *error theory of metaphor* si intende una teoria per cui gli enunciati metaforici non sono privi di significato, bensì sono letteralmente falsi. McGonigal cerca di difendere la posizione di Davidson secondo cui «Se un enunciato usato metaforicamente è vero o falso nel senso ordinario del termine, allora evidentemente sarà falso nella maggior parte dei casi. [...] le metafore sono per lo più false»; Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 351. L'obiettivo polemico di McGonigal è il pluralismo aletico radicale difeso da Crispin Wright; cfr. McGonigal, «Davidson, Metaphor and Error Theory»...cit., pp. 76-80. La posizione non-cognitivistica di Davidson è anche definita *causal theory*, poiché una metafora provoca una visione «richiama[ndo] la nostra attenzione su qualche somiglianza, spesso sorprendente o insolita, fra due o più cose»; Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 340. Per un inquadramento generale della teoria di Davidson all'interno del dibattito di area analitica sulla metafora, cfr. M. Reimer, E. Camp, «Metaphor», in E. Lepore, B.C. Smith (a cura di), *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 854, 857-858.

<sup>274</sup> Max Black difende la propria teoria interazionista della metafora dalle critiche di Davidson, ma la sua apologia non contestualizza mai realmente l'accezione di “significato” usata da Davidson; cfr. M. Black, *How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson*, in «Critical Inquiry», 6, 1, 1979, pp. 131-143. Tra i critici di Davidson, Richard Moran non concorda con il fatto che il messaggio di una metafora sia, da un punto di vista verbale, difficilmente delimitabile (egli contesta l'affermazione di Davidson secondo cui «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»). Per Moran, cogliere il senso di una metafora significa invece limitare selettivamente l'interpretazione alle giuste somiglianze, poiché molte cose non fanno strettamente parte di quello che una metafora vuole

nasconde un presupposto teorico ben preciso. Come fa notare Robert Fogelin<sup>275</sup>, Davidson allude in maniera piuttosto discreta alla *theory of meaning* a cui egli fa riferimento, e di cui egli stesso è stato l'esponente di punta. Questo si può notare in alcuni passi sparsi all'interno dello scritto, come ad esempio: «Il significato letterale e le condizioni di verità letterali possono essere assegnati agli enunciati indipendentemente da particolari contesti d'uso. Proprio per questo il ricorso ad essi ha [per le metafore] un autentico potere esplicativo»<sup>276</sup>. Secondo Davidson, dunque, è importante distinguere il significato dall'uso, l'aspetto semantico da quello pragmatico: «Il mio dissenso riguarda la spiegazione di come la metafora compie i suoi prodigi. Tanto per anticipare: mi baso sulla distinzione fra ciò che le parole significano e ciò per cui vengono usate»<sup>277</sup>. Davidson specifica, di seguito, quale tipo di uso egli considera adatto agli enunciati metaforici: «Si tratta di qualcosa

---

comunicare (nella metafora "l'uomo è un lupo", i tratti comuni importanti tra uomo e lupo non sono di certo il bisogno di dormire, o l'essere mammiferi); cfr. R. Moran, *Seeing and Believing: Metaphor, Image and Force*, in «Critical Inquiry», 16, 1, 1989, pp. 87-112. Jerrold Levinson replica a Davidson comparando le metafore alle esclamazioni: come le esclamazioni, anche le metafore, in contesto, hanno dei significati che vanno oltre i significati delle parole che le costituiscono. Tale ulteriore significato è in parte proposizionale, e proprio per questo parafrasabile, e in parte non proposizionale. La parte non proposizionale, caratterizzata da una forza illocutiva, può comunque essere descritta. Levinson contesta inoltre a Davidson il suo continuo slittamento tra parole e enunciati, sostenendo che le *parole* possono non acquisire nuovi significati, ma ciò non implica che gli *enunciati* non acquisiscano, nel contesto, un significato metaforico; cfr. J. Levinson, *Who's Afraid of A Paraphrase?*, in «Theoria», 67, 1, 2001, pp. 7-23. Stephen Davies, invece, aderisce in larga parte alla posizione di Davidson, sostenendo che il valore di verità delle metafore è legato al loro significato letterale, il quale si configura come il solo significato di cui gli enunciati metaforici dispongono; cfr. S. Davies, «Truth-Values and Metaphors», in id., *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 225-240. Tra coloro che si sono ispirati a Davidson, almeno sul piano della negazione di un significato metaforico e di una verità metaforica, vedi anche E. Lepore, M. Stone, *Against Metaphorical Meaning*, in «Topoi», 29, 2, 2010, pp. 165-180. Secondo Nelson Goodman, invece, l'uso metaforico del linguaggio è vincolato alla verità e alla falsità non meno dell'uso letterale. Un enunciato può essere falso se approcciato letteralmente, ma vero se approcciato metaforicamente. Contrariamente a Davidson, poi, Goodman sostiene che l'uso metaforico del linguaggio, proprio come la sua controparte letterale, abbia una valenza epistemologica, ovvero contribuisca al processo di sviluppo della conoscenza. Secondo Goodman, infine, la metafora opera attraverso un meccanismo di applicazione di etichette: rispetto a Davidson, egli crede che un termine venga prelevato dal suo impiego letterale e applicato in maniera inedita a un nuovo oggetto; cfr. N. Goodman, «Metafora come luce della luna» (1979), in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte*, UTET, Torino 2007, pp. 154-159.

<sup>275</sup> Cfr. R.J. Fogelin, *Figuratively Speaking* (1988), Oxford University Press, Oxford 2011 (nuova edizione rivisitata), p. 52.

<sup>276</sup> Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 339.

<sup>277</sup> Ibidem.

che viene realizzato attraverso l'utilizzo immaginativo delle parole e degli enunciati»<sup>278</sup>. Ma su questo aspetto ci soffermeremo più avanti.

Il presupposto di Davidson, dunque, è che non si deve postulare un significato metaforico, poiché le metafore ne sono prive. Quello che si deve fare, invece, è valutarle esclusivamente nell'ambito d'uso, cioè in base alle condizioni entro cui esse sono state proferite o scritte. Davidson è inoltre convinto che «le metafore non significano niente di più di ciò che significano le parole nella loro interpretazione più letterale»<sup>279</sup>. Ma qual è il senso di quest'ultima frase?

Appare chiaro come la posizione di Davidson ruoti attorno al verbo “significare”. Ritengo pertanto necessario contestualizzare, e non isolare, il capitolo *Che cosa significano le metafore*, alla luce del programma davidsoniano relativo alla forma che una teoria del significato dovrebbe assumere.

Secondo l'accezione “ristretta”<sup>280</sup>, una *theory of meaning* deve essere in grado di spiegare cosa voglia dire, per un enunciato di una lingua L, l'essere dotato di significato<sup>281</sup>. Vediamo allora qual è la particolare declinazione che tale teoria assume nell'ambito della proposta davidsoniana, dove le nozioni di interpretazione, significato e verità sono intimamente connesse. In quale modo? Nel corso di una comunicazione linguistica, l'interprete assegna delle condizioni di verità ai proferimenti prodotti dal parlante; secondo la prassi elaborata dalla semantica vero-condizionale, indicare le condizioni in cui un enunciato sarebbe vero è una maniera per indicare il significato di quell'enunciato<sup>282</sup>.

Davidson sviluppa una teoria che egli stesso definisce “interpretazione radicale”, poiché, secondo il filosofo americano, «il problema dell'interpretazione si pone tanto per la nostra lingua quanto per le lingue straniere; [...]. La comprensione del

---

<sup>278</sup> Ibidem.

<sup>279</sup> Ivi, p. 338.

<sup>280</sup> Secondo Michael Dummett esiste *a meaning-theory e the theory of meaning*. La prima è specifica per una determinata lingua: «[it] is a complete specification of the meanings of all words and expressions of one particular language». Mentre la seconda deve definire quali principi generali siano necessari per costruire la prima; cfr. M. Dummett, *The Logical Basis of Metaphysics*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1991, p. 22. Il compito della teoria del significato, secondo Dummett, è di fornire una spiegazione di come funziona il linguaggio, ovvero di spiegare che cosa succede quando un parlante proferisce una frase (in una certa lingua) in presenza di un ascoltatore competente (di quella stessa lingua); ivi, p. 21.

<sup>281</sup> Cfr. E. Picardi, *Le teorie del significato*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 13.

<sup>282</sup> Davidson, «Verità e significato»...cit., p.71.

discorso altrui comporta sempre un'interpretazione radicale»<sup>283</sup>. La domanda a cui Davidson cerca di rispondere è la seguente: che tipo di conoscenze deve possedere un interprete per assegnare un significato a ogni singolo enunciato proferito da un parlante? Se stabilire le condizioni di verità di un enunciato è un modo di determinarne il significato, ecco che ciò di cui si ha bisogno è una teoria della verità, ovvero una teoria che sia in grado di rispondere alla domanda “che cos'è la verità?”, oppure “in cosa consiste, per un enunciato, possedere la proprietà di essere vero?”. La prima mossa di Davidson prevede quindi di sostituire lo schema:

(V) l'enunciato *e* significa che *p*

con lo schema di equivalenza:

(V1) l'enunciato *e* è vero se e solo se *p*<sup>284</sup>

Il problema con il connettivo “significa che” riguarda «la paura di trovarci impelagati nell'intensionalità»<sup>285</sup>. Uno schema simile, infatti, non risponde al principio leibniziano di sostituibilità *salva veritate*, dato che permette l'utilizzo di termini che hanno la stessa *estensione* ma che differiscono nell'*intensione*. Ad esempio, il termine “rosso” e “il colore della bandiera cinese” hanno la medesima estensione, e cioè il rosso; eppure l'enunciato seguente:

(V) «red is a primary colour» significa che il colore della bandiera cinese è un colore primario

è falso, poiché non è vero che l'enunciato “il colore della bandiera cinese è un colore primario” fornisce il significato di «red is a primary colour»<sup>286</sup>.

---

<sup>283</sup> D. Davidson, «Interpretazione radicale» (1973), in id. *Verità e interpretazione...*cit., pp. 193-194.

<sup>284</sup> Davidson, «Verità e significato»...cit., p. 70.

<sup>285</sup> Ibidem.

<sup>286</sup> Cfr. De Caro, *Dal punto di vista dell'interprete...*cit., p. 22.



È qui che Davidson chiama in causa le tesi del logico polacco Alfred Tarski. L'obiettivo di Tarski è di costruire una teoria della verità che: a) sia basata sull'idea che la verità di un enunciato dipende dalla corrispondenza con la realtà; b) non si applichi solo a certi enunciati; c) sia rigorosa e dunque scientificamente rispettabile<sup>287</sup>. Per quanto riguarda il punto a), la corrispondenza verità-mondo può essere riassunta dall'espressione "un enunciato è vero se designa uno stato di cose sussistente", ovvero se le cose nel mondo stanno effettivamente nel modo in cui un enunciato dice che stanno. Una tale formula, però, non è ritenuta da Tarski una definizione soddisfacente di verità<sup>288</sup>. Molto meglio allora i bicondizionali del tipo:

(V1) «e» è vero se e solo se  $p$ <sup>289</sup>

Da dove deriva questa formula? Tarski ci chiede di considerare un enunciato qualunque, ad esempio  $p$ , e di dare un nome a questo enunciato, ad esempio «e». Dal punto di vista delle condizioni di verità, è palese che «e» e  $p$  sono equivalenti, poiché «e» è vero solo a patto che si verifichino le condizioni descritte da  $p$ ; ad esempio «l'erba è verde» è vero se e solo se in effetti l'erba ha un colorito verdastro. Inoltre, se per ogni enunciato «e» di una lingua L è previsto l'apposito bicondizionale, allora ogni singolo bicondizionale, secondo Tarski, costituirà solo una definizione parziale della verità. In questo modo una definizione generale della verità per una lingua L sarà composta dalla congiunzione logica di tutti i bicondizionali concepibili per gli enunciati di quella lingua<sup>290</sup>. Gli enunciati che andranno inseriti al posto di «e» non sono *di per sé* veri o falsi, ma lo sono in base al significato che assumono in una determinata lingua L. Ecco allora che lo schema (V1) andrà relativizzato attraverso il predicato "vero-in-L", dove L indicherà la lingua per la quale l'enunciato assume un valore di verità<sup>291</sup>. Il bicondizionale

<sup>287</sup> Cfr. S. Caputo, *Verità*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 81.

<sup>288</sup> Cfr. A. Tarski, «La concezione semantica della verità e i fondamenti della semantica» (1944), in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano 1969, p. 30.

<sup>289</sup> Ivi, p. 31.

<sup>290</sup> Ivi, p. 32.

<sup>291</sup> Cfr. Caputo, *Verità...cit.*, p. 85.

guadagna quindi la forma seguente, che è lo schema della cosiddetta *Convenzione V* tarskiana (dove, come noto, “V” sta per “vero”):

(V1) «e» è vero-in-L se e solo se  $p$

Secondo Tarski, inoltre, per evitare i problemi causati dai paradossi semantici, quali ad esempio l'antinomia del mentitore, è necessario costruire i bicondizionali utilizzando enunciati che appartengano a un linguaggio semanticamente aperto, ovvero un linguaggio in cui non vi sia il predicato “vero” (o “vero-in-L”)<sup>292</sup>. Il predicato di verità dovrà dunque trovarsi al di fuori del cosiddetto linguaggio oggetto, che è il linguaggio di cui si parla (quello, per intenderci, a cui appartiene «e»). Sarà compito del metalinguaggio, cioè del linguaggio nei cui termini vogliamo costruire la definizione di verità per il linguaggio oggetto, ospitare il termine “vero”<sup>293</sup>. Quali linguaggi si prestano dunque alla formulazione di una definizione di verità? Ovvero, quali sono i linguaggi semanticamente aperti? Tarski è convinto che non si possa costruire una definizione della verità per le lingue naturali, come l'italiano o l'inglese, poiché il rischio di incappare nei paradossi semantici, come quello del mentitore, è sempre dietro l'angolo. Le lingue più adatte sono allora i linguaggi formalizzati, quelli della matematica, della logica, della teoria degli insiemi, e così via. Torniamo ora a Davidson. Se fornire le condizioni di verità di un enunciato è un modo – secondo Davidson – per indicare il significato di quell'enunciato, allora una teoria come quella elaborata da Tarski non può che rappresentare un ottimo modello di teoria del significato per una determinata lingua. In questo modo un interlocutore o un lettore potranno servirsi dei bicondizionali tarskiani per interpretare gli enunciati del parlante. Davidson, come appare evidente, non pensa che la teoria si applichi solo ai linguaggi formali, ma è convinto che si possano costruire gli schemi di equivalenza anche con gli enunciati

---

<sup>292</sup> Tarski richiama il paradosso del mentitore in questo modo. Si consideri l'enunciato “(a) non è vero”. Diamo un nome a questo enunciato, chiamandolo (a). Il bicondizionale che ne risulta è il seguente: «(a)» è vero se e solo se (a) non è vero. La contraddizione è palese, ecco perché secondo Tarski un linguaggio oggetto deve essere semanticamente aperto, cioè non deve contenere il predicato “vero”. Cfr. Tarski, *La concezione semantica della verità...*cit., pp. 35-36.

<sup>293</sup> Ivi, pp. 38-40.

delle lingue naturali<sup>294</sup>. Egli ammette che le lingue naturali sono dotate di indicali, come i tempi verbali o i pronomi dimostrativi, cioè quelle parti dell'enunciato il cui valore di verità varia in base al contesto di proferimento, e dunque suggerisce di modificare i bicondizionali aggiungendo dei riferimenti al tempo e al parlante<sup>295</sup>. Lo schema che ne risulta è il seguente:

(V1) «e» è vero-in-L quando è detto dal parlante  $x$  al tempo  $t$  se e solo se  $p$  nei pressi del parlante  $x$  al tempo  $t$

Davidson ipotizza una situazione in cui il parlante e l'interprete si esprimono con due lingue diverse e dove l'interprete non conosce la lingua del parlante. Ad esempio, Kurt – un parlante germanofono – pronuncia le parole “Es regnet”. L'interprete *radicale* non conosce il tedesco, ma la sua prima mossa deve prevedere quel principio di carità di cui si parlava poc'anzi<sup>296</sup>, ovvero egli deve attribuire a Kurt delle credenze vere e coerenti tutte le volte in cui sia ammissibile farlo, poiché è molto più probabile che qualcuno creda a delle cose che ritiene vere piuttosto che creda a delle cose che considera false. Secondo il principio di carità, inoltre, tali credenze non possono essere troppo dissimili da quelle dell'interprete, giacché la comunicazione può avvenire solo sulla base di un massiccio accordo tra le due parti. L'interprete deve quindi pensare che Kurt crede che “Es regnet”, e dunque che Kurt crede che è vero che “Es regnet”. Le evidenze a disposizione dell'interprete, poi, sono anche di natura extra-linguistica e comprendono, ad esempio, il comportamento direttamente osservabile del parlante, oppure le condizioni ambientali entro le quali egli proferisce tali enunciati. La raccolta e l'analisi di simili dati, che aiuteranno l'interprete a formulare delle congetture circa quello che il parlante sta dicendo, non verrà esibita esplicitamente dai cosiddetti V-enunciati

---

<sup>294</sup> Cfr. Davidson, «Verità e significato»...cit., p. 70. Davidson si chiede: «Che prospettive ha una teoria semantica formale per una lingua naturale? Ben poche, secondo Tarski. [...] Vorrei fare il possibile per dissipare questo pessimismo».

<sup>295</sup> Cfr. Davidson, «Interpretazione radicale»...cit., p. 200.

<sup>296</sup> Poiché significato e credenza sembrano interconnessi in un modo inestricabile, il principio di carità interrompe il circolo assumendo che le credenze del parlante siano vere nella maggior parte dei casi. In tal modo la variabile da determinare rimane il significato, ovvero l'obiettivo dell'interpretazione radicale. Cfr. Perissinotto, *Le vie dell'interpretazione*...cit., p. 132.

(cioè gli enunciati della forma “«e» è vero-in-L se e solo se *p*”), i quali si limiteranno a riportare sul lato destro del bicondizionale (ovvero al posto di “*p*”) le circostanze appropriate di produzione dell’enunciato da parte del parlante, vale a dire le supposte condizioni di verità per «e»<sup>297</sup>. Davidson, ad esempio, suppone che le evidenze disponibili per interpretare il proferimento di Kurt, “Es regnet”, siano l’appartenenza di Kurt alla comunità linguistica germanofona, il fatto che Kurt reputi vero “Es regnet” a mezzogiorno di sabato e che stia piovendo nei pressi di Kurt a mezzogiorno di sabato. Il bicondizionale adeguato assumerà la forma:

(V1) «Es regnet» è vero-in-tedesco quando è detto da Kurt a mezzogiorno di sabato se e solo se *sta piovendo* nei pressi di Kurt a mezzogiorno di sabato.

Davidson riconosce che il parlante potrebbe sbagliarsi sul fatto che sta piovendo nelle sue vicinanze, tuttavia l’intento è quello di creare una teoria che massimizzi l’accordo tra parlante e interprete, considerando il parlante il più possibile nel giusto<sup>298</sup>.

Si può, dunque, ottenere una teoria vero-condizionale del significato per tutti gli enunciati di una lingua? Sebbene Davidson abbia dichiarato di voler fare il possibile per «dissipare [il] pessimismo»<sup>299</sup> di Tarski verso la costituzione di una teoria per i linguaggi non formalizzati, egli stesso ammette che vi sono dei limiti. La metafora rappresenta uno di questi limiti, poiché, da un punto di vista vero-condizionale, un enunciato metaforico è sempre patentemente falso, o vero in una maniera talmente incontestabile che l’interprete potrebbe ritenere superfluo individuarne le condizioni di verità, concentrandosi così non sul significato letterale, ma sul significato dato a intendere dal parlante. Quando allora Davidson sostiene che «le metafore non significano niente di più di ciò che significano le parole nella loro interpretazione più letterale»<sup>300</sup> allude a tutto quello che abbiamo appena cercato di riassumere, ovvero allude alla propria teoria semantica: le metafore, in quanto

<sup>297</sup> Cfr. E. Picardi, *Linguaggio e analisi filosofica. Elementi di filosofia del linguaggio*, Patron Editore, Bologna 1992, pp. 248-249.

<sup>298</sup> Cfr. Davidson, «Interpretazione radicale»...cit., p. 206.

<sup>299</sup> Davidson, «Verità e significato»...cit., p. 70

<sup>300</sup> Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 338.

enunciati di una lingua, possono essere trattati come qualsiasi altro enunciato e incasellati all'interno di un V-enunciato, ma una tale operazione è pressoché priva di valore, poiché nessuna condizione, da un punto di vista letterale, può soddisfare la verità di ciò che sta a sinistra del bicondizionale<sup>301</sup>.

In *Che cosa significano le metafore*, Davidson rifiuta alcune delle tesi principali avanzate da Max Black; nello specifico egli non ammette: i) che il termine metaforizzante, il *focus* metaforico nelle parole di Black, sia dotato di uno speciale significato metaforico (che si aggiunge al significato letterale); ii) che le metafore abbiano un contenuto cognitivo che possa essere vero malgrado la palese falsità del significato letterale; iii) che il motivo per cui le metafore non possono essere parafrasate risieda nel loro essere portatrici di un significato altro, che si trova al di là del normale significato letterale<sup>302</sup>.

Per quanto riguarda i), Davidson specifica che ciò che la metafora trasmette a un possibile interprete «dipende *in toto* dai significati ordinari [delle] parole e pertanto dai significati ordinari degli enunciati che esse formano»<sup>303</sup>. Questo rientra perfettamente nella teoria semantica del filosofo americano, e difatti, in *Verità e significato*, egli dichiara, richiamando i cosiddetti principi di composizionalità e di contestualità: «abbiamo deciso di non assumere che le parti degli enunciati abbiano significato, se non nel senso ontologicamente neutrale per cui esse danno un contributo sistematico al significato degli enunciati nei quali occorrono. [...] il significato degli enunciati dipende dalla propria struttura, [...] Frege diceva che una parola ha significato soltanto nel contesto di un enunciato»<sup>304</sup>. In sostanza, i significati degli enunciati dipendono dai significati delle parole che li compongono, ma è soltanto nel contesto di un enunciato che una parola acquisisce significato. Questa circolarità si riflette anche nel trattamento davidsoniano delle metafore: se, a livello di parola, l'unico significato possibile è quello ordinario, letterale, allora tale

---

<sup>301</sup> Cfr. A. Cavazzana, «Donald Davidson su metafora e monismo anomalo», in G. Airenti, M. Cruciani, M. Tirassa (a cura di), *Mind the Gap: Brain, Cognition and Society – Proceedings of the 13th Annual Conference of the Italian Association for Cognitive Sciences*, Università degli Studi di Torino Editore, Torino 2016, pp. 118-119.

<sup>302</sup> Cfr. T. Leddy, *Davidson's Rejection of Metaphorical Meaning*, in «Philosophy and Rhetoric», 16, 2, 1983, p. 64.

<sup>303</sup> Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 339.

<sup>304</sup> Davidson, «Verità e significato»...cit., p. 69.

significato permeerà anche gli enunciati, e viceversa. Nella celebre metafora di Max Black, l'uomo è un lupo, "lupo" è il *focus* della metafora. Il sistema di luoghi comuni associati a "lupo", e validi anche per "uomo", vuole che un possibile significato secondario di "lupo" sia "l'animale predatore". La teoria del doppio significato, contestata da Davidson, sostiene dunque che «da parola chiave di una metafora [sia] provvista di due diversi tipi di significato nello stesso tempo: un significato letterale e uno figurato»<sup>305</sup>. Ma questo, nell'inquadramento semantico del filosofo di Springfield, non è ammissibile. L'estensionalismo di Davidson prevede che il riferimento di "lupo" sia l'animale per cui il nome sta, e non una sua descrizione connotativa (intensione), poiché gli strumenti adottati da Davidson per indicare le condizioni di verità di un enunciato sono costruiti, come abbiamo visto, con lo scopo dichiarato di arginare l'intensionalità. Dunque, se l'intensionalità deve essere contenuta, è chiaro che, per il principio di composizionalità, bisogna escluderla a partire dalle parole che compongono gli enunciati.

Continuando a mantenere la metafora al centro del nostro discorso, spostiamo ora l'attenzione verso lo scopo della teoria del significato di Davidson, ovvero la possibilità di interpretare i proferimenti di un parlante. Abbiamo detto che la prima mossa dell'interprete è governata da quel principio di carità in base al quale l'interprete deve ritenere veri gli enunciati del parlante. La metafora ribalta questa pratica, poiché essa funziona se la si ritiene falsa. È lo stesso Davidson a suggerirci che «soltanto quando un enunciato è tenuto per falso lo si accetta come metafora e ci si mette alla ricerca delle implicazioni nascoste»<sup>306</sup>. La metafora è falsa in un modo talmente bizzarro (o vera in una maniera talmente banale) che l'interprete, da un punto di vista strettamente letterale, non può concepirla come fonte di informazione, e non può nemmeno attribuire al parlante la paradossale credenza di cui la metafora si fa portavoce. Tale "irrilevanza" (o non rilevanza) della metafora – nel senso di Sperber e Wilson<sup>307</sup> – spingerà quindi l'ascoltatore a interrogarsi su quali siano gli scopi reali di un proferimento così assurdo.

---

<sup>305</sup> Davidson, «Che cosa significano le metafore»... cit., p. 343.

<sup>306</sup> Ivi, p. 352.

<sup>307</sup> Sperber e Wilson direbbero che un enunciato che non fornisce informazioni non è un enunciato rilevante (o pertinente), ovvero non permette un accrescimento cognitivo. Secondo i due linguisti (o meglio, un antropologo e una linguista) un enunciato – che è la forma interpretativa di un pensiero

In conclusione, ciò che il V-enunciato riesce a cogliere e a valutare riguarda il significato letterale della metafora – che è l'unico tipo di significato a cui Davidson è interessato – ed è esattamente a questo che mira la semantica davidsoniana. Essa non può trattare quello che alcuni critici hanno definito come il “significato metaforico”, poiché, per ammissione dello stesso Davidson, tale significato, concesso che esista, è privo di una forma enunciativa. La metafora, grazie a un uso delle parole che prevede una capacità immaginativa da parte dell'interprete (ma anche del parlante)<sup>308</sup>, provoca nell'ascoltatore o nel lettore una visione, permette di elaborare creativamente dei pensieri, evoca delle particolari connessioni. Ciò che una metafora fa notare a un interprete possiede una natura extra-linguistica che non è verbalmente delimitabile: «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. Quando cerchiamo di dire che cosa “significa” una metafora, scopriamo ben presto che ciò che si vorrebbe elencare non ha fine»<sup>309</sup>. In sostanza, tutto quello che una metafora ci fa immaginare è esterno a essa e non combacia con alcuna ulteriore dimensione semantica dell'enunciato metaforico. Arriviamo in questo modo a ii). Davidson, si badi bene, non nega *tout court* che una metafora abbia un contenuto cognitivo, ma che abbia un contenuto cognitivo

---

del parlante – è letterale quando ha la stessa forma proposizionale di quel pensiero. Quando si dice dunque che un enunciato non è letterale significa che la sua forma proposizionale non condivide tutte le proprietà logiche della forma proposizionale del pensiero che esso serve a esprimere. Tuttavia, un'interpretazione strettamente letterale del proprio pensiero non è sempre ottimale (da un punto di vista della pertinenza) per la comunicazione. Nel caso di uso figurativo del linguaggio, la forma proposizionale dell'enunciato è ovviamente diversa dalla forma proposizionale del pensiero. Sperber e Wilson declinano dunque l'impiego figurativo del linguaggio nel modo seguente: il parlante ha un pensiero complesso P, che rivela, da parte sua, una serie di ipotesi I. Quello che il parlante vuole comunicare è I. Il pensiero P è però troppo complicato per essere tradotto dal parlante in un enunciato letterale. Tuttavia, le ipotesi I si possono derivare facilmente come implicazioni dell'ipotesi Q, che è sicuramente meno complessa da esprimere (ma non appartiene al pensiero del parlante). In base al principio di pertinenza (per un ascoltatore, l'effetto cognitivo di un enunciato è direttamente proporzionale al suo grado di pertinenza) l'ascoltatore ha la capacità di distinguere le implicazioni di Q che il parlante ritiene accettabili da quelle non ritenute accettabili. La maniera migliore di comunicare I, allora, è quella di proferire l'enunciato letterale che esprime Q, lasciando così all'ascoltatore il compito di derivare le implicazioni pertinenti di Q. Cfr. Sperber, Wilson, *La pertinenza*...cit., pp. 344-347.

<sup>308</sup> «L'interpretazione [della metafora] [...] rispecchia non solo colui che dà origine [...] ma anche colui che la interpreta. L'atto di interpretazione è [...] opera dell'immaginazione. Così pure la comprensione di una metafora è uno sforzo creativo della stessa stregua della creazione di una metafora»; Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 337.

<sup>309</sup> Ivi, p. 359.

addizionale rispetto a quello legato al proprio significato letterale<sup>310</sup>. Qui, il presupposto implicito di Davidson è che solo gli enunciati siano veicoli di un tale contenuto<sup>311</sup>. Se ciò che una metafora porta all'attenzione dell'interprete non è riducibile a una forma enunciativa, allora Davidson esclude anche la possibilità che vi sia un contenuto cognitivo.

## 5. Coerenza di Carroll e Wollheim con l'approccio davidsoniano

Torniamo ora a Carroll e Wollheim: i loro richiami a Davidson sono coerenti con le rispettive posizioni sulla metafora visiva?

Iniziamo da Wollheim. Egli, come abbiamo mostrato, individua nella proposta davidsoniana tre punti fondamentali, che dovrebbero essere rispettati anche nel campo delle immagini. Il primo punto è il seguente: i) nelle metafore verbali, il termine metaforizzante non cambia il proprio significato. Innanzitutto, abbiamo visto come sia complesso individuare in Wollheim un termine metaforizzante, dato che vi è una oscillazione costante tra “corpo” e “dipinto”. In secondo luogo, la declinazione che i) assume a proposito delle metafore pittoriche non coglie ciò a cui Davidson allude e che abbiamo cercato di mostrare nel corso di questo capitolo. Il contraltare di i) in campo visivo è individuato da Wollheim nella maniera seguente: i<sub>2</sub>) i meccanismi ordinari che determinano il significato pittorico non sono in alcun modo sospesi o modificati<sup>312</sup>. La frase è piuttosto criptica. Per prima cosa cerchiamo di capire che cosa si intende qui per significato pittorico. Secondo Wollheim, un dipinto acquisisce un significato in un modo diverso rispetto a quello con cui le parole e gli enunciati acquisiscono il proprio significato. La differenza fondamentale, ci dice Wollheim, è questa: mentre il significato linguistico è

---

<sup>310</sup> Ivi, p. 357.

<sup>311</sup> Per una critica a questa posizione si veda M. Reimer, *Davidson on Metaphor*, in «Midwest Studies in Philosophy», XXV, 2001. Reimer ricostruisce l'argomento di Davidson come un *modus tollens*:  $[(p \rightarrow q) \wedge \neg q] \rightarrow \neg p$ . Dove:  $p$  = una metafora ha uno speciale contenuto cognitivo;  $q$  = è possibile fornire questo contenuto (presunto) attraverso un'espressione letterale. Si ha che: se una metafora ha uno speciale contenuto cognitivo, allora è possibile fornire questo contenuto (presunto) attraverso un'espressione letterale, ma non è possibile fornire questo contenuto (presunto) attraverso un'espressione letterale, dunque una metafora non ha uno speciale contenuto cognitivo. Reimer non è d'accordo con  $q$ ; ella è convinta che i contenuti cognitivi non siano i soli a poter essere espressi verbalmente; Ivi, p. 145.

<sup>312</sup> Wollheim, «Metaphor and Painting»...cit., p. 116.



determinato da regole, ed è quindi convenzionale, il significato pittorico è stabilito da fattori psicologici che riguardano le intenzioni dell'artista e l'esperienza provata da uno spettatore pronto a recepire quelle intenzioni<sup>313</sup>. I meccanismi ordinari di cui parla Wollheim si riferiscono allora al rapporto tra il pittore e lo spettatore, e questi meccanismi – sempre secondo Wollheim – non si modificano. La domanda è: non si modificano rispetto a cosa? Probabilmente, rispetto a una situazione in cui il dipinto non è una *pictorial metaphor*, ovvero una situazione in cui il dipinto non contempla la presenza di raffigurazioni del corpo umano. Dunque, i<sub>2</sub>) si può precisare nel modo seguente: il rapporto tra il pittore e lo spettatore rimane il medesimo anche nei casi in cui il dipinto sia una metafora pittorica. Questo non esclude però che, oltre ai fattori psicologici, vi siano anche delle convenzioni che regolano la relazione pittore-interprete. D'altro canto, come lo stesso Wollheim afferma, l'esperienza dello spettatore è in parte percettiva e in parte affettiva, poiché trascende il semplice dato visivo per approdare alla sfera emotiva, secondo le modalità previste dal pittore<sup>314</sup>. Quest'ultimo non può prevedere qualsiasi reazione emotiva dell'osservatore, tuttavia il dato di partenza è l'immagine. E trattandosi, in molti degli esempi di Wollheim, di pittura del Cinquecento, il grado di convenzione è elevato. D'altra parte, se nella pittura del – ad esempio – XVI e XVII secolo non si fossero osservate delle convenzioni, probabilmente non avremmo assistito al graduale passaggio verso le peculiarità che hanno caratterizzato il barocco, e in generale non avremmo potuto apprezzare l'avvicinarsi degli stili. In assenza di convenzioni, il modo di raffigurare il corpo umano sarebbe stato uno e uno soltanto, dalla nascita della pittura sino ai giorni nostri, ovvero quello “puro” registrato dall'occhio e trasposto così com'è sulla tela. Al netto delle indecisioni di Wollheim, ipotizziamo ora che il termine metaforizzante della sua impostazione sia il corpo umano. Seguendo i<sub>2</sub>), e tenendo presente i), abbiamo che l'accordo tra il pittore e lo spettatore circa la raffigurazione del corpo umano rimane il medesimo anche nelle metafore pittoriche. Resta da capire, però, rispetto a cosa questo rapporto rimanga il medesimo, dato che,

---

<sup>313</sup> Ivi, p. 114.

<sup>314</sup> Ivi, p. 121.

secondo Wollheim, se un dipinto non contiene una rappresentazione del corpo umano allora non è una *pictorial metaphor*. Dunque, l'accordo vale solo per le metafore visive e non per tutti i dipinti, poiché non tutti i dipinti esibiscono raffigurazioni del corpo umano.

Davidson, come abbiamo visto, distingue l'aspetto semantico degli enunciati metaforici dal loro aspetto pragmatico: ciò che la metafora ci fa vedere esula dal mero significato letterale e dipende da come le parole vengono usate. Wollheim coglie questa distinzione, ma è pronto ad affermare che «the distinction between semantics and pragmatics [...] does not hold in any satisfactory way for pictures»<sup>315</sup>. In conclusione, Wollheim nega che per le immagini funzioni quello che Davidson stabiliva per le metafore verbali, ovvero egli rifiuta – per l'ambito visivo – una delle affermazioni in assoluto più rilevanti della tesi davidsoniana. Carroll, come già osservato, dichiara che la posizione di Davidson è appropriata per le metafore visive e, dato che «le parole non sono una moneta che si possa scambiare con le immagini»<sup>316</sup>, allo stesso modo egli sostiene che le metafore visive non siano dotate di uno speciale significato, poiché non appartengono al regno delle proposizioni, ma a quello iconico<sup>317</sup>. Carroll continua dicendo che le *visual metaphors* non sono portatrici di un messaggio codificato, in quanto non sono lette in termini di codice, ma in termini puramente percettivi. Egli poi nega che le metafore visive inneschino l'immaginazione dell'interprete per mezzo di un significato.<sup>318</sup> Come Wollheim, nemmeno Carroll fa alcun riferimento alla semantica vero-condizionale di Davidson, anche se forse identifica il grado letterale della metafora visiva con quella che lui definisce una lettura “in termini puramente percettivi”. Tuttavia, dal punto di vista dell'impossibilità di una codifica enunciativa delle immagini mentali suscitate dalla metafora visiva, egli si dimostra coerente con le tesi davidsoniane citate.

---

<sup>315</sup> Ivi, pp. 116-117.

<sup>316</sup> Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 359.

<sup>317</sup> Carroll, «Visual Metaphor»...cit., p. 365.

<sup>318</sup> Ibidem.

## 6. Criterio pragmatico e *visual mental imagery* nella teoria della metafora verbale di Robyn Carston

Donald Davidson è dunque convinto che la metafora realizzi la sua funzione attraverso «l'utilizzo immaginativo delle parole e degli enunciati»<sup>319</sup>, poiché «gran parte di ciò che siamo indotti a notare [grazie alla metafora] non è di carattere proposizionale»<sup>320</sup>. Essa, dunque, non garantirebbe l'accesso a dei concetti, ma a delle immagini mentali<sup>321</sup>. 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»<sup>322</sup>.

Recuperando l'idea di Davidson, anche Robyn Carston sostiene che una metafora evochi un'immagine mentale<sup>323</sup>. La studiosa, facendo propria l'idea secondo cui il significato letterale delle parole rimarrebbe attivo anche nei contesti figurati, ha recentemente sviluppato<sup>324</sup> 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);

<sup>319</sup> Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 339.

<sup>320</sup> Ivi, p. 359.

<sup>321</sup> Cfr. F. Ervas, E. Gola, *Che cos'è una metafora*, Carocci, Roma 2016, pp. 45-46.

<sup>322</sup> Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 359.

<sup>323</sup> Insieme agli studi che mostrano come le aree della *mental imagery* siano attive durante l'elaborazione di metafore verbali – suggerendo dunque un approccio “multimodale” alla comprensione del linguaggio figurato – un recente esperimento condotto con risonanza magnetica funzionale (fMRI) ha cercato invece di dimostrare che le aree convenzionali del linguaggio risulterebbero attive durante la visione di metafore pittoriche. A 7 partecipanti sono stati sottoposti 32 stimoli così suddivisi: 8 enunciati letterali del tipo “A è B” (es: il delfino è un mammifero), 8 enunciati metaforici del tipo “A è B” (es: l'educazione è una scala), 8 immagini “letterali”, 8 metafore visive. I soggetti dovevano premere due diversi pulsanti per comunicare se, secondo loro, lo stimolo fosse letterale oppure metaforico. I dati rivelano che i tempi di elaborazione delle metafore visive sono stati i più lunghi (in media 4,35 secondi), contro i più contenuti degli enunciati letterali (2 secondi). Secondo i ricercatori, l'analisi della risonanza magnetica dimostrerebbe che durante la visione di una metafora pittorica vi è una significativa attivazione delle aree del linguaggio. Ciò suggerisce dunque che queste immagini non vengano processate in maniera puramente visiva, ma che vi sia – come per le metafore verbali – una sorta di integrazione “multimodale” che coinvolgerebbe, oltre al processo percettivo, anche l'elaborazione proposizionale. Tuttavia, tale risultato si basa su un ristretto campione di 7 partecipanti. Cfr. A. Ojha, B. Indurkha, M. Lee, «Is language necessary to interpret visual metaphors?», in F. Ervas, E. Gola, M.G. Rossi (a cura di), *Metaphor in Communication, Science and Education*, de Gruyter, Berlin and Boston 2017, pp. 61-76.

<sup>324</sup> Cfr. R. Carston, *Metaphor: Ad Hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», nuova serie, 110, 2010.

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»<sup>325</sup>, 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.

Esplicatura: 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

---

<sup>325</sup> Davidson, «Che cosa significano le metafore»...cit., p. 341.

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»<sup>326</sup>. 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<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> Ivi, p. 359.

<sup>327</sup> In un articolo recentissimo, Carston si chiede se, nella comprensione delle metafore verbali, la *mental imagery* giochi un ruolo fondamentale o non sia semplicemente un epifenomeno privo di effetti cognitivi. La soluzione proposta dalla studiosa neozelandese sta nel mezzo. Carston per prima cosa esamina alcune evidenze nel campo della psicologia e delle neuroscienze. Gibbs e Bogdonovich, ad esempio, dopo aver sottoposto alcuni soggetti alla lettura di una poesia di André Breton, concludono dicendo che l'interpretazione delle metafore presenti nel componimento viene eseguita dai soggetti mappando, sul termine metaforizzato (*target*), delle immagini mentali legate al termine metaforizzante (*source*). La *mental imagery* non è dunque un semplice epifenomeno, ma si rivela essenziale nella comprensione di quelle che vengono definite *image metaphors* (cfr. R. Gibbs, J. Bogdonovich, *Mental Imagery in interpreting Poetic Metaphor*, in «Metaphor and Symbol» 14, 1, 1999, pp. 37-44). Marcel Just, invece, attraverso uno studio condotto con fMRI (risonanza magnetica funzionale), dimostra che, mentre la comprensione di metafore banali (*frozen metaphors*) innesca le stesse aree cerebrali attive anche durante la comprensione di enunciati letterali, le metafore più creative (*novel metaphors*) attivano le aree parietali, suggerendo l'utilizzo dei processi di *visual imagery* (cfr. M.A. Just, «What brain imaging can tell us about embodied meaning», in M. de Vega, A. Glenberg, A. Graesser (a cura di), *Symbols and Embodiment*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 75-84). Dopo aver constatato l'abbondanza di evidenze fornite dalle neuroscienze a sostegno della tesi che le immagini mentali abbiano un ruolo nei processi di comprensione del linguaggio figurato, Carston, muovendosi all'interno della teoria della pertinenza, enuncia la propria ipotesi, che è la seguente: nel caso di metafore non banali (*novel metaphors*), la pertinenza è raggiunta attraverso la comunicazione di una vasta gamma di implicature deboli, che sono inferite dall'interprete grazie all'attivazione di immagini mentali. Tali immagini rendono certi pensieri (proposizioni) maggiormente chiari all'ascoltatore. In quale modo? Le proposizioni potranno essere utilizzate per derivare le implicature, le quali contribuiranno alla pertinenza dell'enunciato. In questo modo, le immagini mentali facilitano la comprensione di metafore verbali, ma non sono essenziali nel loro processo di interpretazione. In conclusione, l'iter di comunicazione e di comprensione di una metafora verbale è il seguente: 1) il parlante proferisce un enunciato metaforico; 2) l'elaborazione dell'enunciato da parte dell'ascoltatore produce effetti collaterali, quali immagini mentali; 3) da tali immagini mentali l'ascoltatore ricava delle implicature deboli, ovvero dei messaggi che il parlante non proferisce apertamente, ma che intende implicitamente comunicare; 4) questi messaggi di sicuro aiutano l'ascoltatore a comprendere l'enunciato metaforico, tuttavia non hanno un ruolo fondamentale nel processo interpretativo. Cfr. R. Carston, *Figurative Language, Mental Imagery, and Pragmatics*, in «Metaphor and Symbol», 33, 3, 2018, pp. 209-215.

La mia ipotesi è che, per elaborare una teoria della metafora visiva, il ricorso alle immagini mentali possa 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<sup>328</sup>. Nella visione, infatti, l'oggetto percepito suscita un processo di interpretazione costante e dunque anche un costante incremento di informazione<sup>329</sup>.

---

<sup>328</sup> Cfr. F. Ferretti, *Pensare vedendo. Le immagini mentali nella scienza cognitiva*, Carocci, Roma 1998, pp. 159-169. Per una recente ricostruzione del dibattito tra pittorialisti e proposizionalisti (variamente definito *analog-propositional debate*, *picture-description debate*, o solamente *imagery debate*), cfr. N.J.T. Thomas, «Mental Imagery», in E.N. Zalta (a cura di), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, autunno 2014, URL= <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/mental-imagery/>; in particolare §4.4. Secondo Thomas, la fazione “analogica” sostiene che le rappresentazioni mentali di cui facciamo esperienza sotto forma di *imagery* siano molto simili alle immagini fisiche (*pictures*) e con esse condividano delle caratteristiche di spazialità che non si limiterebbero alla semplice rappresentazione mentale dei rapporti spaziali che qualificano gli oggetti reali. La fazione “proposizionale”, invece, propone che tali rappresentazioni mentali siano più simili a delle descrizioni linguistiche di scene visive, e che dunque esse non possiedano alcuna proprietà spaziale. Tra gli esponenti di spicco delle due proposte teoriche troviamo, rispettivamente, Stephen Kosslyn (a cui fa capo la cosiddetta *quasi-pictorial theory*) e Zenon Pylyshyn. Il dibattito, tuttavia, non si è attestato su questa duplice polarizzazione, ma ha avanzato ulteriori ipotesi. Due di queste, ad esempio, descrivono il fenomeno dell'*imagery* indagando la pista behaviorista e quella enattivista; cfr. §4.5.

<sup>329</sup> Per quest'ultimo paragrafo, cfr. Cavazzana, *Immagini (per le parole...cit.*, pp. 116-118.



## Verso una teoria della metafora visiva: *imagery view of visual metaphor*

### 1. L'inferenza sillogistica nel caso delle metafore visive

Nello sviluppo di quella che verrà qui definita *imagery view of visual metaphor* (IVVM), l'idea di base è che la *visual mental imagery* ricopra il ruolo che nella comprensione di metafore verbali spetta all'inferenza. Recuperando quanto affermato da Arthur Danto, assumiamo dunque che le metafore verbali funzionino come dei sillogismi ellittici: esse presentano due premesse (che chiameremo, per comodità, X e Y) grazie alle quali l'interprete deve inferire la conclusione (che chiameremo Z). Nel proferire una metafora, quindi, un parlante asserisce che X è metaforicamente Y, ma in realtà intende che X è letteralmente Z, dove Z deve essere inferito. Per fare un banale esempio: Pietro (X) è metaforicamente un leone (Y), ovvero è letteralmente coraggioso (Z). Se, in accordo con Carroll, le metafore visive sono delle immagini che funzionano come le metafore verbali e il cui significato è individuato 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, allora la natura sillogistica potrebbe essere un tratto caratteristico anche delle *visual metaphors*. La definizione di Carroll ha il merito di generalizzare il nostro oggetto di studi, identificando un denominatore comune. Essa, infatti, sposta l'attenzione sul meccanismo attraverso il quale un interprete di metafore visive scopre il significato di tali immagini, e il meccanismo, io sostengo, è quello sillogistico delle metafore verbali. Da questo punto di vista, dato che il meccanismo è la parte costante del processo, ciò che cambia riguarda gli strumenti attraverso i quali un interprete riesce a guadagnare il significato dell'immagine. Esisteranno dunque metafore visive colte



(di più ardua interpretazione) e metafore visive banali, ma, una volta forniti gli strumenti adeguati per mappare il dominio del *source* sul dominio del *target*, si presuppone che ogni interprete sia in grado di comprendere la metafora visiva. In sostanza, in una figura che accoglie degli elementi omospaziali apparentemente non-pertinenti (nel senso di pertinenza fissato da Sperber e Wilson), dove questi elementi figurano come le premesse di un sillogismo visivo, X e Y, il messaggio dell'immagine, Z, verrà definito per mezzo di *visual mental imagery*.

## 2. Definizione di mental imagery

Abbiamo ora bisogno di una definizione di *visual mental imagery* utile per i nostri propositi. Essa riguarda dunque «our ability to reactivate and manipulate visual representations in the absence of the corresponding visual stimuli [...]». *Visual mental imagery is employed when one answers questions, e.g., about the shape of the tail of one's dog, in the absence of the corresponding visual stimulus*<sup>330</sup>. Ora integriamo tale definizione con quella fornita da Stephen Kosslyn, secondo cui si ha *visual mental imagery* se si sperimenta una “visione” in assenza dello stimolo sensoriale appropriato (allo stesso modo si ha *auditory mental imagery* se si sperimenta un “ascolto” in assenza dello stimolo appropriato, e così via). Kosslyn conclude dicendo che la percezione si distingue da *imagery*, poiché la percezione è la

---

<sup>330</sup> G. Ganis, H.E. Schendan, *Visual Imagery*, in «WIREs Cognitive Science», 2, 2011, p. 239. Secondo altre definizioni simili, la *mental imagery* si riferisce a «representations and the accompanying experience of sensory information without a direct external stimulus. Such representations [...] lead one to re-experience a version of the original stimulus or some novel combination of stimuli», J. Pearson, T. Naselaris, E.A. Holmes, S.M. Kosslyn, *Mental Imagery. Functional Mechanisms and Clinical Applications*, in «Trends in Cognitive Sciences», 19, 10, 2015, p. 590. Nanay conia a sua volta la definizione di *multimodal mental imagery*. Se un processo percettivo è innescato dallo stimolo sensoriale corrispondente, nella relativa modalità di senso, allora abbiamo un classico caso di percezione *sensory stimulation-driven*, mentre se lo stesso processo percettivo non è innescato dallo stimolo sensoriale corrispondente, e nella relativa modalità di senso, allora si tratta di *mental imagery*. Per esempio, vedo una mela perché davanti a me c'è una mela e ricevo uno stimolo sensoriale per mezzo della modalità percettiva della visione. Se la mela non c'è, ma sono comunque in grado di rappresentarmela visivamente (visualizzarla), allora si tratta di *visual mental imagery*. Ora, se il processo visivo non fosse innescato da uno stimolo sensoriale di natura visiva, bensì da uno stimolo di altra natura *modale* (ad esempio uditiva), allora avrei *mental imagery* di tipo multimodale, perché la *visual mental imagery* sarebbe attivata dall'udito. È come quando – dice Nanay – sento solamente il rumore della macchina da caffè provenire da un'altra stanza e sono comunque in grado di rappresentarmi visivamente la macchina da caffè: «we have multimodal mental imagery: perceptual processing in one sense modality (here: vision) that is triggered by sensory stimulation in another sense modality (here: audition)». Cfr. B. Nanay, *Multimodal Mental Imagery*, in «Cortex», 105, 2018, pp. 125-134.

registrazione di uno stimolo fisicamente presente<sup>331</sup>. Dobbiamo inoltre osservare che non tutta la *mental imagery* è volontaria e consapevole<sup>332</sup>. Gli studi di Adam Zeman su quella che viene definita *aphantasia*, ovvero la condizione di totale assenza oppure di riduzione della capacità di sviluppare *imagery* volontaria, mostrano che la maggioranza dei soggetti testati – i quali si dichiaravano affetti da questa patologia – sperimentavano tuttavia *imagery* involontaria durante la veglia (10 soggetti su 21) e/o durante il sogno (17 soggetti su 21)<sup>333</sup>. Dunque, *visual mental imagery* (d’ora in poi VMI) è un processo percettivo dove la corteccia visiva primaria è sollecitata non da uno stimolo sensoriale di natura visiva, ma per mezzo di rappresentazioni chiamate *visual mental images*.

### 3. Immaginazione e percezione

In un articolo del 1980, nell’ambito degli esperimenti di laboratorio ideati per verificare il grado di equivalenza tra *imagery* e percezione, Ronald Finke si chiedeva se le risposte fornite dai partecipanti riflettessero l’ispezione degli oggetti immaginati, oppure fossero semplicemente ricavate dalla familiarità dei soggetti con la controparte reale di quegli stessi oggetti immaginati. In quest’ultimo caso, secondo alcuni studiosi, le risposte sarebbero in realtà viziate dall’atteggiamento a volte eccessivamente collaborativo dei partecipanti, i quali, inconsapevolmente, cercherebbero di soddisfare le richieste degli sperimentatori attingendo dal proprio vissuto. Finke non crede che i dati forniti dai soggetti siano inquinati in tal modo dal bagaglio conoscitivo, poiché è convinto che solo i livelli superiori del sistema percettivo siano intrisi di conoscenze, mentre i livelli più periferici apparirebbero

---

<sup>331</sup> Cfr. S.M. Kosslyn, M. Behrmann, M. Jeannerod, *The Cognitive Neuroscience of Mental Imagery*, in «Neuropsychologia», 33, 11, 1995, pp. 1335-1344.

<sup>332</sup> A tal proposito, Rudolf Arnheim assume che l’elaborazione di immagini mentali possa in alcuni casi agire al di sotto della soglia di coscienza e dunque non sia sempre un’operazione consapevole. Tuttavia, anche se in taluni casi il pensiero sembra essere apparentemente privo di immagini, egli non è disposto a concedere che esso debba avere necessariamente una forma proposizionale. Cfr. R. Arnheim, *Il Pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva* (1969), Einaudi, Torino 1974, pp. 121-122, 267-269.

<sup>333</sup> Cfr. A. Zeman, M. Dewar, S. Della Sala, *Lives without Imagery: Congenital Aphantasia*, in «Cortex», 73, 2015, pp. 378-380.

totalmente indipendenti da esse<sup>334</sup>. Secondo Finke, le funzioni immaginative, come i dati visivi, agiscono su vari livelli di elaborazione del sistema percettivo, compreso quello più esterno e meno imbevuto di conoscenza. Se quest'ultima ipotesi fosse vera, e dunque fosse possibile identificare i livelli comuni implicati nell'attivazione di tali meccanismi di elaborazione, allora si potrebbe stabilire un determinato grado di equivalenza tra *imagery* e percezione. Inoltre, se l'immagine mentale innessasse realmente i livelli di elaborazione periferici, che sono quelli indipendenti dalle conoscenze acquisite, allora le risposte dei soggetti su tali immagini mentali non potrebbero essere viziate dal vissuto. In questo modo si eviterebbe il dubbio sul fatto che gli effetti delle immagini mentali siano o meno corrotti dal bagaglio conoscitivo dei partecipanti<sup>335</sup>. Ma fino a che grado, dunque, può spingersi la similitudine tra sistema immaginativo e sistema percettivo?

Ronald Finke e Marty Schmidt, sfruttando un esperimento sulle *after-images* (o immagini consecutive) condotto da Celeste McCollough nel 1965, hanno cercato di rispondere a tale quesito. Il cosiddetto effetto McCollough prevede che, fissando alternativamente due stimoli (di cui uno costituito da barre orizzontali nere e rosse, e uno costituito da barre verticali nere e verdi), ognuno per 5 secondi e per una durata complessiva di 5 minuti (fig. 33), lo spettatore sperimenti, una volta cessata la visione di tali oggetti, un'immagine consecutiva dello stimolo medesimo, ma di colore complementare.

---

<sup>334</sup> Per una caratterizzazione precisa dei livelli, seguiamo qui l'indicazione fornita da Kosslyn: «Gli stadi preliminari della visione – tutto quanto avviene negli occhi, nel nervo ottico, nelle parti più primitive del cervello – eseguono quella che potremmo chiamare elaborazione *periferica*. Lo stadio corticale, dove ha ruolo il riconoscimento dello stimolo in arrivo, assolve alla cosiddetta elaborazione *centrale*»; S.M. Kosslyn, *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello* (1983), Giunti, Firenze 1999, p. 107.

<sup>335</sup> Cfr. R. Finke, *Levels of Equivalence in Imagery and Perception*, in «Psychological Review», 87, 2, 1980, pp. 113-114.

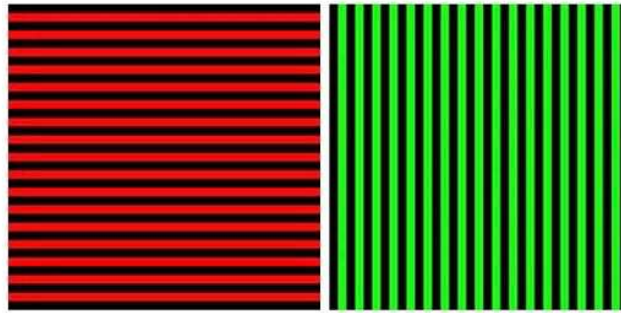


Fig. 33. I due stimoli usati per ottenere l'effetto McCollough

In quale modo? Fissando successivamente delle barre orizzontali nere su sfondo bianco, lo sfondo apparirà leggermente verde (che è il colore complementare al rosso), mentre fissando delle barre verticali nere su sfondo bianco, questo apparirà leggermente rosso (che è il colore complementare al verde) (fig. 34).

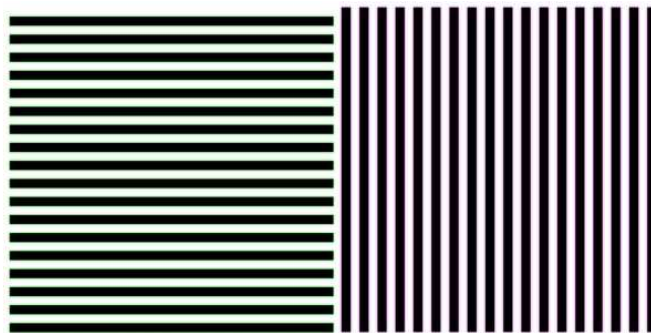


Fig. 34. Simulazione dell'effetto McCollough

Nell'effetto sono verosimilmente implicati i coni della retina, responsabili del colore. Ma uno dei risvolti più interessanti dell'effetto McCollough è che esso può perdurare per altre due settimane dopo la visione iniziale degli stimoli. Ciò dimostra che probabilmente l'effetto non è processato solamente nei livelli periferici del sistema visivo, ma interessa anche quelli superiori. Se così fosse, posto un certo grado di equivalenza tra funzioni immaginative e funzioni percettive, allora esso potrebbe interessare anche le immagini mentali che agiscono in quei medesimi livelli<sup>336</sup>. Questa conclusione ha spinto Finke e Schmidt ad adattare l'esperimento di

---

<sup>336</sup> Cfr. Kosslyn, *Le immagini nella mente...*cit., p. 108.

McCollough al caso dell'*imagery*: è possibile, sostituendo la percezione con le immagini mentali, ottenere l'effetto McCollough? In una parte dell'esperimento, i due studiosi hanno presentato, ai 153 soggetti coinvolti, delle superfici con strisce nere su sfondo bianco. I partecipanti dovevano immaginare, negli spazi bianchi fra una barra nera e l'altra, il colore verde o il colore rosso. Come per l'effetto McCollough, ci si aspettava che i soggetti sperimentassero, negli spazi bianchi intermedi di un nuovo stimolo a barre bianco-nere, un'immagine mentale del colore complementare a quello inizialmente immaginato: così non fu<sup>337</sup>. Questo, secondo Finke, dimostra che: a) *after-images* e immagini mentali sono due cose diverse, e dunque che la zona del cervello responsabile dell'effetto McCollough è diversa da quella responsabile delle immagini mentali che riguardano la visualizzazione del colore; b) l'equivalenza tra *imagery* e percezione non si estende, in questo caso, ai livelli visivi primari, ovvero i recettori retinici<sup>338</sup>.

Un altro esperimento, condotto da Stephen Kosslyn e Nancy Pennington, ha cercato di dimostrare che un effetto che si attribuiva all'architettura dell'occhio, e dunque alle fasi primarie della visione, è in realtà prodotto dai meccanismi di elaborazione centrale. L'effetto in questione è il cosiddetto "effetto obliquo". Solitamente, riusciamo a vedere in maniera distinta delle strisce bianche e nere, se queste sono posizionate a una certa distanza le une dalle altre. Se la distanza si riduce troppo, però, e le barre bianco-nere sono eccessivamente vicine, tendiamo a vedere solo una superficie grigia apparentemente omogenea. L'effetto obliquo fa emergere che, a parità di distanza fra le strisce bianche e nere, quelle orientate verticalmente (o orizzontalmente) si distinguono meglio rispetto a quelle posizionate obliquamente, le quali tendono a confondersi le une con le altre in un miscuglio grigiastro. Durante la prima fase dell'esperimento, Kosslyn e Pennington hanno presentato ai soggetti un certo numero di stimoli a strisce bianco-nere, metà delle quali orientate verticalmente e l'altra metà orientate diagonalmente (con un'angolazione di 45°). In seconda battuta, i partecipanti dovevano formarsi un'immagine mentale delle due tipologie di stimolo e ruotare mentalmente le strisce

---

<sup>337</sup> Cfr. R.A. Finke, M.J. Schmidt, *Orientation-specific Color Aftereffects Following Imagination*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», 3, 1977, pp. 599-606.

<sup>338</sup> Cfr. Ferretti, *Pensare vedendo...cit.*, p. 111.

sino a invertirne l'orientamento, in modo da rendere oblique le barre verticali e verticali quelle oblique. In terzo luogo, i partecipanti dovevano immaginare di allontanarsi dalle immagini mentali prodotte, dichiarando a quale distanza le strisce iniziavano a non essere più distinguibili. Una seconda squadra di partecipanti, invece, osservava delle reali strisce bianco-neri allontanarsi dal proprio campo visivo e, parimenti, ogni soggetto doveva indicare a quale distanza le linee si confondevano l'una con l'altra. L'esperimento ha dimostrato che la differenza tra la distanza alla quale le strisce verticali tendevano a mescolarsi e la distanza alla quale le strisce diagonali tendevano invece a confondersi era la medesima sia per i soggetti che operavano sulle strisce reali sia per quelli che lavoravano di immaginazione. Ciò indica, molto probabilmente, che l'effetto obliquo non è da ascrivere agli stadi di elaborazione periferica (occhio e nervo ottico), ma ai livelli di processamento centrale<sup>339</sup>.

L'equivalenza tra percezione e *imagery*, per quanto riguarda gli stadi più primitivi della percezione, è difficilmente dimostrabile, tuttavia i dati scientifici non raggiungono una soglia tale da decretare un'univocità di giudizio<sup>340</sup>.

Quello che qui si vuole dimostrare è che la *visual mental imagery* (VMI) è essenziale nella percezione. Per i nostri scopi, un punto di vista interessante circa la relazione tra VMI e visione è quello sostenuto da Bence Nanay. Innanzitutto, egli si chiede quali somiglianze sussistano tra *imagery* e percezione. Lo studio che ha avviato la discussione sul tema è quello classico condotto da Mary C. W. Perky nel 1910. Nell'esperimento, i soggetti, seduti in una stanza ben illuminata e con lo sguardo rivolto verso un pannello bianco, dovevano immaginare, a occhi aperti, alcuni oggetti comuni suggeriti dagli sperimentatori (un pomodoro, un libro, una banana, un'arancia, una foglia e un limone, in quest'ordine). Mentre i partecipanti svolgevano questo compito, a loro insaputa venivano proiettate, sul pannello in questione, delle immagini con i medesimi oggetti. La cosa sorprendente è che nessuno dei partecipanti si accorse che le figure proiettate sullo schermo erano reali; la totalità dei soggetti credeva che si trattasse dei prodotti della loro immaginazione.

---

<sup>339</sup> Cfr. Kosslyn, *Le immagini nella mente...*cit., pp. 109-111.

<sup>340</sup> Cfr. F. Giusberti, «Immaginare e percepire: differenze e problemi», in F.S. Marucci (a cura di), *Le immagini mentali*, Carocci, Roma 1995, p. 83.

Dunque, dato che in base a talune circostanze percezione e immaginazione possono essere confuse, l'interpretazione classica dei risultati dell'esperimento di Perky vuole che le due cose siano fenomenicamente molto simili<sup>341</sup>.

Per giustificare l'equivalenza – e per spiegare l'affermazione di alcuni neuroscienziati secondo cui esisterebbe una quasi completa sovrapposizione tra le aree del cervello implicate nella percezione e quelle attive durante l'*imagery*<sup>342</sup> – Nanay prospetta una soluzione che riguarda l'attribuzione di proprietà. Se è vero che percezione e *imagery* sono simili, come si spiega, dunque, tale affinità? Gli stati percettivi assegnano delle proprietà agli oggetti percepiti, proprio come l'*imagery* attribuisce proprietà agli oggetti immaginati. Mentre, però, gli oggetti della percezione sono molto diversi da quelli dell'immaginazione (i primi esistono, i secondi potrebbero non esistere), le proprietà loro attribuite sono sostanzialmente

---

<sup>341</sup> Per la descrizione dell'esperimento, cfr. C.W. Perky, *An Experimental Study of Imagination*, in «The American Journal of Psychology», 21, 3, 1910, pp. 428-431. Nei decenni successivi sono state avanzate numerose critiche all'esperimento, che hanno cercato di far emergere alcuni problemi metodologici. In primo luogo, è possibile che i soggetti non si fossero accorti delle immagini proiettate (molto deboli e fioche) perché impegnati a non far svanire l'immagine mentale richiesta. In secondo luogo, sembra che i soggetti fossero eccessivamente collaborativi, ed è dunque possibile che assecondassero quelli che ritenevano essere i desideri degli sperimentatori. Cfr. Kosslyn, *Le immagini nella mente...cit.*, p. 102. In un intervento recente, Robert Hopkins sostiene che l'esperimento di Perky non dimostra affatto che percezione e immaginazione possono essere confuse. Secondo Hopkins, ciò che i soggetti avrebbero confuso con la funzione immaginativa è in realtà la consapevolezza pittorica (*pictorial awareness*), cioè il fatto di essere consapevoli che quello che si vede in un'immagine non è né reale né immaginato. Ciò che non deve essere dimenticato, afferma Hopkins, è che le proiezioni di Perky erano delle immagini vere e proprie. Solitamente, se sappiamo di trovarci di fronte a un'immagine, siamo consapevoli del suo essere immagine di qualcosa, e quindi non ci impegniamo nell'esistenza di ciò che essa raffigura, poiché non si tratta dell'oggetto reale. Dato che anche nel caso delle immagini mentali non ci impegniamo nell'esistenza dell'oggetto immaginato, da questo punto di vista i due stati risultano molto simili. I partecipanti dell'esperimento di Perky, dunque, non hanno scambiato la percezione per immaginazione, ma hanno scambiato la consapevolezza di trovarsi davanti a un'immagine (con tutto quello che ne consegue) per un atto immaginativo, e questo perché i due stati condividono il fatto di non impegnarsi nei confronti dell'esistenza dei propri rispettivi oggetti. Cfr. R. Hopkins, *What Perky did not Show*, in «Analysis», 72, 3, 2012, pp. 431-439. Bence Nanay ha a sua volta criticato la posizione di Hopkins. Secondo lo studioso ungherese, poiché, nel caso dei partecipanti dell'esperimento di Perky, la loro percezione si è rivelata simile a un'esperienza pittorica (non dal punto di vista dell'impegno verso gli oggetti, ma dal punto di vista fenomenico) e l'esperienza pittorica è percettivamente simile a uno stato immaginativo, allora è plausibile che la percezione sia simile all'immaginazione. Cfr. B. Nanay, *The Philosophical Implications of the Perky Experiments*, in «Analysis», 72, 3, 2012, pp. 439-443.

<sup>342</sup> «There is [...] an almost complete overlap between the brain regions involved in perception and the brain regions involved in mental imagery, which suggests that the mental processes that make perception possible are the very same mental processes that make mental imagery possible». Nanay qui cita il lavoro di S.M. Kosslyn, W.L. Thompson, G. Ganis, *The Case for Mental Imagery*, Oxford University Press, Oxford 2006. Cfr. B. Nanay, «Imagination and Perception», in A. Kind (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, Routledge, London and New York 2016, pp. 126.

simili. Questo rende simile il contenuto dei due stati mentali, e dunque anche la loro fenomenologia<sup>343</sup>. Una volta stabilito un livello di equivalenza, non rimane che chiedersi quale ruolo ricopra l'*imagery* all'interno delle funzioni percettive.

Proponendo un esempio tratto dall'esperienza quotidiana, Nanay si chiede: se guardiamo un gatto la cui coda non è visibile, poiché nascosta da una staccionata, in che modo ci rappresentiamo la coda? Che cosa ci permette di escludere il fatto che il felino ne sia privo? Ovvero, in che modo ci rappresentiamo quelle parti di un oggetto nascoste alla vista? La soluzione proposta dal filosofo ungherese coinvolge le funzioni immaginative (*imagery account*). Egli è convinto che l'*imagery* sia fondamentale per alcune forme di percezione, quali ad esempio la cosiddetta percezione amodale<sup>344</sup>. Innanzitutto, Nanay definisce la percezione amodale come la percezione delle parti di un oggetto nascoste alla vista: percepiamo una parte di un oggetto in maniera amodale se da essa non riceviamo alcuna stimolazione sensoriale. Come ci rappresentiamo, dunque, la coda del felino? La risposta del filosofo è: per mezzo di *visual mental imagery*<sup>345</sup>.

Il fatto che ci rappresentiamo la coda per mezzo di VMI può essere affermato su basi empiriche. Cerchiamo dunque di ricostruire il percorso che porta a questa conclusione.

Negli anni Sessanta, Albert Michotte, per riferirsi alla percezione delle parti di un oggetto non visibili, poiché nascoste dietro un secondo oggetto oclusore, utilizzò il termine “completamento amodale”, dove “amodale” si riferisce al fatto che le parti degli oggetti celate allo sguardo non trasmettono alcuna informazione codificabile attraverso la modalità sensoriale associata alla vista (come ad esempio il colore o la luminosità). Per riferirsi invece a quelle aree non contrassegnate da alcuna differenza fisica rispetto alle aree circostanti, ma percepite comunque come dotate di caratteristiche proprie e distinte, quali il colore o la forma, Michotte utilizzò il termine “completamento modale”, dove “modale” allude al fatto che tali

---

<sup>343</sup> Ivi, p. 127.

<sup>344</sup> Secondo Rudolf Arnheim, invece, è il contributo delle immagini mentali che ha carattere “amodale”, poiché è percepito come presente ma non visibile; cfr. Arnheim, *Il pensiero visivo...* cit., p. 126.

<sup>345</sup> Cfr. B. Nanay, *Perception and Imagination: Amodal Perception as Mental Imagery*, in «Philosophical Studies», 150, 2, 2010, pp. 240-242.



caratteristiche sono còlte per mezzo della modalità sensoriale legata alla vista<sup>346</sup>. In base a questa distinzione, il triangolo di Kanizsa (fig. 35), è dunque l'esempio più noto di completamento modale, poiché è possibile percepire chiaramente l'area e i bordi del triangolo equilatero centrale, con il vertice rivolto verso l'alto, anche nei punti in cui non c'è alcuna differenza con le aree bianche circostanti<sup>347</sup>.

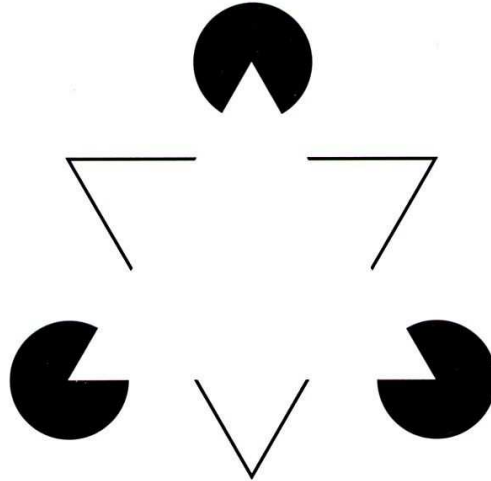


Fig. 35. Triangolo di Kanizsa

Si è notato che la percezione modale di una figura come il triangolo di Kanizsa è spesso accompagnata dal completamento amodale degli elementi circostanti. Questo si può verificare molto facilmente: le tre figure nere che si trovano in corrispondenza dei vertici del triangolo centrale, infatti, vengono percepite come cerchi completi posizionati dietro il triangolo stesso, e dunque con una parte non

<sup>346</sup> Cfr. P.J. Kellman, T.F. Shipley, *A Theory of Visual Interpolation in Object Perception*, in «Cognitive Psychology», 23, 2, 1991, pp. 143-144.

<sup>347</sup> Kanizsa elenca quattro caratteristiche che le raffigurazioni di questo tipo avrebbero in comune: a) anche se le condizioni di stimolazione che danno origine al triangolo bianco sono esattamente le stesse delle aree bianche circostanti, si fa esperienza di una differenza di chiarezza o tonalità tra le due porzioni di superficie (*trasformazione cromatica*); b) si tende a dare profondità all'intera configurazione, rappresentando la regione triangolare come se fosse davanti alle altre figure di contorno (*stratificazione dei piani*); c) la regione triangolare viene ad assumere un contorno netto, che la distingue dalle aree circostanti, pur non esistendo in realtà alcuna differenza tra i due stimoli (*presenza del margine*); d) in condizioni ottimali non è possibile evitare i tre precedenti fenomeni, i quali hanno carattere *modale*, ovvero «sono [...] presenti nella realtà fenomenica con le caratteristiche della modalità visiva». Si ha invece carattere *amodale* quando «una struttura è presente nel campo percettivo, ma senza le caratteristiche di una modalità sensoriale». Cfr. G. Kanizsa, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, Il Mulino, Bologna 1980, pp. 274-277.

visibile che viene integrata amodalmente dal nostro sistema percettivo<sup>348</sup>. A tal proposito, alcuni neuroscienziati sostengono che i due processi – completamento modale e amodale – si basano su meccanismi neurali molto simili, almeno per quel che riguarda le prime fasi della visione<sup>349</sup>.

Altri studi, nel tentativo di approfondire i ruoli della corteccia visiva primaria (V1) e secondaria (V2), hanno dimostrato che anche i neuroni di V1, e non solo quelli di V2, rispondono ai contorni illusori<sup>350</sup> delle figure di Kanizsa<sup>351</sup>. Ciò significa che esiste una correlazione tra il completamento modale dei lati del triangolo e l'attivazione delle cellule della corteccia visiva primaria.

Un ulteriore esperimento condotto da Kosslyn e dal suo *entourage* ha inoltre dimostrato che V1 viene attivata anche quando si chiudono gli occhi per immaginare (*to visualise*) degli oggetti<sup>352</sup>.

In conclusione, se completamento modale e *imagery* attivano i medesimi circuiti neurali della corteccia visiva primaria, e il completamento modale si basa sugli stessi meccanismi neurali di quello amodale, allora anche il completamento amodale e l'*imagery* divideranno la stessa area visiva di processamento. Questo significa che la rappresentazione di quelle parti di un oggetto non visibili all'osservatore, perché celate alle spalle di un secondo oggetto oclusore, e le funzioni di *imagery* sono strettamente connesse, e dunque che percezione amodale e VMI sono intimamente legate<sup>353</sup>. Inoltre, dato che viviamo in un mondo non-trasparente, l'esperienza della percezione amodale permea la nostra intera vita quotidiana<sup>354</sup>, e questo significa che,

---

<sup>348</sup> Ivi, p. 144.

<sup>349</sup> Cfr. V.S. Ramachandran, *Filling in gaps in logic: reply to Durgin et al*, in «Perception», 24, 7, 1995, p. 843.

<sup>350</sup> Lo stesso Kanizsa spiega come “contorni illusori” non sia in realtà una denominazione troppo appropriata. Infatti, da un punto di vista fenomenico, non c'è alcuna differenza tra i contorni stimolati da una discontinuità di tonalità e chiarezza e i contorni che emergono invece da una continuità (come quelli che definiscono il triangolo bianco). Kanizsa propone allora di chiamarli “contorni senza-gradiente”. Cfr. G. Kanizsa, *Grammatica del vedere...cit.*, p. 273.

<sup>351</sup> Cfr. T.S. Lee, M. Nguyen, «Dynamics of subjective contour formation in the early visual cortex», in *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 98, 4, 2001, p. 1907.

<sup>352</sup> Cfr. S.M. Kosslyn, W.L. Thompson, I.J. Kim, N.M. Alpert, *Topographical representations of mental images in primary visual cortex*, in «Nature», 378, 1995, pp. 496-498.

<sup>353</sup> Cfr. Nanay, *Perception and Imagination...cit.*, p. 250.

<sup>354</sup> In un intervento recentissimo, Nanay afferma che «what we take to be perception is really a mixture of two things: sensory stimulation-driven perception and amodal completion. And as amodal completion is a form of mental imagery, this means that everyday perception is a mixture between sensory stimulation-driven perception and mental imagery»; B. Nanay, *The Importance of Amodal Completion in Everyday Perception*, in «Perception», 9, 4, 2018, pp. 8-9.

se il completamento amodale è una forma di *imagery*, allora ci rappresentiamo costantemente le parti non visibili degli oggetti per mezzo di VMI<sup>355</sup>.

Un ulteriore argomento, utile per sottolineare il ruolo primario dell'*imagery* nella percezione, riguarda il caso della visione periferica, ovvero quella porzione dello sguardo che, esclusa la regione maculare centrale, copre ciò che rimane del campo visivo umano. Nel segmento di retina corrispondente a questa regione non ci sono recettori di colore e, proprio per questo, dovremmo avere una visione periferica totalmente in bianco e nero. Ciò tuttavia non accade. Per quale ragione? La *mental imagery*, come sostenuto da Nanay, assegna delle proprietà agli oggetti, e il colore è una di queste proprietà. La percezione non può provvedere al completamento dell'incompletezza fornendo il dato mancante del colore, poiché, come diceva Wittgenstein, solo «l'immaginare [è] sottopost[o] alla volontà»<sup>356</sup>, non il vedere, «non posso vedere rossa una cosa che mi appare azzurra, e non ha alcun senso dire: “Vedila rossa”, mentre ne ha certamente dire: “Vedila come...”»<sup>357</sup>. L'esperienza del colore, nelle regioni periferiche del campo visivo, viene dunque integrata dall'*imagery*<sup>358</sup>.

Da ciò si può concludere che, se VMI è così pervasiva nella percezione quotidiana, allora deve essere altrettanto fondamentale nella visione, nell'apprezzamento e nell'interpretazione delle immagini, e dunque, per i nostri scopi, deve rivestire un certo ruolo anche nella comprensione delle metafore visive.

---

<sup>355</sup> È la tesi che Derek Brown chiama PII, secondo cui la maggior parte delle esperienze percettive sono intrinse di immaginazione. Cfr. D.H. Brown, «Infusing Perception with Imagination», in F. Macpherson, F. Dorsch (a cura di), *Perceptual Imagination and Perceptual Memory*, Oxford University Press, Oxford 2018, p. 133. Partendo dal presupposto che l'immaginazione proviene dal soggetto, mentre la percezione proviene dal mondo reale, Brown elabora un principio guida che dovrebbe stabilirne le modalità di integrazione. Il principio guida è il seguente: un'esperienza percettiva è intrinse di immaginazione se e solo se essa si verifica anche grazie al contributo di elementi immaginativi provenienti dal soggetto percipiente stesso, i quali hanno l'effetto di arricchire o modificare tale esperienza percettiva in maniera tangibile; *ivi*, pp. 137-138. L'idea di Brown, tuttavia, è che il contributo immaginativo del soggetto non debba per forza essere innescato da influenze *top-down*; *ivi*, pp. 157-158. La sua posizione rappresentazionista è comunque critica nei confronti del cosiddetto realismo diretto, o ingenuo, che è stato recentemente difeso anche da John Searle, secondo il quale uno dei più grandi errori della filosofia, dal XVII secolo in avanti, è stato quello di «supporre che noi non percepiamo mai direttamente gli oggetti e gli stati di cose del mondo, ma percepiamo direttamente soltanto le nostre esperienze soggettive»; J.R. Searle, *Vedere le cose come sono. Una teoria della percezione* (2015), Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, p. 14.

<sup>356</sup> Wittgenstein, *Ricerche...* cit., II, xi, p. 250.

<sup>357</sup> Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia...* cit., I, §899.

<sup>358</sup> Cfr. Nanay, «Imagination and Perception»...cit., pp. 130-131.

#### 4. Proprietà esteticamente rilevanti

Prima di proseguire oltre, abbiamo bisogno di aggiungere un ulteriore tassello alla nostra argomentazione. Sfrutterò una nozione elaborata inizialmente da Robert Hopkins e successivamente utilizzata da Bence Nanay, ovvero quella di “proprietà esteticamente rilevanti” (*aesthetically relevant properties*). Nanay afferma che delle proprietà di un’immagine sono esteticamente rilevanti se il fatto di prestare loro attenzione produce una differenza estetica<sup>359</sup>. Detto altrimenti: se il fatto di prestare attenzione a P incrementa (o indebolisce) il mio coinvolgimento con l’opera d’arte, allora P è una proprietà esteticamente rilevante<sup>360</sup>. Una “differenza estetica” copre un’ampia gamma di reazioni: dal rafforzamento della nostra identificazione con un personaggio di finzione, all’apprezzamento di una svolta nella trama di un componimento letterario, e così via. Per quanto riguarda le immagini, una proprietà esteticamente rilevante induce una riorganizzazione dell’esperienza dell’immagine stessa.

Il concetto di “proprietà esteticamente rilevanti” è molto simile a ciò che Robert Hopkins definiva come “caratteristiche esteticamente significative” (*aesthetically significant features*). Secondo Hopkins, la seguente domanda: “tra due cose indistinguibili può esserci una differenza estetica?”, è scindibile in due ulteriori domande, ovvero:

(Q1) dati due oggetti, A e B, percettivamente indistinguibili per il soggetto S al tempo *t*, può S individuare al tempo *t* una differenza estetica tra A e B?

(Q2) se nessuno è in grado di distinguerli, può esserci una qualsiasi differenza estetica tra A e B?

Anche la risposta a queste domande, secondo Hopkins, è duplice. Da un lato, la sola percezione non è in grado di tracciare una linea di demarcazione netta tra ciò che valutiamo come estetico e ciò che non lo è. Un oggetto A, infatti, può essere innovativo e originale in relazione al proprio contesto storico, mentre la sua controparte indiscernibile B può non esserlo sotto tale rispetto, ma questa non è

---

<sup>359</sup> Cfr. Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception...*cit., p. 67.

<sup>360</sup> Ivi, p. 72.

certo una cosa che la sola percezione sia in grado di cogliere. Tuttavia, dato che l'aspetto dell'originalità ha una valenza estetica, ed è dunque una caratteristica esteticamente significativa, la risposta a Q1 e Q2 dovrebbe essere affermativa. Dall'altro lato abbiamo invece una risposta negativa, che si regge su due criteri. Il primo criterio (C1) prevede che una differenza nell'attribuzione delle caratteristiche esteticamente significative debba corrispondere a una differenza di esperienza. In sostanza, se l'oggetto A, a differenza dell'oggetto B, è dotato di una caratteristica esteticamente significativa, allora l'esperienza che facciamo di A deve essere diversa dall'esperienza che facciamo di B. Il secondo criterio (C2) prevede che una certa caratteristica F sia presente nell'esperienza che facciamo di un determinato oggetto solo se un soggetto S è in grado di distinguere oggetti dotati di F da oggetti non dotati di F. In base a C1 e C2, dunque, la risposta a Q1 e Q2 è la seguente: non vi è una differenza estetica tra A e B, a meno che tale differenza non corrisponda a una differenza di esperienza, e non vi è una differenza di esperienza a meno che S non sia capace di distinguere gli oggetti F-dotati dagli oggetti non F-dotati<sup>361</sup>. In sostanza, non vi è differenza estetica senza che vi sia differenza empirica, e non vi è differenza empirica senza che vi sia la capacità di distinguere e di individuare quelle che Hopkins chiama caratteristiche esteticamente significative: questa posizione prende il nome di *manifestazionismo*<sup>362</sup>. Un sostenitore della tesi manifestazionista afferma dunque che, dati due oggetti indistinguibili A e B, una caratteristica esteticamente significativa è presente (si manifesta) nell'esperienza che facciamo dell'oggetto A, ma non nell'esperienza che facciamo dell'oggetto B, solo se siamo in grado di determinare se A è dotato o meno di tale caratteristica. Inoltre, ogni caratteristica esteticamente significativa viene colta dal senso (o dai sensi) che più le pertiene: la vista si occuperà delle caratteristiche visive, l'udito di quelle uditive, e così via. Hopkins non abbraccia completamente il manifestazionismo. La sua versione mantiene inalterato C1 e propone di modificare C2 nel modo seguente: una caratteristica esteticamente significativa è presente nell'esperienza che un soggetto S fa di un oggetto O solo se l'oggetto O effettivamente possiede tale

---

<sup>361</sup> Cfr. R. Hopkins, *Aesthetics, Experience, and Discrimination*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 63, 2, 2005, p. 119.

<sup>362</sup> Ivi, p. 120.

caratteristica esteticamente significativa<sup>363</sup>. Hopkins rifiuta quindi la componente discriminatoria; egli fa cadere il fatto che S sia in grado di determinare se un oggetto O sia dotato o meno della caratteristica in questione. Per dirla in un altro modo, Hopkins è convinto che le caratteristiche esteticamente significative si manifestino nella nostra esperienza percettiva, ma non crede che tali proprietà siano legate alla nostra capacità di stabilirne o meno la presenza in un determinato oggetto. La sua è una soluzione ontologica e non epistemologica, poiché fa leva sulle proprietà dell'oggetto e non sulle conoscenze che maturiamo per discriminare quelle stesse proprietà.

La posizione di Nanay è simile a quella di Hopkins, poiché anch'egli, per dare una coerenza alla propria teoria, deve implicitamente rifiutare C2. Secondo Nanay, infatti, non tutte le proprietà esteticamente rilevanti sono effettivamente percepite: «some aesthetically relevant properties are presumably represented in imagination (or by mental imagery)»<sup>364</sup>. Tali proprietà, esperite per mezzo di *mental imagery*, sono rappresentate quasi-percettivamente, poiché «imagination is supposed to be a quasi-perceptual process»<sup>365</sup>. Se, dunque, non tutte le proprietà esteticamente rilevanti sono percepite per mezzo degli organi di senso, allora ciò che deve essere cambiato è il parametro che attribuisce allo spettatore la capacità di riconoscere queste proprietà attraverso i ricettori sensoriali, ovvero, come detto poc'anzi, il criterio C2. Dato che, per Nanay, anche le proprietà esteticamente rilevanti non rappresentate percettivamente comportano una differenza estetica, allora non sono i sensi del soggetto S a dover determinare la presenza o meno di tali proprietà. Nanay si pone allora due domande. La prima riguarda il rapporto tra proprietà esteticamente rilevanti e esperienza percettiva: il fatto di prestare attenzione a una proprietà esteticamente rilevante non rappresentata percettivamente è in grado di alterare l'esperienza percettiva che facciamo di un oggetto? La risposta di Nanay è la seguente: se, per mezzo di *mental imagery*, viene attribuita una tale proprietà all'oggetto A, ma non all'oggetto B, allora ciò corrisponderà anche a una differenza di esperienza percettiva tra A e B. La seconda domanda segue dalla prima: le

---

<sup>363</sup> Ivi, p. 125.

<sup>364</sup> Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception...*cit., p. 87.

<sup>365</sup> Ivi, p. 88.

proprietà esteticamente rilevanti rappresentate per mezzo di *mental imagery* hanno, dunque, un qualche tipo di impatto sulla percezione? La risposta è duplice, e dipende dal modello adottato per descrivere il funzionamento del sistema percettivo. Ricorrendo al modello della modularità, che fa leva sulla impenetrabilità cognitiva della percezione<sup>366</sup>, le proprietà non rappresentate percettivamente non

---

<sup>366</sup> È il modello adottato, ad esempio, da Arthur C. Danto. L'obiettivo polemico di Danto è la cosiddetta tesi della storicità dell'occhio, tesi secondo cui «si sostiene che ci sarebbero delle modificazioni della percezione visiva vincolate a, ed eventualmente sintomatiche di, particolari cambiamenti storici, e che si darebbe dunque una storia del vedere del tutto analoga all'evoluzione della produzione artistica». Danto individua una versione debole della teoria e una versione forte. La versione debole prevede che alcune nostre esperienze percettive siano mediate e, entro un certo limite, influenzate dalle opere d'arte: ad esempio, una volta conosciuto e interiorizzato un dipinto come *La Grande Jatte* di Seurat, risulterebbe difficile per chiunque, di fronte a una scena reale simile a quella messa in opera dal pittore francese, non rievocare il dipinto. La versione forte della teoria, che Danto attribuisce, tra gli altri, al filosofo della scienza Marx Wartofsky, è molto più radicale e porta a sostenere che le differenze tra gli stili pittorici corrispondano effettivamente a delle differenze di ordine oftalmologico. Giotto e Ingres rappresentavano il mondo in maniera diversa perché lo vedevano in maniera diversa: secondo Wartofsky «i modi della rappresentazione diventano modi di vedere, gli stili tradizionali della rappresentazione del mondo visibile cambiano [...] e producono modificazioni della visione». Danto rifiuta quest'ultima versione radicale della tesi della storicità dell'occhio e, adottando il modello della mente modulare elaborato da Jerry Fodor, dichiara che la percezione visiva è un processo cognitivamente impenetrabile, facendo proprio il concetto di Zenon Pylyshyn. Ciò significa che la percezione ha una struttura a blocchi, o moduli, ciascuno con un proprio grado di autonomia e indipendenza. Esiste dunque un nucleo visivo primario, che rimane immune dalle conoscenze acquisite e che non può essere penetrato da tali conoscenze e credenze. Danto, per dare forza alla propria teoria, chiama in causa la celebre illusione di Müller-Lyer, con le due linee parallele che appaiono di lunghezza diversa, quando in realtà sono equiestese. Una volta scoperta l'illusione, ciò che sappiamo sulla lunghezza delle linee non modifica la nostra esperienza percettiva, e così continuiamo a vedere una linea più lunga dell'altra; questo dimostra che alcuni meccanismi della percezione non hanno accesso a tutte le informazioni di cui dispone il soggetto percipiente. Secondo Danto, vi è sicuramente uno scambio tra l'occhio e il sistema centrale, dato che «noi interpretiamo ciò che percepiamo relativamente al nostro sistema di credenze», ma una simile interazione non può davvero avere un effetto fisiologico sull'organo di senso. Cfr. A.C. Danto, «Vedere e rappresentare» (2001), in id., *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins...* cit., pp. 29-56. Voltolini, ad esempio, afferma che una particolare nozione di *seeing-as*, il *seeing-as illusorio*, giustifica la tesi dell'impenetrabilità cognitiva (TIC), mentre un'altra nozione di *seeing-as*, il *seeing-as organizzativo*, la contesta. Secondo il primo tipo di *seeing-as*, le illusioni, come quella di Müller-Lyer, giustificano TIC: vedere in maniera illusoria  $x$  come  $F$  non implica vedere che  $x$  è  $F$ , ossia, vedere illusoriamente le linee parallele come se fossero di lunghezze diverse non implica vedere che le linee sono di lunghezze diverse, e dunque ciò non implica che le linee in sé differiscano in lunghezza. Il *seeing-as organizzativo*, invece, nega TIC. I concetti di lepre e di anatra innescano delle operazioni di raggruppamento strutturale nella percezione della figura ambigua dell'anatra-lepre. Tali operazioni generano poi un cambiamento nell'esperienza percettiva. Quando si vede la figura come anatra, gli elementi dell'immagine vengono raggruppati in una certa maniera, da sinistra a destra, in modo tale da organizzarli come un becco e dunque come la testa del volatile, quando invece si vede la figura come lepre si ha un raggruppamento che, partendo da destra, porta a vedere gli elementi di sinistra come delle orecchie. I concetti agiscono sulla percezione per mezzo dell'attenzione, la quale riorganizza gli elementi dell'immagine percepita. Cfr. A. Voltolini, «La penetrabilità cognitiva della percezione: il caso dell'esperienza pittorica», in E. Caldarola, D. Quattrocchi, G. Tomasi (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma 2013, pp. 345-359.

hanno alcun impatto sull'occhio: cambia la nostra interpretazione, ma non ciò che vediamo. Adottando invece la prospettiva della penetrabilità cognitiva dei sistemi percettivi – cioè ammettendo che le funzioni elaborate da tali sistemi siano sensibili alle credenze del soggetto, e che dunque esse possano essere alterate in base a ciò che il soggetto conosce<sup>367</sup> – si può affermare che le proprietà non rappresentate percettivamente hanno un impatto sulla percezione<sup>368</sup>. Nanay sostiene quest'ultima posizione. Egli infatti nega la tesi dell'occhio innocente, di cui si è discusso nel quinto paragrafo della terza parte di questo lavoro. Secondo Nanay, infatti, anche chi, come Arthur Danto<sup>369</sup> e Zenon Pylyshyn<sup>370</sup>, difende la teoria della

---

<sup>367</sup> Cfr. Z. Pylyshyn, *Is Vision Continuous with Cognition? The Case for Cognitive Impenetrability of Visual Perception*, in «Behavioral and Brain Sciences», 22, 3, 1999, p. 343. Alcuni studi effettuati nei campi della psicologia applicata e delle neuroscienze hanno dimostrato che, durante la fase di apprezzamento di un dipinto, i movimenti dell'occhio di un soggetto adulto – che sono un importante indice di selezione visiva, che scaturisce dal confronto tra fattori ambientali e credenze dell'individuo – sono sempre guidati da processi attenzionali di matrice *top-down*. In un recentissimo esperimento condotto dalla Vrije Universiteit di Amsterdam, si è voluto determinare quale ruolo giocassero tali processi nelle prime fasi dell'esperienza estetica. I soggetti, divisi in due gruppi costituiti da dodici bambini (età media 11 anni) e dodici adulti (età media 23 anni), dovevano visionare cinque opere di Vincent Van Gogh (non particolarmente celebri) custodite al Van Gogh Museum di Amsterdam. L'esperimento prevedeva due fasi, e in ciascuna di esse si chiedeva ai partecipanti di osservare ogni dipinto per 30 secondi. Nella prima fase i soggetti potevano guardare i dipinti liberamente, senza compiti particolari. Nella seconda fase, invece, prima di osservare le opere, si forniva ai partecipanti una descrizione basilare di ciascun dipinto. I risultati mostrano che i movimenti oculari dei bambini, dopo aver ricevuto informazioni sulle opere (*top-down influences*), cambiano radicalmente, soffermandosi sulle aree menzionate nella descrizione. Negli adulti, invece, la differenza non è così netta, e ciò ha spinto gli studiosi a inferire che, nel loro caso: a) i processi *bottom-up* non rivestono un ruolo centrale nella visione delle immagini; b) la visione delle immagini dipende in maniera evidente da conoscenze e credenze, e quindi da processi *top-down*. Cfr. F. Walker, B. Bucker, N.C. Anderson, D. Schreij, J. Theeuwes, *Looking at Paintings in the Vincent Van Gogh Museum: Eye Movement Patterns of Children and Adults*, in «PLoS ONE», 12, 6, 2017, URL=<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0178912>.

<sup>368</sup> Cfr. Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception...*cit., pp. 88-89.

<sup>369</sup> Danto non sostiene una posizione forte della teoria dell'occhio innocente. Egli, semplicemente, non è disposto ad ammettere che la cognizione «penetri [...] l'apparato ottico in modo tale che l'occhio stesso si modifichi con la storia, al punto che, a livello oftalmologico, individui diversi vedrebbero il mondo diversamente»; Danto, «Vedere e rappresentare»...cit., p. 31. Danto non ha problemi a dire che la impermeabilità cognitiva riguarda un livello di visione elementare; Ivi, p. 52.

<sup>370</sup> Pylyshyn introduce i criteri di penetrabilità e impenetrabilità cognitiva in un *paper* presentato al MIT di Boston nel gennaio del 1978, dal titolo *The Explanatory Adequacy of Cognitive Process Models*. Egli, lungo la propria carriera scientifica, ha ripreso tali concetti numerose volte. Ad esempio, in un articolo del 1980, Pylyshyn sostiene che vi sono funzioni umane la cui spiegazione richiede un richiamo alle rappresentazioni, e funzioni che invece sottostanno semplicemente a delle leggi biologiche o fisiche. Il criterio per distinguere le due tipologie è quello della *cognitive impenetrability condition*. Le funzioni del secondo tipo, come ad esempio la funzione visiva primaria, sono cognitivamente impenetrabili, ovvero non possono essere influenzate dalle credenze e dagli obiettivi (*goals*) del soggetto. Al contrario, le funzioni del primo tipo sono cognitivamente penetrabili, cioè possono essere influenzate da fattori cognitivi quali inferenze, credenze e conoscenze. Cfr. Z.



impenetrabilità cognitiva della percezione, non può non ammettere che, lungo la fase percettiva, vi sono delle interazioni con il sistema centrale (*top-down influences*). Se il nucleo impermeabile alla conoscenza si limita dunque a ricoprire una limitata porzione del processo visivo (ad esempio, le fasi primarie della percezione), allora ciò, per Nanay, non è sufficiente a dimostrare la tesi dell'occhio innocente<sup>371</sup>. Ammettere che la visione è un processo cognitivamente penetrabile, quindi, permette di sostenere che le proprietà esteticamente rilevanti non rappresentate percettivamente sono in grado di generare una differenza percettiva e possono dunque avere un impatto sulla visione stessa. In che modo?

Se tali proprietà sono esperite per mezzo di *mental imagery*, e dunque le relative immagini mentali sono considerate come rappresentazioni generate a partire dalle conoscenze dell'individuo, allora queste ultime, in guisa di immagini mentali, penetreranno cognitivamente il sistema visivo, causando una differenza percettiva che sfocerà in una differenza estetica.



Fig. 36. Agnolo Bronzino, *Allegoria*, 1546, Londra, National Gallery

---

Pylyshyn, *Computation and Cognition: issues in the foundations of cognitive science*, in «Behavioral and Brain Sciences», 3, 1980, p. 111.

<sup>371</sup> Cfr. Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception...cit.*, p. 133.

Vediamo ora alcuni esempi di proprietà esteticamente rilevanti. Consideriamo l'*Allegoria* dipinta da Angiolo (o Agnolo) Bronzino nel 1546 per il re di Francia Francesco I e conservata presso la National Gallery di Londra (fig. 36). A un primo sguardo, l'immagine sembra una scena amorosa, con Venere e Cupido in primo piano. Assumiamo di non essere molto informati sul dipinto di Bronzino. Se osserviamo la parte destra dell'opera, vediamo una fanciulla apparentemente graziosa, in abito verde, che tuttavia nasconde un corpo di rettile, degli artigli di leone e una coda di serpente (fig. 37).



Fig. 37. Bronzino, *Allegoria*, particolare

Ella, con una mano offre un favo di miele, mentre nell'altra cela quella che appare come la parte terminale della coda di uno scorpione, con il letale pungiglione. Se osserviamo attentamente, possiamo vedere che le sue mani sono invertite: in corrispondenza con il braccio destro troviamo la mano sinistra, e in corrispondenza con il braccio sinistro troviamo la mano destra. In questo modo, con quella che sembra essere la mano "buona", ma che in realtà è quella "cattiva", sta offrendo la

cosa dolce, mentre in quella che è davvero la mano “buona” nasconde il veleno. In poche parole, la fanciulla sta mentendo<sup>372</sup>. Dopo aver scovato il trabocchetto dell’inversione delle mani, il dipinto assume immediatamente un aspetto diverso: non sembra più la raffinata scena amorosa che ravvisavamo dopo uno sguardo frettoloso. L’inversione delle mani, dunque, è una proprietà esteticamente rilevante. Nel caso appena esaminato, la proprietà esteticamente rilevante è di fatto visibile nell’immagine, ma, come si è detto, l’essere visibile non è una condizione necessaria delle proprietà esteticamente rilevanti. Consideriamo un secondo esempio, ovvero il dipinto *A Bigger Splash* di David Hockney, realizzato nel 1967 e ora conservato alla Tate di Londra (fig. 38).



Fig. 38. David Hockney, *A bigger splash*, 1967, Londra, Tate

<sup>372</sup> Cfr. Panofsky, *Studi di iconologia...*cit., pp. 124-132.

La tela raffigura semplicemente gli schizzi provocati da un tuffo in piscina, nel contesto di una villa californiana. Ma, sottolineiamo, essa raffigura gli schizzi e non il tuffo in sé. Lo spettatore non vede nessun tuffatore lanciarsi in piscina, ma assiste solo al risultato finale dell'azione.

Alcuni esperimenti di laboratorio hanno cercato di dimostrare che il sistema visivo utilizza delle rappresentazioni per compensare le assenze di elementi che, in stimoli strutturati, si ripetono con regolarità costante. Secondo Christopher Mole e Jiaying Zhao, ci sono dei fenomeni visivi la cui spiegazione richiede che il sistema percettivo funzioni in maniera astrattiva, cioè in un modo tale da immagazzinare quelle informazioni che rimangono inalterate, nonostante la continua variazione delle condizioni prossimali. 56 soggetti sono quindi stati sottoposti alla visione di 400 immagini di quadrati bianchi, detti matrici, contenenti dai 3 ai 10 dischetti colorati organizzati secondo una griglia invisibile 4x4 (fig. 39).

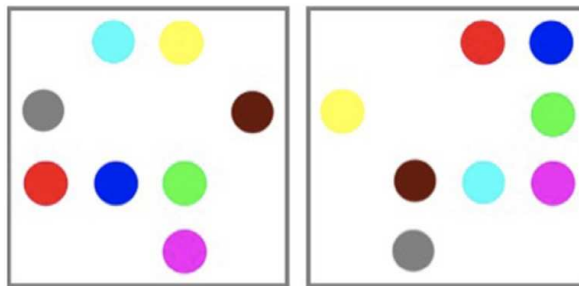


Fig. 39. Esempi di matrici dell'esperimento di Zhao

A 28 dei 56 partecipanti sono state assegnate delle “condizioni strutturate”; ciò significa che la distribuzione dei dischi colorati all'interno del quadrato bianco seguiva regole ben precise (ovviamente i soggetti non erano a conoscenza di queste regole). Ad esempio, il disco rosso e quello blu apparivano insieme, e il disco rosso si trovava sempre immediatamente a sinistra rispetto al disco blu, e così via con altre coppie di dischi. Dopo la proiezione delle 400 matrici, i soggetti venivano sottoposti alla brevissima visione (100 ms) di un singolo dischetto colorato, e dovevano indicare, con il mouse del computer, in quale parte del quadrato esso fosse apparso. Gli studiosi notarono che solo i soggetti a cui erano state assegnate

le condizioni strutturate tendevano a localizzare il disco – poniamo un disco rosso – maggiormente verso destra, ovvero verso la posizione in cui, durante la proiezione delle matrici, apparivano i dischi blu, come se fossero attratti da un invisibile disco di quel colore. Secondo i due studiosi, i risultati dimostrano che il sistema visivo ha inconsapevolmente codificato le regolarità che governavano la distribuzione dei dischi colorati (disco rosso e disco blu sempre in coppia, e sempre il primo a sinistra e il secondo a destra), sfruttando poi le rappresentazioni delle posizioni dei dischi mancanti per soddisfare il compito finale<sup>373</sup>. Il concetto è applicabile anche al dipinto di David Hockney. La nostra esperienza ci insegna che degli schizzi d'acqua in una piscina sono sempre la conseguenza di un'immersione vigorosa di un corpo da una certa altezza. Il sistema tende dunque a integrare l'assenza (in questo caso la causa degli schizzi) rappresentando la regolarità più probabile, ovvero il fatto che qualcuno si sia tuffato, e lo fa, adottando la prospettiva di Nanay, per mezzo di *mental imagery*. Nel contesto del dipinto, tale momento è probabilmente il più rilevante. In questo caso la proprietà esteticamente rilevante è dunque rappresentata attraverso *visual mental imagery*<sup>374</sup>.

## 5. Principio di invarianza e forma di occlusione

Nella parte quarta di questo lavoro (§2) abbiamo visto come gli esempi proposti da Carroll fossero carenti di immagini che mostrano i due termini (metaforizzato e metaforizzante) raffigurati entrambi per intero. Se ne *Le Violon d'Ingres* di Man Ray i due componenti noncompossibili implicati nella metafora visiva sono A) la figura femminile e B) il violino, appare palese come A si manifesti integralmente, ma B sia richiamato attraverso una sua parte, ovvero i fori di risonanza a forma di *f* caratteristici di alcuni strumenti ad arco.

Spostiamoci per un attimo nel regno delle parole. George Lakoff sostiene che le metafore verbali siano in grado di preservare, nel processo di mappatura da *source* a *target*, uno schema strutturale di base. Ovviamente, la struttura del *source* non è

---

<sup>373</sup> Cfr. C. Mole, J. Zhao, *Vision and Abstraction: an Empirical Refutation of Nico Orlandi's Non-Cognitivism*, in «Philosophical Psychology», 29, 3, 2016, pp. 366-368.

<sup>374</sup> Cfr. Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception...*cit., pp. 87-90.

totalmente proiettata sul *target*, altrimenti si avrebbe una piena identificazione tra i due domini. Lakoff chiama questo schema strutturale *image-schema*. Nel caso di una metafora come “la discussione è una guerra”, si può pensare che l'*image-schema* di “guerra” comprenda l’annientamento di un nemico. Tale schema sarà invariabilmente mappato sul *target* solo se vi sono delle corrispondenze con le caratteristiche del termine “discussione”. Questo principio è definito da Lakoff *principio di invarianza*: esso stabilisce inoltre che, se il termine metaforizzante è un oggetto che può fungere da contenitore, la forma esterna di tale contenitore sarà concettualmente mappata sull’“esterno” del *target* in questione, l’interno sarà mappato sull’interno, e così via<sup>375</sup>.

Si può adattare il principio di invarianza anche al caso delle metafore visive. Ne *Le Violon d’Ingres*, l'*image-schema* (del *source*) che viene invariabilmente mappato sul *target* comprende quella che John Hyman definirebbe la *forma di occlusione* del violino, ovvero, come anticipato nel quarto capitolo, la forma della macchia che un osservatore deve tracciare su un’ipotetica lastra di vetro posta tra lui e il violino affinché la vista di quest’ultimo gli venga preclusa<sup>376</sup>. Adattando il principio di invarianza di Lakoff all’immagine, dunque, i contorni esterni del violino corrisponderanno ai contorni del busto femminile.

Vorrei fare una considerazione a proposito del concetto di forma di occlusione proposto da Hyman. Esso si basa su una teoria della rappresentazione figurativa che prevede di spiegare il *seeing-in* in termini di somiglianza. L’aspetto ricognitivo del *twofoldness* wollheimiano è giustificato affermando che il contenuto dell’immagine e l’oggetto tridimensionale reale che essa raffigura si somigliano l’un l’altro condividendo delle forme bidimensionali, tra cui, appunto, la forma di occlusione. In una metafora visiva, *target* e *source* condividono sicuramente la forma di occlusione, ma la forma di occlusione di uno dei due termini, ad esempio quella del *source*, deve essere modificata in ampiezza per poter richiamare la forma di occlusione del *target*. Nel caso de *Le Violon d’Ingres*, un violino è molto più piccolo di un busto femminile, dunque la sua forma di occlusione deve essere colta da una

---

<sup>375</sup> Cfr. G. Lakoff, «The Contemporary Theory of Metaphor», in A. Ortony (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1993 (seconda edizione), p. 215.

<sup>376</sup> Cfr. Hyman, *The Objective Eye...cit.*, pp. 75-76.

distanza diversa rispetto a quella della silhouette femminile. Bisogna inoltre aggiungere che la modalità percettiva più indicata non può essere quel *seeing-as* invocato da Virgil Aldrich, e ampiamente trattato nella prima parte di questo lavoro. Mentre vedo il busto femminile, non vedo il violino, ma non perché un aspetto esclude l'altro, semplicemente perché il violino non c'è.

Una delle differenze principali tra metafore verbali e metafore visive risiede nel grado di esibizione dei termini di cui si compongono. In una metafora verbale i termini vengono entrambi proferiti o scritti, poiché, come ho spiegato, il loro ruolo in quanto *target* o *source* è stabilito dalla sintassi. Una metafora visiva, invece, deve suggerire i ruoli avvalendosi di un espediente il cui meccanismo ricorda la sineddoche. Come nel caso de *Le Violon d'Ingres*, una sola parte dell'oggetto (le *f*) indicherà il tutto (il violino). Tale espediente permette, in linea di massima, di stabilire quale sia il *target* (solitamente l'oggetto completo) e quale sia il *source* (solitamente l'oggetto parziale).

Un ulteriore elemento di distinzione tra metafore verbali e metafore visive risiede nella somiglianza tra *target* e *source*. Nelle prime, tale somiglianza è prettamente concettuale, mentre nelle seconde essa riguarda, come abbiamo cercato di mostrare, la condivisione della forma di occlusione. Dunque, una condizione spesso verificabile nelle metafore visive è la seguente: l'immagine del *target* (T) deve condividere con l'immagine del *source* (S) almeno quella che si definisce forma di occlusione affinché un osservatore sia indotto a pensare che vi sia un *link* tra T e S. La forma di T, inoltre, non deve essere identica a S, ma deve dividerne solo alcuni tratti selezionati.

Per fare un altro esempio, in questa pubblicità di una nota marca di pneumatici (fig. 40) si vuole enfatizzare il fatto che il prodotto sponsorizzato sia molto silenzioso e che dunque il contatto della gomma con la strada non provochi alcun rumore assordante all'interno dell'abitacolo della vettura. Il frastuono viene eliminato nello stesso semplice modo in cui solitamente si abbasserebbe il volume dello stereo. Lo pneumatico (T), come possiamo vedere, condivide con il potenziometro del volume (S) la forma di occlusione circolare-ellittica.

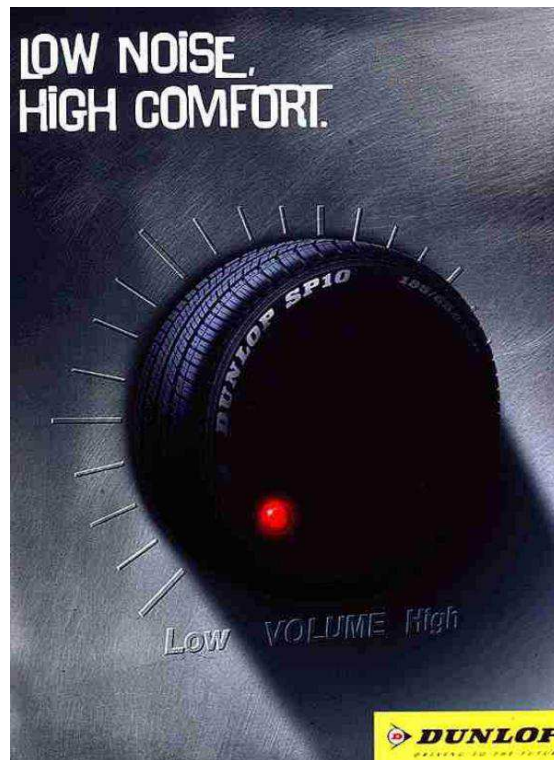


Fig. 40.

## 6. Imagery View of Visual Metaphors

Le metafore visive non sono tutte uguali. Sfruttando le categorie elaborate da Charles Forceville, possiamo dire che ci sono metafore visive che lavorano *in praesentia*, e che dunque esibiscono sia il *target* (T) che il *source* (S), e altre che lavorano *in absentia*, mostrando solo uno dei due termini. In questo secondo caso, l'interprete è costretto a compiere un ulteriore passaggio. Ovvero, ipotizzando T e S come le premesse sillogistiche, l'interprete dovrà non solo inferire la conclusione del sillogismo, ma dovrà ricavare anche una delle premesse, e lo farà per mezzo di VMI. Come caso paradigmatico, pur con un messaggio di fondo altamente codificato, consideriamo l'immagine seguente (fig. 41).





Fig. 41.

Il processo di interpretazione di una metafora visiva può dunque essere riassunto in due fasi.

Durante la prima fase, l'interprete si trova a osservare un'immagine come quella in figura. Sulla base delle proprie credenze, egli ha delle aspettative: in questo caso si aspetta di vedere un'arma da fuoco con dei proiettili. Dopotutto, chiunque è a conoscenza del fatto che le armi da fuoco ospitano, nel proprio tamburo, delle pallottole. Le aspettative vengono però "deluse" dall'immagine, la quale esibisce una palese incongruenza, ovvero delle sigarette al posto dei proiettili. Se il messaggio di base di questa metafora visiva è verbalmente codificabile con "il fumo uccide", quali sono, però i due elementi che fungono da *target* (T) e da *source* (S)? Essi saranno, rispettivamente, le sigarette e i proiettili. L'interprete riconosce i proiettili quali *source* dell'immagine grazie a due indizi: uno visivo e uno contestuale. L'indizio visivo è suggerito dalla condivisione della forma di occlusione tra la sigaretta e il proiettile, mentre l'indizio contestuale è fornito dal contesto pittorico complessivo (le sigarette non si trovano sparse a terra, ma occupano il posto dei proiettili, si sostituiscono a essi). I proiettili, in questo caso, sono una proprietà esteticamente rilevante, che l'interprete deve rappresentare per mezzo di VMI, la quale è innescata dalla forma di occlusione e dal contesto pittorico. In tal modo, se

la sigaretta è il *target* metaforico, l'interprete completa la metafora visiva fornendo il *source* grazie a VMI. Lo squilibrio tra l'immagine mentale del proiettile e l'immagine reale con le sigarette innesca il processo di interpretazione.

Durante la seconda fase, quindi, assistiamo al processo interpretativo. In questa fase verrà generata un'immagine mentale di secondo grado, più complessa della precedente, che permetterà all'interprete di visualizzare le interazioni tra target e source, inferendo un numero consistente di implicature (dunque, non solo “la sigaretta è un proiettile”, ma anche “il fumo uccide alla stregua di un'arma da fuoco”, e così via). La VMI di secondo ordine fornisce delle immagini mentali ispezionabili e reinterpretabili, le quali giocano un ruolo altamente significativo nei processi cognitivi<sup>377</sup>. Alcuni contenuti già codificati, memorizzati e interpretati dal nostro sistema (ad esempio i concetti di “fumo”, “proiettile”, “pistola”, “malattia”) prendono forma nell'immagine mentale, producendo qualcosa di inedito, che è simile a un percelto e che dunque attiva alcuni dei processi del sistema visivo, permettendo così di ricavare dall'immagine mentale stessa un *quid* ulteriore di informazione, che si rivela fondamentale nella comprensione della metafora visiva. Un numero cospicuo di evidenze sperimentali mostra che esiste una sovrapposizione (*overlapping*) tra VMI e percezione visiva<sup>378</sup>. Se le immagini mentali e gli stimoli visivi percepiti sono rappresentati in egual modo dal nostro sistema centrale, allora essi possono essere processati in maniera simile. Probabilmente questa è la chiave per iniziare una discussione sul ruolo dell'immaginazione nell'interpretazione di quelle immagini così complesse che prendono il nome di metafore visive.

---

<sup>377</sup> Cfr. R.A. Finke, S. Pinker, M.J. Farah, *Reinterpreting Visual Patterns in Mental Imagery*, in «Cognitive Science», 13, 1, 1989, pp. 51-78.

<sup>378</sup> Cfr. G. Borst, S.M. Kosslyn, *Visual mental imagery and visual perception: Structural equivalence revealed by scanning processes*, in «Memory & Cognition», 36, 4, 2008, pp. 849-862.



## Bibliografia

- Abell, C. (2009), *Canny Resemblance*, in «The Philosophical Review», 118, 2, pp. 183-223.
- Aldrich, V.C. (1958), *Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects*, in «Mind», 67, 265, pp. 70-79.
- Aldrich, V.C. (1963), *Philosophy of Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ).
- Aldrich, V.C. (1968), *Visual Metaphor*, in «The Journal of Aesthetic Education», 2, 1, pp. 73-86.
- Aldrich, V.C. (1971), *Form in the Visual Arts*, in «The British Journal of Aesthetics», 11, 3, pp. 215-226.
- Andina, T. (2010), *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci, Roma.
- Aristotele, *Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta, UTET, Torino 2004.
- Arnheim, R. (1969), *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles (tr.it. *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino, 1974).
- Barbero, C. (2007), *Arte in scatola*, in «Rivista di estetica», 2, 35, pp. 31-44.
- Barfield, O. (1947), «Poetic Diction and Legal Fiction» (1947), in M. Black (a cura di), *The Importance of Language*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1962, pp. 51-71.
- Barthes, R. (1965), «Rhétorique de l'image», in id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris (tr.it. «Retorica dell'immagine», in id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 22-41).
- Baxandall, M. (1985), *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven (*Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000).
- Black, M. (1962), *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca-London (tr.it. *Modelli, archetipi, metafore*, Pratiche, Parma 1983).
- Black, M. (1979), *How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson*, in «Critical Inquiry», 6, 1, pp. 131-143.

- Boehm, G. (1994), «Die Wiederkehr der Bilder», in id., *Was ist ein Bild?*, Fink, München, pp. 11-38 (tr.it. «Il ritorno delle immagini», in id., *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, M. Di Monte, Meltemi, Roma 2009, p. 37-67).
- Borst, G., Kosslyn, S.M. (2008), *Visual mental imagery and visual perception: Structural equivalence revealed by scanning processes*, in «Memory & Cognition», 36, 4, 2008, pp. 849-862.
- Briscoe, R. (2018), «Gombrich and the Duck-Rabbit», in M. Beaney, B. Harrington, D. Shaw (a cura di), *Aspect Perception After Wittgenstein: Seeing-As and Novelty*, Routledge, New York and London, pp. 49-88.
- Brown, D.H. (2018), «Infusing Perception with Imagination», in F. Macpherson, F. Dorsch (a cura di), *Perceptual Imagination and Perceptual Memory*, Oxford University Press, Oxford, pp. 133-160.
- Budd, M. (1987), *Wittgenstein on Seeing Aspects*, in «Mind», nuova serie, 96, 381, pp. 1-17.
- Budd, M. (1989), *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Routledge, London and New York.
- Caputo, S. (2015), *Verità*, Laterza, Roma-Bari.
- Carroll, N. (1996), *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Carroll, N. (2001), *Modernity and the Plasticity of Perception*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 59, 1, pp. 11-17 (tr.it. «La modernità e la plasticità della percezione», in A.C. Danto, *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, a cura di M. Di Monte, Armando Editore, Roma, 2007, pp. 57-77).
- Carroll, N. (2001), «Visual Metaphor», in id., *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 347-368.
- Carroll, N. (2012), «Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art», in M. Rollins (a cura di), *Danto and his critics*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 118-145.
- Carston, R. (2010), *Metaphor: Ad Hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», nuova serie, 110, pp. 295-321.

- Carston, R. (2018), *Figurative Language, Mental Imagery, and Pragmatics*, in «Metaphor and Symbol», 33, 3, pp. 198-217.
- Cavazzana, A. (2016), «Donald Davidson su metafora e monismo anomalo», in G. Airenti, M. Cruciani, M. Tirassa (a cura di), *Mind the Gap: Brain, Cognition and Society – Proceedings of the 13th Annual Conference of the Italian Association for Cognitive Sciences*, Università degli Studi di Torino Editore, Torino 2016, pp. 117-123.
- Cavazzana, A. (2017), *Il ruolo cognitivo della metafora in Arthur C. Danto*, in «estetica. studi e ricerche», VII, 1, pp. 57-72.
- Cavazzana, A. (2017), *Immagini (per le) parole. La metafora visiva tra occhio innocente e immaginazione*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», 11, 2, pp. 109-122.
- Chiodo, S. (2008), «Mimesi, rappresentazione, finzione», in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari, pp. 105-139.
- Costello, D. (2012), «Danto and Kant: Together at Last?», in M. Rollins (a cura di), *Danto and his Critics*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 153-171.
- Cothey, A.L. (1991), «Art and Metaphor», in id., *The Nature of Art*, Routledge, London, pp. 96-115.
- Danto, A.C. (1964), *The Artworld*, in «The Journal of Philosophy», 61, 19, pp. 571-584.
- Danto, A.C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London (tr.it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008).
- Danto, A.C. (1992), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles (tr.it. *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Christian Marinotti, Milano 2010).
- Danto, A.C. (2001), *Seeing and Showing*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 59, 1, pp. 1-10 (tr.it. «Vedere e rappresentare», in A.C. Danto, *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, a cura di M. Di Monte, Armando Editore, Roma, 2007, pp. 29-56).
- Davidson, D. (1967), *Truth and Meaning*, in «Synthese», 17, 3, pp. 304-323 (tr.it. «Verità e significato», in id., *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 63-86).

- Davidson, D. (1973), *Radical Interpretation*, in «Dialectica», 27, 3-4, pp. 313-328 (tr.it. «Interpretazione radicale», in id., *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 193-211).
- Davidson, D. (1974), *On the Very Idea of a Conceptual Scheme*, in «Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association», 47, pp. 5-20 (tr.it. «Sull'idea stessa di schema concettuale», in id., *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 263-282).
- Davidson, D. (1977), *The Method of Truth in Metaphysics*, in P. French, T. Uehling, H. Wettstein (a cura di), *Philosophy of Language*, «Midwest Studies in Philosophy», 2, pp. 244-254 (tr.it. «Il metodo della verità in metafisica», in id., *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 283-302).
- Davidson, D. (1978), *What Metaphors Mean*, in «Critical Inquiry», 5, pp. 31-47 (tr.it. «Che cosa significano le metafore», in id., *Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna 1994).
- Davidson, D. (1984), *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford University Press, Oxford (*Verità e interpretazione*, Il Mulino, Bologna 1994).
- Davidson, D. (1986), «A Coherence Theory of Truth and Knowledge», in E. Lepore (a cura di), *Truth and Interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Blackwell, Oxford, pp. 307-319.
- Davidson, D. (1986), *A Nice Derangement of Epitaphs*, in R. Grandy, R. Warner (a cura di), *Philosophical Grounds of Rationality*, Oxford University Press, Oxford, pp. 156-174 (tr.it. «Una graziosa confusione di epitaffi», in D. Davidson, I. Hacking, M. Dummett (a cura di L. Perissinotto), *Linguaggio e interpretazione. Una disputa filosofica*, Unicopli, Milano 1993, pp. 58-85).
- Davies, M. (1983), *Idiom and Metaphor*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», nuova serie, 83, pp. 67-85.
- Davies, S. (1984), *Truth-Values and Metaphors*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 42, 3, pp. 291-302, ristampato in S. Davies (2007), *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford University Press, Oxford, pp. 225-240.
- De Caro, M. (1998), *Dal punto di vista dell'interprete. La filosofia di Donald Davidson*, Carocci, Roma.

- Derrida, J. (1972), *La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)*, in id., *Marges de la philosophie*, Editions de Minuit, Paris, pp. 308-324 (tr.it. *La mitologia bianca*, in G. Conte (a cura di), *Metafora*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 191-206).
- Di Monte, M. (2014), *Metafore vi(s)ive? I limiti del linguaggio figurato nel linguaggio figurativo*, in «Atque», 14 (nuova serie), pp. 57-84.
- Di Monte, M. (Spring 2018), «Depiction», in International Lexicon of Aesthetics, URL=<https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2018/spring/Depiction.pdf>
- Dummett, M. (1991), *The Logical Basis of Metaphysics*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Eilean, N. (2013), *On the Paradox of Gestalt Switches: Wittgenstein response to Köhler*, in «Journal for the History of Analytical Philosophy», 2, 3, pp. 1-21.
- Ervas, F., Gola, E. (2016), *Che cos'è una metafora*, Carocci, Roma.
- Ferraris, M. (1987), *Metafora, metafisica, mito, ecc.*, in «aut aut», 220-221, pp. 63-77.
- Ferretti, F. (1998), *Pensare vedendo. Le immagini mentali nella scienza cognitiva*, Carocci, Roma.
- Finke, R. (1980), *Levels of Equivalence in Imagery and Perception*, in «Psychological Review», 87, 2, pp. 113-132.
- Finke, R.A., Schmidt, M.J. (1977), *Orientation-specific Color Aftereffects Following Imagination*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», 3, pp. 599-606.
- Finke, R.A., Pinker, S., Farah, M.J. (1989), *Reinterpreting Visual Patterns in Mental Imagery*, in «Cognitive Science», 13, 1, pp. 51-78.
- Fogelin, R.J. (1988), *Figuratively Speaking*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Forceville, C. (1996), *Pictorial Metaphors in Advertising*, Routledge, London.
- Forceville, C. (2002), *The Identification of Target and Source in Pictorial Metaphors*, in «Journal of Pragmatics», 34, pp. 1-14.
- Forceville, C. (2008), «Metaphor in Pictures and Multimodal Representations», in W.R. Gibbs (a cura di), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 463-482
- Frege, G. (1892), «Über Sinn und Bedeutung», in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, pp. 25-50 (tr.it. «Senso e significato», in A. Iacona, E.



- Paganini (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina, Milano 2003, pp. 18-41).
- Ganis, G., Schendan, H.E. (2011), *Visual Imagery*, in «WIREs Cognitive Science», 2, pp. 239-252.
- Gentili, A. (2006), «Elementi di retorica nella pittura religiosa veneziana del secondo Cinquecento», in M.G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Meltemi, Roma, pp. 156-186.
- Gentili, A. (2012), *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano.
- Gibbs, R., Bogdonovich, J. (1999), *Mental Imagery in interpreting Poetic Metaphor*, in «Metaphor and Symbol» 14, 1, pp. 37-44.
- Giusberti, F. (1995), «Immaginare e percepire: differenze e problemi», in F.S. Marucci (a cura di), *Le immagini mentali*, Carocci, Roma, pp. 79-102.
- Gombrich, E.H. (1960), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Pantheon Books, New York (tr.it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Phaidon, London 2008).
- Gombrich, E.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 (tr.it. «Metafore visive dei valori nell'arte», in id., *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino 1971, pp. 20-47).
- Gombrich, E.H. (1972), *The Visual Image*, in «Scientific American», 227, 3, pp. 82-96 (tr.it. «L'immagine visiva come forma di comunicazione», in id., *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985, pp. 155-185).
- Gombrich, E.H. (1982), *The Image and The Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press Limited, Oxford (tr.it. *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985).
- Goodman, N. (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis (tr.it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976).
- Goodman, N. (1979), *Metaphor as Moonlighting*, in «Critical Inquiry», 6, 1, pp. 125-130 (tr.it. «Metafora come luce della luna», in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte*, UTET, Torino 2007, pp. 154-159).

- Grice, H.P. (1975), «Logic and Conversation», in id., *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1989, pp. 22-40 (tr.it. «Logica e conversazione», in A. Iacona, E. Paganini (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina, Milano 2003, pp. 224-244).
- Hausman, C.R. (1989), *Metaphor and Art: interactionism and reference in the verbal and non-verbal arts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hester, M.B. (1966), *Metaphor and Aspect Seeing*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 25, 2, pp. 205-212.
- Hopkins, R. (1998), «Depiction», in E. Craig (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 2, Routledge, London.
- Hopkins, R. (2005), *Aesthetics, Experience, and Discrimination*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 63, 2, pp. 119-133.
- Hopkins, R. (2012), *What Perky did not Show*, in «Analysis», 72, 3, pp. 431-439.
- Hyman, J. (2006), *The Objective Eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, Chicago University Press, Chicago.
- Hyman, J., Bantinaki, K. (2017), «Depiction», in E.N. Zalta (a cura di), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, estate 2017, URL=<https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/depiction/>.
- Just, M.A. (2008), «What brain imaging can tell us about embodied meaning», in M. de Vega, A. Glenberg, A. Graesser (a cura di), *Symbols and Embodiment*, Oxford University Press, Oxford, pp. 75-84.
- Kanizsa, G. (1980), *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, Il Mulino, Bologna.
- Kellman, P.J., Shipley, T.F. (1991), *A Theory of Visual Interpolation in Object Perception*, in «Cognitive Psychology», 23, 2, pp. 141-221.
- Kennedy, J.M., Simpson, W. (1982), *For Each Kind of Figure of Speech there is a Pictorial Metaphor: A Figure of Depiction*, in «Visual Arts Research», 2, pp. 1-11.
- Kennedy, J.M. (1982), *Metaphor in Pictures*, in «Perception», 11, pp. 589-605.
- Kosslyn, S.M. (1983), *Ghosts in the Mind's Machine. Creating and Using Images in the Brain*, W.W. Norton and Co., New York (tr.it. *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello*, Giunti, Firenze 1999).

- Kosslyn, S.M., Behrmann, M., Jeannerod, M. (1995), *The Cognitive Neuroscience of Mental Imagery*, in «Neuropsychologia», 33, 11, pp. 1335-1344.
- Kosslyn, S.M., Thompson, W.L., Kim, I.J., Alpert, N.M. (1995), *Topographical representations of mental images in primary visual cortex*, in «Nature», 378, pp. 496-498.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago (tr.it. *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano 1998).
- Lakoff, G. (1993), «The Contemporary Theory of Metaphor», in A. Ortony (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge (seconda edizione).
- Leddy, T. (1983), *Davidson's Rejection of Metaphorical Meaning*, in «Philosophy and Rhetoric», 16, 2, pp. 63-78.
- Lee, T.S., Nguyen, M. (2001), «Dynamics of subjective contour formation in the early visual cortex», in *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 98, 4, pp. 1907-1911.
- Leezenberg, M. (2001), *Contexts of Metaphor*, Elsevier Science, Oxford.
- Leopold, D.A., Logothetis, N.K. (1999), *Multistable phenomena: changing views in perception*, in «Trends in Cognitive Sciences», 3, 7, pp. 254-264.
- Lepore, E., Stone, M. (2010), *Against Metaphorical Meaning*, in «Topoi», 29, 2, pp. 165-180.
- Levinson, J. (2001), *Who's Afraid of A Paraphrase?*, in «Theoria», 67, 1, pp. 7-23.
- Lopes, D. (1996), *Understanding Pictures*, Oxford University Press, Oxford.
- Marchetti, L. (2009), *Oggetti semi-opachi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, AlboVersorio, Milano.
- McGinn, C. (2004), *Mindsight. Image, Dream, Meaning*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London.
- McGonigal, A. (2008), «Davidson, Metaphor and Error Theory», in K. Stock, K. Thomson-Jones (a cura di), *New Waves in Aesthetics*, Palgrave Macmillan, London, pp. 58-83.
- Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Mole, C., Zhao, J. (2016), *Vision and Abstraction: an Empirical Refutation of Nico Orlandi's Non-Cognitivism*, in «Philosophical Psychology», 29, 3, pp. 365-373.

- Moran, R. (1989), *Seeing and Believing: Metaphor, Image and Force*, in «Critical Inquiry», 16, 1, pp. 87-112.
- Müller, C. (2008), *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*, Chicago University Press, Chicago and London.
- Munz, V.A. (2016), «Wittgenstein's seeing-as: A survey of various contexts», in G. Kemp, G.M. Mras (a cura di), *Wollheim, Wittgenstein, and Pictorial Representation*, Routledge, London, pp. 101-114.
- Nanay, B. (2010), *Perception and Imagination: Amodal Perception as Mental Imagery*, in «Philosophical Studies», 150, 2, pp. 239-254.
- Nanay, B. (2012), *The Philosophical Implications of the Perky Experiments*, in «Analysis», 72, 3, pp. 439-443.
- Nanay, B. (2016), *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford University Press, Oxford.
- Nanay, B. (2016), «Imagination and Perception», in A. Kind (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, Routledge, London and New York, pp. 124-134.
- Nanay, B. (2018), *Multimodal Mental Imagery*, in «Cortex», 105, 2018, pp. 125-134.
- Nanay, B. (2018), *The Importance of Amodal Completion in Everyday Perception*, in «i-Perception», 9, 4, pp. 1-16.
- Newall, M. (2011), *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction*, Palgrave Macmillan, London.
- Nietzsche, F. (1873), *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (tr.it. *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in id., *Su verità e menzogna*, Bompiani, Milano 2006).
- Novitz, D. (1977), *Pictures and their use in communication*, Martinus Nijhoff, The Hague.
- Ojha, A., Indurkha, B., Lee, M. (2017), «Is language necessary to interpret visual metaphors?», in F. Ervas, E. Gola, M.G. Rossi (a cura di), *Metaphor in Communication, Science and Education*, de Gruyter, Berlin and Boston, pp. 61-76.
- Orlandi, N. (2011), *The Innocent Eye: Seeing-As without Concepts*, in «American Philosophical Quarterly», 48, 1, pp. 17-31.
- Ortony, A. (1979), *Beyond Literal Similarity*, in «Psychological Review», 86, 3, pp. 161-181 (tr.it. «Oltre la somiglianza letterale», in C. Cacciari (a cura di), *Teorie della*

- metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Raffaello Cortina, Milano 1991, pp. 125-163).
- O'Shaughnessy, B. (2012), «Seeing an Aspect and Seeing under an Aspect», in J. Ellis, D. Guevara (a cura di), *Wittgenstein and the Philosophy of Mind*, Oxford University Press, Oxford, pp. 37-59.
- Panofsky, E. (1939), *Studies in Iconology*, Oxford University Press, New York (tr.it. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1999).
- Panofsky, E. (1953), *Early Netherlandish Paintings. Its Origins and Character*, vol. I, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1966.
- Panofsky, E. (1955), *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday Anchor Books, New York (tr.it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 2010).
- Panofsky, E. (1969), *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University, New York (tr.it. *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992).
- Pearson, J., Naselaris, T., Holmes, E.A., Kosslyn, S.M. (2015), *Mental Imagery. Functional Mechanisms and Clinical Applications*, in «Trends in Cognitive Sciences», 19, 10, pp. 590-602.
- Perissinotto, L. (2002), *Le vie dell'interpretazione nella filosofia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Perky, C.W. (1910), *An Experimental Study of Imagination*, in «The American Journal of Psychology», 21, 3, pp. 422-452.
- Picardi, E. (1992), *Linguaggio e analisi filosofica. Elementi di filosofia del linguaggio*, Pàtron Editore, Bologna.
- Picardi, E. (1999), *Le teorie del significato*, Laterza, Roma-Bari.
- Prinz, J.J. (2006), «Beyond Appearances: The Content of Sensation and Perception», in T.S. Gendler, J. Hawthorne (a cura di), *Perceptual Experience*, Clarendon Press, Oxford, pp. 434-460.
- Putnam, H. (1978), «Meaning, Reference and Stereotypes», in F. Guenther e M. Guenther-Reutter (a cura di), *Meaning and Translation*, Duckworth, London, pp. 61-81 (tr.it. «Significato, riferimento e stereotipi», in A. Iacona, E. Paganini (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina, Milano 2003, pp. 179-199).

- Pylyshyn, Z. (1980), *Computation and Cognition: issues in the foundations of cognitive science*, in «Behavioral and Brain Sciences», 3, 1, pp. 111-132.
- Pylyshyn, Z. (1999), *Is Vision Continuous with Cognition? The Case for Cognitive Impenetrability of Visual Perception*, in «Behavioral and Brain Sciences», 22, 3, pp. 341-365.
- Ramachandran, V.S. (1995), *Filling in gaps in logic: reply to Durgin et al*, in «Perception», 24, 7, pp. 841-845.
- Reimer, M. (2001), *Davidson on Metaphor*, in «Midwest Studies in Philosophy», XXV, pp. 142-155.
- Reimer, M., Camp, E. (2006), «Metaphor», in E. Lepore, B.C. Smith (a cura di), *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*, Oxford University Press, Oxford, pp. 845-863.
- Richards, I.A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford (tr.it. *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano 1967).
- Rosch, E.H. (1975), *Cognitive Representations of Semantic Categories*, «Journal of Experimental Psychology: General», 104, 3, pp. 192-233.
- Rothenberg, A. (1980), *Visual Art. Homospacial Thinking in the Creative Process*, in «Leonardo», 13, 1, pp. 17-27.
- Ruskin, J. (1857), *The Elements of Drawing*, Smith, Elder & Co., London (tr.it. *Gli elementi del disegno*, Adelphi, Milano 2009).
- Schier, F. (1986), *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Schwarz, A. (1998), *Man Ray*, Giunti, Firenze.
- Scruton, R. (1998), *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, St. Augustine's Press, South Bend (Ind.).
- Searle, J.R. (2015), *Seeing Things As They Are. A Theory of Perception*, Oxford University Press, Oxford 2015 (tr.it. *Vedere le cose come sono. Una teoria della percezione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016).
- Sönesson, G. (2015), *Bats Out of the Belfry: The Nature of Metaphor, with Special Attention to Pictorial Metaphors*, in «Signs and Media», 11, pp. 74-104.

- Sorce, F. (2011), «Argomenti per gli occhi. La metafora visiva nelle immagini polemiche rinascimentali», in T. Migliore (a cura di), *Retorica del visibile. Strategie dell'immagine tra significazione e comunicazione*, 2 voll., Aracne, Roma, pp. 109-122.
- Sperber, D., Wilson, D. (1986), *Relevance. Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford (tr.it. *La pertinenza*, Anabasi, Milano 1993).
- Stern, J. (1985), *Metaphor as Demonstrative*, in «The Journal of Philosophy», 82, 12, pp. 677-710.
- Stern, J. (1997), *Metaphors in Pictures*, in «Philosophical Topics», 25, 1, pp. 255-293.
- Stock, K. (2008), *The Role of Imagining in Seeing-In*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 66, 4, pp. 365-380.
- Tarski, A. (1944), *The Semantic Conception of Truth and the Foundation of Semantics*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 4, 3, pp. 341-376 (tr.it. «La concezione semantica della verità e i fondamenti della semantica», in L. Linsky (a cura di), *Semantica e filosofia del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano 1969, pp. 25-74).
- ter Hark, M. (2015), «Aspect perception in the *Tractatus* and the *Philosophical Investigations*», in M. Campbell, M. O'Sullivan (a cura di), *Wittgenstein and Perception*, Routledge, London, pp. 165-181.
- Thomas, N.J.T. (2014), «Mental Imagery», in E.N. Zalta (a cura di), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, autunno 2014, URL=<https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/mental-imagery/>.
- Voltolini, A. (1998), *Guida alla lettura delle "Ricerche filosofiche"*, Laterza, Roma-Bari.
- Voltolini, A. (2013), *Immagine*, Il Mulino, Bologna.
- Voltolini, A. (2013), «La penetrabilità cognitiva della percezione: il caso dell'esperienza pittorica», in E. Caldarola, D. Quattrocchi, G. Tomasi (a cura di), *Wittgenstein, l'estetica e le arti*, Carocci, Roma, pp. 345-359.
- Voltolini, A. (2015), *A Syncretistic Theory of Depiction*, Palgrave Macmillan, London.
- Walker, F., Bucker, B., Anderson, N.C., Schreij, D., Theeuwes, J. (2017), *Looking at Paintings in the Vincent Van Gogh Museum: Eye Movement Patterns of Children and Adults*, in «PLOS ONE», 12, 6, URL=<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0178912>.

- Walton, K.L. (1990), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) (tr.it. *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis, Milano-Udine 2011).
- Walton, K.L. (1993), *Metaphor and Prop Oriented Make-Believe*, in «European Journal of Philosophy», 1, 1, pp. 39-57.
- Whittock, T. (1990), *Metaphor and Film*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wittgenstein, L. (1922), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routhledge and Kegan Paul, London 1961 (tr.it. *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009).
- Wittgenstein, L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford (tr.it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2014).
- Wittgenstein, L. (1967), *Zettel*, Blackwell, Oxford (tr.it. *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, Einaudi, Torino 2007).
- Wittgenstein, L. (1980), *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Blackwell, Oxford (tr.it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990).
- Wollheim, R. (1963), *Art and Illusion* (recensione), in «The British Journal of Aesthetics», 3, 1, pp. 15-37.
- Wollheim, R. (1980), *Art and its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge (tr.it. *L'arte e i suoi oggetti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013).
- Wollheim, R. (1987), *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London.
- Wollheim, R. (1993), «Metaphor and Painting», in F.R. Ankersmit, J.J.A. Mooij (a cura di), *Knowledge and Language, Volume III, Metaphor and Knowledge*, Springer Science, Dordrecht 1993, pp. 113-125.
- Wollheim, R. (1998), *On Pictorial Representation*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 56, 3, pp. 217-226.
- Zeman, A., Dewar, M., Della Sala, S. (2015), *Lives without Imagery: Congenital Aphantasia*, in «Cortex», 73, pp. 378-380.





Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO**

**DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'**

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto ..... Alessandro Cavazzana .....  
nat. o. a ..... Rovigo ..... (prov. RO ) il ..... 10/09/1985 .....  
residente a ..... Cavarzere (VE) ..... in ..... Villaggio della Libertà ..... n. .... 11 .....  
Matricola (se posseduta) ..... 802348 ..... Autore della tesi di dottorato dal titolo:  
..... Uncanny Resemblance. Rappresentazione, contesto, identità e immaginazione nell'approccio  
..... alla metafora visiva .....  
.....  
Dottorato di ricerca in ..... Filosofia e Scienze della Formazione .....  
(in cotutela con ..... )  
Ciclo ..... XXXI .....  
Anno di conseguimento del titolo ..... 2019 .....

**DICHIARO**

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via Internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie;

Data 12/12/2018

Firma Alessandro Cavazzana

## NON AUTORIZZO

l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto la tesi depositata per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca.

## DICHIARO

- 1) che la tesi, in quanto caratterizzata da vincoli di segretezza, non dovrà essere consultabile on line da terzi per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca;
- 2) di essere a conoscenza del fatto che la versione elettronica della tesi dovrà altresì essere depositata a cura dell'Ateneo presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze dove sarà comunque consultabile su PC privi di periferiche; la tesi sarà inoltre consultabile in formato cartaceo presso l'Archivio Tesi di Ateneo;
- 3) di essere a conoscenza che allo scadere del dodicesimo mese a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca la tesi sarà immessa in rete e comunicata al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto.

Specificare la motivazione:

- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e/o informazioni sensibili dell'Università Ca' Foscari di Venezia.
- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e informazioni di enti esterni o aziende private che hanno partecipato alla realizzazione del lavoro di ricerca relativo alla tesi di dottorato.
- dichiaro che la tesi di dottorato presenta elementi di innovazione per i quali è già stata attivata / si intende attivare la seguente procedura di tutela:

.....;

Altro (specificare):

Eventuali pubblicazioni

.....

.....

.....

A tal fine:

- dichiaro di aver consegnato la copia integrale della tesi in formato elettronico tramite auto-archiviazione (upload) nel sito dell'Università; la tesi in formato elettronico sarà caricata automaticamente nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, dove rimarrà non accessibile fino allo scadere dell'embargo, e verrà consegnata mediante procedura telematica per il deposito legale presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 12/12/2018

Firma Alessandro Cavallaro

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta.

Firma del dipendente addetto .....

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.

## Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Alessandro Cavazzana \_\_\_\_\_ matricola: 802348 \_\_\_\_\_

Dottorato: Filosofia e Scienze della Formazione \_\_\_\_\_

Ciclo: XXXI \_\_\_\_\_

Titolo della tesi<sup>1</sup>: Uncanny Resemblance. Rappresentazione, contesto, identità e immaginazione nell'approccio alla metafora visiva \_\_\_\_\_

### Abstract:

ITA: Che cosa significa, per un'immagine, comunicare il proprio significato attraverso un funzionamento che può essere definito metaforico? Il lavoro intende esaminare il fenomeno delle metafore visive per mezzo di un approccio *ex parte interpretis*. Lungo la trattazione, attraverso un'analisi critica della sfaccettata letteratura sul tema, si cercherà di far emergere i limiti e i pregi di alcune posizioni sulla metafora visiva, proponendo al contempo una soluzione interpretativa. Il capitolo conclusivo, infatti, cerca di elaborare una teoria originale delle *visual metaphors* che risponda alla seguente domanda: qual è il ruolo della *mental imagery* nell'elaborazione delle metafore visive? La proposta teorica individua nella struttura sillogistica il processo di pensiero comune tra immagini e parole, suggerendo come, in ambito visivo, l'*imagery* ricopra il ruolo che nella comprensione di metafore verbali spetta all'inferenza conversazionale.

ENG: In what sense does a picture convey its meaning by means of a metaphorical mechanism? This work aims to analyse the phenomenon of visual metaphors through an approach from the interpreter's side. By a critical review of the scientific literature, I will highlight advantages and weak points of the main philosophical accounts on pictorial metaphors, while suggesting an interpretive solution. The last chapter of the thesis, indeed, tries to develop an original theory of visual metaphors that answers the following question: what is the role of mental imagery in processing this kind of pictures? The final section aims to demonstrate that if the syllogistic structure is the underlying mechanism of verbal and visual metaphors, then, when interpreting visual metaphors, mental imagery plays the role that the conversational inferences play in comprehending verbal metaphors.

Firma dello studente

12/12/2018 Alessandro Cavazzana

<sup>1</sup> Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.