

Testi/2:

Il processo metaforico come apprendimento, immaginazione e sentimento*

Paul Ricoeur

Abstract: Italian translation of P. Ricoeur, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*. The paper will focus on a problem arising on the boundary between a semantic theory of metaphor and a psychological theory of imagination and feeling. Ricoeur addresses the question whether an inquiry into the capacity of metaphor to provide true insights about reality may be completed without including as a necessary component a psychological moment of the kind usually described as “image” or “feeling”. What is suggested here is a structural analogy between the cognitive, the imaginative, and the emotional components of the complete metaphorical act.

Questo saggio si concentrerà su un problema specifico nel campo alquanto sconfinato della teoria della metafora. Sebbene questo problema possa suonare meramente psicologico, nella misura in cui include termini come “immagine” e “sentimento”, vorrei caratterizzarlo piuttosto come un problema che sorge sul confine fra una teoria *semantica* della metafora e una teoria *psicologica* dell’immaginazione e del sentimento. Per teoria *semantica* intendo un’indagine sulla capacità della metafora di fornire un’informazione intraducibile e, di conseguenza, sulla pretesa della metafora di fornire alcune conoscenze vere sulla realtà. La questione alla quale mi rivolgerò è se tale indagine può essere portata a termine senza includere come componente necessaria un momento psicologico del tipo descritto usualmente come “immagine” o “sentimento”.

A prima vista, sembra che sia soltanto nelle teorie in cui le frasi metaforiche non hanno alcun valore conoscitivo e di conseguenza alcuna pretesa di verità che le cosiddette immagini o sentimenti sono elevati a fattori esplicativi sostitutivi. Con spiegazione sostitutiva intendo il tentativo di derivare la presunta significazione delle frasi metaforiche dalla loro capacità di manifestare flussi di

* Traduzione in italiano del testo di P. Ricoeur, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*, in *Critical Inquiry*, vol. 5 n. 1, Autunno 1978, The University of Chicago Press, pp. 143-159. Traduzione a cura di Marco Carassai. Si ringrazia la University of Chicago Press per aver gentilmente concesso l’autorizzazione per la traduzione di questo saggio.

immagini e di suscitare sentimenti che noi erroneamente assumiamo per dato genuino e per nuova conoscenza sulla realtà. La mia tesi è che non sia soltanto per le teorie che negano alla metafora ogni valore conoscitivo e ogni pretesa di verità che immagini e sentimenti hanno una funzione *costitutiva*. Intendo mostrare invece che il tipo di teoria della metafora iniziata da I. A. Richards in *Philosophy of Rhetoric*, Max Black in *Models and Metaphors*, Beardsley, Berggren e altri, non possa giungere al proprio scopo senza includere immaginazione e sentimento, ovvero senza assegnare una funzione *semantica* a ciò che sembrano essere meri aspetti *psicologici* e senza occuparsi quindi di alcuni fattori annessi, estrinseci all'essenza conoscitiva della metafora. Questa tesi sembra competere con una dicotomia consolidata – almeno dal famoso articolo di Frege *Sinn und Bedeutung* e dalle *Ricerche logiche* di Husserl – quella fra *Sinn* o senso e *Vorstellung* o rappresentazione, se intendiamo per “senso” un contenuto oggettivo di un'espressione e per “rappresentazione” la sua attualizzazione mentale, precisamente nella forma dell'immagine e del sentimento. Ma la questione è se il funzionamento del senso metaforico metta in questione e neutralizzi questa dicotomia.

La prima teoria articolata della metafora, quella di Aristotele, già fornisce qualche accenno riguardo a ciò che chiamerò il ruolo semantico dell'immaginazione (e implicitamente, del sentimento) nella costituzione del senso metaforico. Aristotele dice della *lexis* in generale, ovvero della dizione, dell'elocuzione e dello stile, di cui la metafora è una delle figure, che fa *apparire* il discorso (*logos*). Egli dice anche che il dono di fare buone metafore dipende dalla capacità di vedere le somiglianze. Inoltre, la chiarezza di queste buone metafore consiste nella loro capacità di “porgere davanti agli occhi” il senso che esse espongono. Ciò che è suggerito qui è una specie di dimensione iconica, che può essere chiamata la *funzione iconica* del significato metaforico.

La tradizione retorica conferma quest'accenno al di là di ogni specifica teoria che riguarda lo statuto semantico della metafora. L'espressione stessa “figura del discorso” implica che nella metafora, come negli altri tropi o giri, il discorso assume la natura di un corpo mostrando forme e tratti che usualmente caratterizzano il volto umano, “figura” umana; è come se i tropi dessero al discorso un'estrinsecazione quasi-corporea. Fornendo una specie di figuralità al messaggio, i tropi fanno apparire il discorso.

Roman Jakobson suggerisce un'interpretazione simile quando caratterizza la funzione “poetica” nel suo modello generale di comunicazione come la valorizzazione del messaggio *per se stesso*. Allo stesso modo, Tzvetan Todorov, teorico bulgaro della neo-retorica, definisce la “figura” come la visibilità del discorso. Gérard Genette, in *Figures I*, parla della deviazione come un «spazio interno del linguaggio». «Le espressioni semplici e comuni», afferma, «non hanno forma, le figure [del discorso] ce l'hanno».

So benissimo che questi sono soltanto accenni che orientano intorno a un problema piuttosto che intorno a un'affermazione. Inoltre sono altrettanto consapevole che questi aggiungono a una tale difficoltà il fatto che essi tendono

a parlare metaforicamente della metafora, introducendo una specie di circolarità che oscura la questione. Ma non è la parola stessa “metafora” una metafora, la metafora di un dislocamento e quindi di un transfer in una specie di spazio? La posta in gioco è precisamente la necessità di queste metafore *spaziali* sulla metafora, incluse nel nostro parlare sulle “figure” del discorso.

Essendo tale il problema, in che direzione dobbiamo cercare per una valutazione corretta del ruolo *semantico* dell’immaginazione e eventualmente del sentimento? Sembra che un momento iconico sia implicato nel *lavoro della somiglianza*, come suggerisce Aristotele quando dice che fare buone metafore significa contemplare le somiglianze o (secondo un’altra traduzione) cogliere la somiglianza.

Ma per comprendere correttamente il lavoro della somiglianza nella metafora e per introdurre nel giusto luogo il momento iconico, è necessario brevemente richiamare la mutazione subita dalla teoria della metafora sul piano della semantica, in contrasto con la tradizione della retorica classica. In questa tradizione, la metafora era correttamente descritta in termini di *deviazione*, ma questa deviazione era erroneamente attribuita soltanto alla denominazione. Invece di dare a una cosa il suo *nome* comune usuale la si designa attraverso un nome preso in prestito, un nome “straniero” nella terminologia aristotelica. La motivazione di questo transfer del nome era intesa come una somiglianza oggettiva fra le cose stesse o come somiglianza soggettiva fra gli atteggiamenti collegati al cogliimento di queste cose. Per quanto riguarda il fine di questo transfer, si supposeva essere o quello di riempire una lacuna lessicale, quindi di servire il principio di economia che governa il tentativo di dare nomi appropriati a nuove cose, nuove idee, o nuove esperienze, oppure di abbellire il discorso, e quindi di servire lo scopo principale del discorso retorico, che è quello di persuadere e di piacere.

Il problema della somiglianza riceve una nuova articolazione nella teoria semantica descritta da Max Black come una teoria dell’interazione (opposta alla teoria della sostituzione). Il portatore del significato metaforico non è più la parola ma la frase nel suo complesso. Il processo di interazione non consiste meramente nella sostituzione di una parola con una parola, di un nome con un nome – che, in senso stretto, definisce soltanto una metonimia – ma in un’interazione fra un soggetto logico e il predicato. Se la metafora consiste in una deviazione – questo aspetto non è negato ma è descritto e spiegato in modo nuovo – questa deviazione riguarda la struttura predicativa stessa. Metafora, allora, dev’essere descritta come una predicazione deviante piuttosto che come una denominazione deviante. Ci avviciniamo a ciò che ho chiamato il lavoro della somiglianza se domandiamo *come* si ottiene questa predicazione deviante. Un teorico francese nel campo della poetica – Jean Cohen – in *Structure du langage poétique* parla di questa deviazione nei termini di un’impertinenza semantica, intendendo con ciò la violazione del codice di pertinenza o di rilevanza che guida l’attribuzione dei predicati nell’impiego ordinario¹. La frase metaforica funziona come riduzione di

¹ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris 1966.

questa deviazione sintagmatica attraverso la costituzione di una nuova pertinenza semantica. Questa nuova pertinenza a sua volta è garantita dalla produzione di una deviazione lessicale, che è quindi una deviazione paradigmatica, che è precisamente il tipo di deviazione descritto dai retori classici. La retorica classica, in questo senso, non era in errore, ma descriveva soltanto l'“effetto di senso” sul piano della parola, mentre trascurava la produzione di questa torsione semantica sul piano del senso. Mentre è vero che l'effetto di senso è concentrato sulla parola, la produzione di senso è sostenuta dall'intera frase. È in tal modo che la teoria della metafora dipende da una semantica della frase.

Questa è il presupposto principale della seguente analisi. La prima questione è quella di comprendere *come* lavora la somiglianza in questa produzione del significato. Il passo successivo sarà quello di connettere nel giusto modo il momento iconico con questo lavoro della somiglianza.

Per quanto riguarda il primo passo, il lavoro della somiglianza in quanto tale, mi sembra che siamo ancora a metà strada per una piena comprensione dell'innovazione semantica, che caratterizza la frase o la proposizione metaforica, se sottolineiamo soltanto l'aspetto della deviazione nella metafora, anche se distinguiamo l'impertinenza semantica, che richiede la deviazione lessicale, da questa deviazione lessicale stessa, come è descritta da Aristotele e tutti i retori classici. L'aspetto decisivo è l'innovazione semantica, grazie alla quale una nuova pertinenza, una nuova congruenza, è costituita in modo tale che la frase “produce senso” [*makes sense*] nel suo complesso. Il *creatore* [*maker*] di metafore è questo artigiano con abilità verbali, *colui che*, da una frase inconsistente per un'interpretazione letterale, traccia una frase significante per una nuova interpretazione, che merita di essere chiamata metaforica perché genera la metafora non soltanto in quanto deviante ma in quanto accettabile. In altre parole, il significato metaforico non consiste soltanto di un contrasto semantico ma anche di un nuovo significato predicativo che emerge sulle rovine del senso letterale, ovvero sulle rovine del significato che si ottiene se ci affidiamo soltanto al valore lessicale comune o usuale delle nostre parole. La metafora non è l'enigma ma la soluzione dell'enigma.

È qui, nella mutazione caratteristica dell'innovazione semantica, che la somiglianza e quindi l'immaginazione giocano un ruolo. Ma quale ruolo? Penso che questo ruolo non può che essere frainteso fintantoché si ha in mente la teoria humiana dell'immagine come impressione debole, ovvero come un residuo percettivo. Non è compresa meglio se ci si sposta su un'altra tradizione, secondo la quale l'immaginazione può essere ridotta all'alternanza fra due modalità di associazione, o per contiguità o per somiglianza. Sfortunatamente, questo pregiudizio è stato assunto da importanti teorici come per esempio Jakobson, secondo cui il processo metaforico è opposto al processo metonimico nello stesso modo in cui la sostituzione di un segno a un altro all'interno di una sfera di somiglianza è opposta alla concatenazione fra segni lungo una serie di contiguità. Ciò che dev'essere compreso e sottolineato è un modo di funzionamento della somiglianza e quindi dell'immaginazione che è immanente,

ovvero non estrinseco, al processo predicativo stesso. In altre parole, il lavoro della somiglianza dev'essere appropriato e omogeneo alla deviazione, alla stranezza e all'impertinenza dell'innovazione semantica stessa.

Come è possibile? Penso che il problema decisivo che una teoria dell'interazione della metafora ha aiutato a delineare, ma non a risolvere, sia il passaggio dall'incongruenza letterale alla congruenza metaforica fra due aree semantiche. Qui la metafora dello spazio è utile. È come se un mutamento di distanza fra significati accadesse all'interno dello spazio logico. La *nuova* pertinenza o congruenza propria a una frase metaforica significativa procede dal tipo di prossimità semantica, che improvvisamente si ottiene fra termini nonostante la loro distanza. Cose o idee che erano lontane appaiono ora vicine. La somiglianza infine non è nient'altro che questa approssimazione, che rivela un'affinità generica fra idee eterogenee. Ciò che Aristotele ha chiamato *epiphora* della metafora, ovvero il transfer di significato, non è nient'altro che questo movimento o questo spostamento nella distanza logica, dal lontano al vicino. La lacuna di alcune recenti teorie della metafora, inclusa quella di Max Black, riguarda precisamente l'innovazione propria a questo slittamento.²

È il primo compito di una teoria adeguata dell'immaginazione colmare questa lacuna. Ma questa teoria dell'immaginazione deve deliberatamente rompere con Hume e avvalersi di Kant, in particolare del concetto kantiano di immaginazione produttiva come *schematizzazione di un'operazione sintetica*. Questo ci fornirà la prima fase nel nostro tentativo di adeguare una psicologia dell'immaginazione a una semantica della metafora, o se si preferisce, di completare una semantica della metafora facendo ricorso a una psicologia dell'immaginazione. Ci saranno tre fasi in questo tentativo di adeguazione e di completamento.

Nella prima fase, l'immaginazione è intesa come il "vedere", ancora omogeneo al discorso stesso, che opera lo slittamento nella distanza logica, l'approssimarsi stesso. Il luogo e il ruolo dell'immaginazione produttiva sono qui nella *visione*, alla quale Aristotele alludeva quando diceva che fare buone metafore significa vedere il simile – *theorein to omoion*. Questo cogliere il simile è sia un pensare che un vedere. È un pensare nella misura in cui opera una ristrutturazione dei campi semantici; è trans-categoriale perché è categoriale. Ciò può essere mostrato a partire da quel tipo di metafora in cui l'aspetto logico di questa ristrutturazione è il più evidente, la metafora che Aristotele ha chiamato metafora per analogia, ovvero la metafora proporzionale; A sta a B come C sta a D. La coppa sta a Dioniso come lo scudo sta a Ares. Quindi possiamo dire,

² La spiegazione di Black del processo metaforico mediante il «sistema di luoghi comuni associati» lascia irrisolto il problema dell'innovazione, come suggeriscono le seguenti riserve: «Le metafore», egli dice, «possono essere sostenute da sistemi di implicazione appositamente costruiti, tanto quanto possono esserlo da luoghi comuni accettati» (M. Black, *Models and Metaphors*, Ithaca 1962, p. 43). E di seguito: «Queste implicazioni consistono di solito di luoghi comuni sul soggetto secondario, ma possono, in casi opportuni, consistere in implicazioni devianti stabilite *ad hoc* dallo scrittore» (Ivi, p. 44). Come dobbiamo pensare queste implicazioni che sono create *ad hoc*?

spostando i termini, lo scudo di Dioniso o la coppa di Ares. Ma questo pensare è un vedere, nella misura in cui la visione consiste nell'immediato coglimento di possibilità combinatorie offerte dalla proporzionalità e quindi nella costituzione della proporzionalità attraverso l'avvicinamento fra due rapporti. Suggestivo di chiamare questo carattere *produttivo* della visione *assimilazione predicativa*. Ma manchiamo interamente il suo ruolo semantico se lo interpretiamo nei termini dell'antica associazione mediante somiglianza. Un tipo di attrazione meccanica fra atomi mentali è con ciò sostituita da un'operazione omogenea al linguaggio e al suo atto essenziale, l'atto predicativo. L'assimilazione consiste precisamente nel rendere simili, ovvero semanticamente vicini, i termini che la frase metaforica riunisce.

Qualcuno potrebbe probabilmente avere qualcosa da obiettare a proposito di questa mia attribuzione dell'assimilazione predicativa all'immaginazione. Senza tornare alla mia precedente critica dei pregiudizi riguardo all'immaginazione stessa, che possono impedire agli studiosi di rendere giustizia all'immaginazione produttiva, vorrei sottolineare un tratto dell'assimilazione predicativa che può confermare la mia tesi per cui l'avvicinamento caratteristico del processo metaforico offre una tipica affinità con lo *schematismo* di Kant. Intendo il carattere *paradossale* dell'assimilazione predicativa che è stato messo a confronto da alcuni autori con il concetto di "*category mistake*" di Ryle, che consiste nel presentare fatti che riguardano una categoria nei termini appropriati di un'altra. Ogni nuovo avvicinamento contrasta con una categorizzazione precedente che resiste, o meglio che cede mentre resiste, come dice Nelson Goodman. Questo è ciò che l'idea di impertinenza o incogruenza semantica conserva. Al fine di ottenere una metafora, si deve continuare a identificare la precedente incompatibilità *attraverso* la nuova compatibilità. L'assimilazione predicativa coinvolge in tal modo un tipo specifico di tensione, che non è tanto fra un soggetto e un predicato quanto fra incongruenza e congruenza semantica. La visione della somiglianza è la percezione del conflitto fra l'incompatibilità precedente e la nuova compatibilità. La "lontananza" è conservata nella "prossimità". Vedere *il simile* significa vedere il medesimo nonostante e mediante il differente. Questa tensione fra identità e differenza caratterizza la struttura logica della somiglianza. L'immaginazione, quindi, è questa *abilità* di produrre nuovi generi mediante assimilazione e di produrle non *al di sopra* delle differenze, come nel concetto, ma nonostante e attraverso le differenze. L'immaginazione è questa tappa nella produzione dei generi in cui un'affinità generica non ha raggiunto il livello di ordine e quiete concettuale, ma resta catturata nella guerra fra distanza e prossimità, fra lontananza e vicinanza. In questo senso, possiamo parlare con Gadamer di un fondamento metaforico del pensiero, nella misura in cui la figura del discorso, che chiamiamo "metafora", ci permette di scorgere il processo generale attraverso il quale produciamo concetti. Perciò nel processo metaforico il movimento verso il genere è arrestato dalla resistenza della differenza e, per così dire, intercettato dalla figura retorica.

Questa è la prima funzione dell'immaginazione nel processo dell'innovazione semantica. L'immaginazione non è stata ancora considerata nel suo aspetto sensibile, quasi-ottico, ma nel suo aspetto quasi-verbale. Tuttavia, quest'ultimo è la condizione del primo. Anzitutto dobbiamo comprendere un'immagine, secondo l'osservazione di Bachelard in *Poetica dello spazio*, come «un essere di pertinenza del linguaggio»³. Prima di essere una percezione debole, l'immagine è un significato che emerge. Questa è infatti la tradizione dell'immaginazione produttiva e dello schematismo di Kant. Ciò che abbiamo descritto in precedenza non è nient'altro che lo schematismo dell'attribuzione metaforica.

Il passo successivo sarà quello di incorporare nella semantica della metafora il secondo aspetto dell'immaginazione, la sua dimensione *iconica*. È questo aspetto la posta in gioco nel carattere *figurato* della metafora. È anche questo aspetto che era implicito nella distinzione di I. A. Richards fra tenore e veicolo. Questa distinzione non è interamente assorbita in quella che fra *frame* e *focus* di Black. *Frame* e *focus* designano soltanto il contesto, ovvero la frase nel suo complesso, e il termine che è il portatore dello slittamento del significato, mentre tenore e veicolo designano il significato concettuale e il suo involucro iconico. La prima funzione dell'immaginazione era di dare una spiegazione dell'interrelazione *frame/focus*; la sua seconda funzione è quella di dare una spiegazione della differenza fra il tenore e il veicolo o, in altri termini, del modo nel quale un'innovazione semantica non è soltanto schematizzata ma anche *figurata*. Paul Henle prende in prestito da Charles Sanders Peirce la distinzione fra segno e icona e parla dell'aspetto iconico della metafora⁴. Se è presente un intreccio di due pensieri in una metafora, uno è espresso; l'altro è l'aspetto concreto mediante il quale è presentato il primo. Nel verso di Keats «Quando al mio cuore solitario io siedo, e detestabili pensieri avvolgono [*enwrap*] la mia anima nelle tenebre», l'espressione metaforica consiste nel presentare una sofferenza come se fosse capace di avvolgere l'anima in un mantello. Henle commenta: «Siamo portati [dal discorso figurato] a pensare qualcosa mediante la considerazione di qualcosa di simile, e ciò costituisce la modalità iconica del significare».

Si potrebbe obiettare a questo punto che corriamo il rischio di introdurre una teoria obsoleta dell'immagine, nel senso humiano di un'impressione sensoriale indebolita. Questo è quindi il luogo giusto per richiamare un'osservazione di Kant per cui una delle funzioni dello schema è di fornire immagini per un concetto. In modo analogo, Henle scrive: «Se c'è un elemento iconico nella metafora è altrettanto chiaro che l'icona non è presentata, ma soltanto descritta». E successivamente: «Ciò che è presentato è una formula per la costruzione di icone». È necessario quindi mostrare che questa nuova estensione del ruolo dell'immaginazione non è esattamente inclusa nel precedente; esso ha senso per

³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957 (*Poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Bari 1975).

⁴ P. Henle, *Metaphor*, in Id., *Language, Thought, and Culture*, Ann Arbor 1958.

una teoria semantica soltanto nella misura in cui è guidato da essa. Ciò che è in questione è lo sviluppo dalla schematizzazione alla presentazione iconica.

L'enigma della presentazione iconica è il modo in cui la raffigurazione accade nell'assimilazione predicativa: appare qualcosa su cui leggiamo la nuova connessione. L'enigma resta irrisolto fintantoché tratteremo l'immagine come un'immagine mentale, ovvero come la replica di una cosa assente. Allora l'immagine deve restare estranea al processo, estrinseca rispetto all'assimilazione predicativa.

Dobbiamo comprendere il processo attraverso il quale una determinata produzione di immagini canalizza la schematizzazione dell'assimilazione predicativa. Mostrando un flusso di immagini, il discorso dà inizio a mutamenti della distanza logica, genera un accostamento. L'immaginare è così il medio concreto nel quale e attraverso il quale vediamo le somiglianze. Immaginare allora non significa avere un'immagine mentale di qualcosa, ma esibire relazioni in modo iconico. Sia che questa rappresentazione riguardi somiglianze non dette o inaudite o si riferisca a qualità, strutture, posizioni, situazioni, atteggiamenti o sentimenti, ogni volta la nuova connessione intesa è colta come ciò che l'icona descrive o rappresenta.

In questo modo penso che si possa rendere giustizia all'interno di una teoria semantica della metafora al concetto wittgensteiniano di "vedere come". Wittgenstein stesso non estese questa analisi oltre il campo della percezione e oltre il processo di interpretazione reso evidente nel caso delle *Gestalten* ambigue, come nel famoso disegno coniglio/papera. Marcus B. Hester, nel suo *The Meaning of Poetic Metaphor*, ha tentato di estendere il concetto di "vedere come" al funzionamento delle immagini poetiche⁵. Descrivendo l'esperienza della lettura, egli mostra che il tipo di immagini che sono interessanti per una teoria del linguaggio poetico non sono quelle che interrompono la lettura, la distorcono o la deviano. Queste immagini, queste immagini "libere" – se così si può dire – sono propriamente estrinseche alla produzione del senso. Inducono il lettore, che è diventato un sognatore piuttosto che un lettore, a soddisfarsi nel tentativo illusorio, descritto da Sartre come fascinazione, di possedere magicamente la cosa, il corpo, o la persona assente. Il tipo di immagini che ancora appartengono alla produzione del senso sono piuttosto ciò che Hester chiama immagini legate (*bound*), ovvero concrete rappresentazione suscitate dall'elemento verbale e controllate da esso. Il linguaggio poetico, dice Hester, è questo linguaggio che non soltanto fonde senso e suono, come hanno detto molti teorici, ma senso e sensi, intendendo con ciò il flusso di immagini legate esibite dal senso. Non siamo molto distanti da ciò che Bachelard ha chiamato *retentissement* [ripercussione]. Nella lettura, dice Bachelard, il significato verbale genera immagini che, per così dire, rigenerano e ricreano le tracce dell'esperienza sensoriale. Tuttavia non è il processo di ripercussione che espande la schematizzazione e, nelle parole di Kant, fornisce un concetto con un'immagine. Infatti, come mostra l'esperienza della lettura, questa esibizione di immagini si estende dalla schematizzazione

⁵ Marcus B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague, 1967.

senza immagini vere e proprie alle immagini libere che distruggono il pensiero più di quanto lo ordinano. Il tipo di immagini che sono rilevanti per una semantica dell'immagine poetica sono quelle che appartengono all'intervallo intermedio della scala, che sono quindi le immagini legate della teoria di Hester. Queste immagini portano al concreto compimento del processo metaforico. Il significato è così rappresentato sotto l'aspetto dell'ellissi. Attraverso questa rappresentazione, il significato non è soltanto schematizzato ma si lascia leggere *sull'*immagine nella quale esso è invertito. O in altre parole, il senso metaforico è generato nello spessore delle scene fantastiche esibite dalla struttura verbale del poema. Tale è a mio avviso il funzionamento del coglimento intuitivo di una connessione predicativa.

Non nego che questa seconda tappa della nostra teoria dell'immaginazione ci ha condotto al confine fra la semantica pura e la psicologia, o più precisamente al confine fra una semantica dell'immaginazione produttiva e una psicologia dell'immaginazione riproduttiva. Ma il significato metaforico, come ho detto in sede introduttiva, è precisamente questo tipo di significato che nega la distinzione consolidata fra senso e rappresentazione, per evocare ancora una volta l'opposizione di Frege fra *Sinn* e *Vorstellung*. Sfumando questa distinzione, il significato metaforico ci impone di esplorare il confine fra verbale e non verbale. Il processo di schematizzazione e quello delle immagini legate stimolate e controllate dalla schematizzazione si trovano precisamente sul quel margine fra una semantica della frase metaforica e una psicologia dell'immaginazione.

La terza e ultima tappa nel nostro tentativo di integrare una teoria semantica della metafora con una considerazione rigorosa del ruolo dell'immaginazione riguarda ciò che chiamerò la "sospensione" o, se si preferisce, il momento negativo provocato dall'immagine nel processo metaforico.

Al fine di comprendere questo nuovo contributo dell'immagine a questo processo, si deve tornare alla nozione elementare di significazione applicato a un'espressione metaforica. Con significazione possiamo intendere – come abbiamo fatto in precedenza – il funzionamento interno della proposizione come operazione predicativa, per esempio, nel vocabolario di Black, l'effetto "filtro" o "schermo" del soggetto secondario sul soggetto principale. La significazione allora non è nient'altro che ciò che Frege ha chiamato *Sinn* [senso] distinto dalla *Bedeutung* [referenza o denotazione]. Ma interrogare *che cos'è* una frase metaforica è qualcosa di diverso e di più che interrogare *che cosa* essa dice.

La questione della referenza nella metafora è un caso particolare della questione più generale della pretesa di verità del linguaggio poetico. Come dice Goodman in *Languages of Art*, tutti i sistemi simbolici sono denotativi nella misura in cui "fanno" e "rifanno" la realtà. Sollevare la questione del valore referenziale del linguaggio poetico significa tentare dimostrare in che modo i sistemi simbolici *riorganizzano* «il mondo in termini di opere e le opere in termini di mondo»⁶. In questo punto, la teoria della metafora tende a fondersi con quella

⁶N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 1968, p. 241 (*Linguaggi dell'arte*, tr. it. F. Brioschi, Milano 2008).

dei modelli nella misura in cui una metafora può essere vista come un modello per il mutamento del nostro modo di vedere le cose, di percepire il mondo. La parola “*insight*” spesso applicata al significato *cognitivo* della metafora, esprime in modo appropriato questo movimento dal senso alla referenza, che non è meno ovvio nel discorso poetico che nel cosiddetto linguaggio descrittivo. Qui, per di più, non ci limitiamo a parlare di idee né, come dice Frege dei nomi propri, «siamo soddisfatti dal solo senso». «Presupponiamo accanto alla referenza» “la ricerca della verità”, che spinge «il nostro intento a parlare e pensare” e “ci guida sempre in avanti dal senso della referenza»⁷.

Ma il paradosso della referenza metaforica è che il suo funzionamento è strano come quello del senso metaforico. A prima vista, il linguaggio poetico non si riferisce a null’altro che a se stesso. In un saggio classico intitolato *Word and Language*, che definisce la funzione poetica del linguaggio in relazione alle altre funzioni implicate in ogni operazione comunicativa, Jakobson oppone senza mezzi termini la funzione poetica del messaggio alla sua funzione referenziale. Al contrario, la funzione referenziale prevale nel linguaggio descrittivo, sia esso ordinario o scientifico. Il linguaggio descrittivo, egli dice, non riguarda se stesso, non è orientato verso l’interno, ma è diretto verso l’esterno. Qui il linguaggio, per così dire, cancella se stesso in vista di ciò che è detto sulla realtà. «La funzione poetica – che è più della mera poesia – evidenzia il lato palpabile dei segni, pone l’accento sul messaggio per se stesso e approfondisce la dicotomia fondamentale fra segni e oggetti»⁸. La funzione poetica e la funzione referenziale di conseguenza sembrano essere poli opposti. Quest’ultima dirige il linguaggio verso il contesto non-linguistico, la prima dirige il messaggio verso se stesso.

Questa analisi sembra rafforzare alcuni altri argomenti classici tra i critici letterari e più in particolare nel campo strutturalista, secondo cui non soltanto la poesia ma la letteratura in generale implica una mutazione nell’uso del linguaggio. Questo ridirige il linguaggio verso se stesso, al punto che si può dire, con le parole di Roland Barthes, che il linguaggio «celebra se stesso» piuttosto che celebrare il mondo.

La mia tesi è che questi argomenti non sono falsi ma danno un’immagine incompleta dell’intero processo della referenza nel discorso poetico. Jakobson stesso ammette che ciò che avviene nella poesia non è la soppressione della funzione referenziale ma la sua profonda alterazione sotto l’azione dell’ambiguità del messaggio stesso. «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale», egli dice, «non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo. Ad un messaggio disemico corrisponde un mittente sdoppiato. Ciò risulta in modo evidente nei preamboli delle fiabe di vari popoli: tale è, per esempio, l’esordio abituale dei narratori maiorchini: *Aixo era y no era (Era e non era)*»⁹.

⁷ G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1982, (*Senso e significato*, in *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, Torino 1965).

⁸ R. Jakobson, *Selected Writings*, 2 vols. (The Hague, 1962), v. 2, p. 356 (*Saggi di linguistica generale*, tr. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano 2002, p. 190).

⁹ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 209.

Suggerisco di assumere l'espressione "referenza sdoppiata" come linea guida nella nostra discussione della funzione referenziale della frase metaforica. Questa espressione, così come l'ammirevole "era e non era", contiene *in nuce* tutto ciò che può essere detto sulla referenza metaforica. Per riassumere, il linguaggio poetico non riguarda meno la realtà rispetto a ogni altro impiego del linguaggio, ma si riferisce a esso attraverso una complessa strategia che implica, come componente essenziale, una sospensione e, apparentemente, un'abolizione della referenza ordinaria legata al linguaggio descrittivo. Questa sospensione, comunque, è soltanto la condizione negativa di una referenza di secondo ordine, di una referenza indiretta costruita sulle rovine della referenza diretta. Questa referenza è chiamata referenza di secondo ordine soltanto in relazione al primato della referenza del linguaggio ordinario. Perciò, in un altro senso, esso costituisce la referenza primordiale nella misura in cui essa suggerisce, rivela, disvela – o come si voglia dire – le strutture profonde della realtà alle quali siamo legati, in quanto mortali che siamo nati in questo mondo e che *abitano* in esso per un periodo.

Questo non è il luogo di discutere le implicazioni ontologiche di questa tesi né di stabilire le sue somiglianze e dissomiglianze con il concetto husserliano di *Lebenswelt* o con il concetto di Heidegger di *In-der-Welt-Sein*. Vorrei sottolineare, in vista della nostra ulteriore discussione sul ruolo dell'immaginazione nel compimento del *significato* della metafora, la funzione mediatrice della *sospensione* – o *epoché* della referenza descrittiva ordinaria in connessione con la pretesa ontologica del discorso poetico. Questa funzione mediatrice dell'*epoché* nel funzionamento della referenza nella metafora è perfettamente in accordo con l'interpretazione che abbiamo dato del funzionamento del senso. Il senso di una nuova metafora, abbiamo detto, è l'emergenza di una nuova congruenza o pertinenza semantica sulle rovine del senso letterale scosso dall'incompatibilità o dall'assurdità semantica. Nello stesso modo in cui l'auto-soppressione del senso letterale è condizione negativa per l'emergenza del senso metaforico, la sospensione della referenza propria del linguaggio descrittivo ordinario è la condizione negativa per l'emergenza di una modalità più radicale di considerare le cose, sia essa affine o meno con il disvelamento di quello strato della realtà che la fenomenologia chiama pre-oggettivo e che, secondo Heidegger, costituisce l'orizzonte di tutti i nostri modi di abitare il mondo. Ancora una volta, ciò che m'interessa è il parallelismo fra la sospensione del senso letterale e la sospensione della referenza descrittiva ordinaria. Questo parallelismo si spinge lontano. Nello stesso modo in cui il senso metaforico non soltanto sopprime ma conserva anche il senso letterale, la referenza metaforica mantiene la visione ordinaria in tensione con la nuova visione che essa suggerisce. Come dice Berggren in *The Use and Abuse of Metaphor*: «La possibilità e la comprensione della costruzione metaforica necessita, quindi, di un'abilità intellettuale peculiare e piuttosto sofisticata che W. Bedell Stanford etichetta come "visione stereoscopica": l'abilità di considerare due differenti punti di vista allo stesso tempo. Vale a dire, la

prospettiva precedente e successiva alla trasformazione del principio e dei soggetti secondari della metafora devono entrambi essere mantenuti congiuntamente¹⁰.

Ma ciò che Bedell Stanford ha chiamato visione stereoscopica non è nient'altro che ciò che Jakobson ha chiamato referenza sdoppiata: ambiguità nella referenza.

La mia tesi ora è che una delle funzioni dell'immaginazione è quella di dare una dimensione concreta alla sospensione o *epoché* tipica della referenza sdoppiata. L'immaginazione non *schematizza* semplicemente l'assimilazione predicativa fra termini mediante la sua visione sintetica delle somiglianze né *figura* semplicemente il senso grazie all'esibizione di immagini suscitate e controllate dal processo cognitivo. Piuttosto essa contribuisce concretamente all'*epoché* della referenza ordinaria e alla *proiezione* di nuove possibilità di ridescrivere il reale.

In un certo senso, ogni *epoché* è opera dell'immaginazione. L'immaginazione è *epoché*. Come Sartre ha sottolineato, immaginare è dirigersi verso ciò che non è. Più radicalmente, immaginare significa rendersi assenti da tutte le cose. Tuttavia non intendo proseguire ulteriormente questa tesi della negatività propria all'immagine. Ciò che intendo sottolineare è la solidarietà fra l'*epoché* e la capacità di proiettare nuove possibilità. L'immagine come assenza è il lato negativo dell'immagine come finzione. È a questo aspetto dell'immagine come finzione che è legato il potere del sistema simbolico di "rifare" la realtà, per tornare al lessico di Goodman. Ma questa funzione produttiva e proiettiva della finzione può essere riconosciuta soltanto se la si distingue nettamente dal ruolo riproduttivo della cosiddetta immagine mentale che ci fornisce soltanto una ri-presentazione delle cose già percepite. La *finzione* raggiunge le potenzialità profondamente radicate della realtà, nella misura in cui esse sono assenti dalle attualità con le quali abbiamo a che fare nella vita quotidiana nella modalità del controllo empirico e della manipolazione. In questo senso, la finzione presenta in modo concreto la struttura sdoppiata della referenza propria dell'enunciato metaforico. Essa riflette e completa questa struttura. La riflette nel senso che la funzione mediatrice dell'*epoché* propria dell'immagine è omogenea alla struttura paradossale del processo cognitivo di referenza. "Era e non era" dei narratori maiorchini guida sia la referenza sdoppiata della frase metaforica che la struttura contraddittoria della finzione. Tuttavia dobbiamo anche dire che la struttura della finzione non soltanto riflette ma completa la struttura logica della referenza sdoppiata. Il poeta è il genio che genera referenze sdoppiate mediante la creazione di finzioni. È nella finzione che l'"assenza" propria del potere di sospendere ciò che nel linguaggio ordinario chiamiamo "realtà" si fonde con l'*afferramento positivo* delle potenzialità del nostro essere nel mondo che le nostre operazioni quotidiane con oggetti manipolabili tendono a celare.

Avrete notato che finora non ho detto nulla riguardo ai sentimenti, nonostante l'impegno, implicito nel titolo di questo articolo, di affrontare il

¹⁰ D. Berggren, *The Use and Abuse of Metaphor*, in *Review of Metaphysics*, 16, Dicembre 1962, p. 243.

problema della connessione fra conoscenza, immaginazione e sentimento. Non ho intenzione di eludere questo problema.

Immaginazione e sentimento sono stati sempre strettamente collegati nelle teorie classiche della metafora. Non possiamo dimenticare che la retorica è stata sempre definita come una strategia del discorso che mira a persuadere e piacere. E conosciamo anche il ruolo centrale giocato dal piacere nell'estetica di Kant. Una teoria della metafora, quindi, non è completa se non considera il luogo e il ruolo del sentimento nel processo metaforico.

La mia tesi è che il sentimento ha uno spazio non solo nelle teorie della metafora che negano lo statuto cognitivo della metafora. Queste teorie attribuiscono un ruolo di supplemento all'immagine e al sentimento dovuto alla carenza del valore conoscitivo della metafora. Inoltre, affermo che il sentimento come l'immaginazione sono componenti genuini del processo descritto in una teoria interattiva della metafora. Entrambi giungono a essere il portatore semantico della metafora.

Ho provato a mostrare il modo in cui una *psicologia* dell'immaginazione deve essere incorporata da una semantica della metafora. Proverò ora a estendere lo stesso tipo di descrizione al sentimento. Una cattiva psicologia dell'immaginazione, in cui essa è concepita come un residuo della percezione, ci impedisce di riconoscere il ruolo costruttivo dell'immaginazione. Allo stesso modo, una cattiva psicologia del sentimento è responsabile di un analogo fraintendimento. Infatti, la nostra inclinazione naturale è quella di parlare del sentimento come ambito dell'emozione, ovvero come affezioni concepite come 1) stati mentali diretti internamente e 2) esperienze mentali strettamente legate ai disordini corporei, come nel caso della paura, della rabbia, del piacere e del dolore. Infatti entrambi gli aspetti si incontrano. Nella misura in cui siamo emozionati, per così dire, sotto l'influenza del nostro corpo, siamo consegnati a stati mentali con scarsa intenzionalità, come se nell'emozione "avessimo vissuto" il nostro corpo in modo più intenso.

Sentimenti genuini non sono emozioni, come può essere mostrato dai sentimenti che sono giustamente chiamati *sentimenti poetici*. Proprio come le immagini corrispondenti, che si riverberano, essi godono di un'affinità specifica con il linguaggio. Essi sono esibiti propriamente dalla poesia in quanto struttura verbale. Ma come sono collegati al suo significato?

Suggerisco di interpretare il ruolo del sentimento secondo i tre momenti analoghi che hanno fornito un'articolazione alla mia teoria dell'immaginazione.

I sentimenti, in primo luogo, accompagnano e completano l'immaginazione nella sua funzione di *schematizzazione* di una nuova congruenza predicativa. Questa schematizzazione, come ho detto, è un tipo di visione nella mescolanza di "simile" e "dissimile", propria della somiglianza. Ora possiamo dire che questo coglimento immediato della nuova congruenza è "sentito" così come è "visto". Affermando che è sentito, sottolineiamo che noi siamo inclusi nel processo in quanto soggetti conoscenti. Se il processo può essere chiamato, come io l'ho chiamato, *assimilazione* predicativa, allora è vero che *noi* siamo assimilati,

ovvero, resi simili a ciò che è visto come simile. Quest'auto-assimilazione è una parte del compito proprio alla forza "illocutoria" della metafora in quanto atto linguistico. Ci sentiamo *come* ciò che vediamo *come*.

Se siamo piuttosto riluttanti a riconoscere questo contributo del sentimento all'atto illocutorio delle frasi metaforiche è perché continuiamo ad applicare al sentimento la nostra interpretazione usuale dell'emozione come stato corporeo e come stato interno. Manchiamo allora la struttura specifica del sentimento. Come mostra Stephan Strasser in *Das Gemut* un sentimento è una struttura intenzionale di secondo ordine¹¹. È un processo di interiorizzazione successivo a un movimento di trascendenza intenzionale diretta verso uno stato di cose oggettivo. *Sentire*, nel senso emotivo della parola, è rendere *nostro* ciò che è stato messo a distanza nel pensiero nel suo momento oggettivante. I sentimenti quindi hanno un tipo di intenzionalità molto complessa. Non sono soltanto stati interni ma pensieri interiorizzati. In quanto tali, essi accompagnano e completano l'opera dell'immaginazione intesa come schematizzazione di un'operazione sintetica: essi rendono proprio il pensiero schematizzato. Il sentimento è allora un caso di *Selbst-Affektion*, nel senso impiegato da Kant nella seconda edizione della *Critica*. Questa *Selbst-Affektion*, a sua volta, è una parte di ciò che chiamiamo sentimento poetico. La sua funzione è quella di abolire la distanza fra conoscente e conosciuto senza cancellare la struttura cognitiva del pensiero e la distanza intenzionale che esso implica. Il sentimento non è il contrario del pensiero. È il pensiero reso proprio. Questa partecipazione sentita è una parte del suo significato completo in quanto poesia.

I sentimenti, inoltre, accompagnano e completano l'immaginazione in quanto relazione figurativa. Questo aspetto del sentimento è stato sottolineato da Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* sotto il termine di "mood" [stato d'animo]. Ogni poesia, dice, struttura uno stato d'animo che è *questo* unico stato d'animo generato da *questa* unica serie di parole. In questo senso, esso è co-estensivo alla struttura verbale stessa. Lo stato d'animo non è nient'altro che il modo in cui il poema ci colpisce in quanto *immagine*. Frye offre qui una forte espressione: «L'unità di una poesia è l'unità di uno stato d'animo»; le immagini poetiche «esprimono o articolano questo stato d'animo. Questo stato d'animo è la poesia e nient'altro dietro di essa»¹². Secondo i miei termini, direi in modo provvisorio che lo stato d'animo è l'*iconico in quanto sentito*. Forse potremmo giungere alla medesima ipotesi partendo dal concetto di simboli *densi* e simboli *discreti* di Goodman. I simboli densi sono sentiti come densi. Ciò non significa, ancora una volta, che i sentimenti sono radicalmente opachi e ineffabili. La "densità" è una modalità di articolazione come la discrezione. O, per dirlo nei termini di Pascal, l'"esprit de finesse" non è meno pensiero dell'"esprit géométrique". Tuttavia lascio queste suggestioni aperte alla discussione.

Infine la funzione più importante dei sentimenti può essere interpretata secondo il terzo aspetto dell'immaginazione, ovvero il suo contributo alla

¹¹ S. Strasser, *Das Gemut*, Freiburg 1956.

¹² N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957.

referenza sdoppiata del discorso poetico. L'immaginazione contribuisce ad esso, come ho detto, appartenendo alla sua propria struttura sdoppiata. Da un lato, l'immaginazione comporta l'*epoché*, la sospensione, della referenza diretta del pensiero agli oggetti del nostro discorso ordinario. Dall'altro, l'immaginazione fornisce dei *modelli* per leggere la realtà in modo nuovo. Questa struttura sdoppiata è la struttura dell'immaginazione in quanto finzione.

Quale potrebbe essere la controparte e il complemento di questa struttura sdoppiata sul piano dei sentimenti? La mia tesi è che anche i sentimenti, esibiscono una struttura sdoppiata che completa la struttura sdoppiata della componente cognitiva della metafora.

Da un lato, i sentimenti – intendo i sentimenti poetici – implicano un tipo di *epoché* delle nostre emozioni corporee. I sentimenti sono esperienze negative, sospensive in relazione alle emozioni letterali della vita quotidiana. Quando leggiamo, non proviamo letteralmente paura o rabbia. Come il linguaggio poetico nega la referenza di primo ordine del discorso descrittivo agli oggetti ordinari che ci riguardano, i sentimenti negano i sentimenti di primo ordine che ci legano a questi oggetti di primo ordine di referenza.

Ma anche questo rifiuto è soltanto il rovescio di un'operazione del sentimento radicata più profondamente che è quella di introdurci nel mondo in una maniera non oggettivante. Quei sentimenti non sono un mero rifiuto delle emozioni ma la loro metamorfosi è stata affermata esplicitamente da Aristotele nella sua analisi della catarsi. Tuttavia questa analisi resta banale finché non sarà interpretata in relazione alla referenza sdoppiata della funzione cognitiva e immaginativa del discorso poetico. È la poesia tragica stessa, in quanto pensiero (*dianoia*), che esibisce sentimenti specifici che sono la trasposizione poetica – intendo la trasposizione mediante il *linguaggio* poetico – della paura e della compassione, ovvero dei sentimenti di primo ordine, delle emozioni. Il *phobos* tragico e l'*eleos* tragico (terrore e compassione, come dicono alcuni traduttori) sono entrambi la negazione e la trasfigurazione dei sentimenti letterali della paura e della compassione.

Sulla base di questa analisi della struttura sdoppiata del sentimento poetico, è possibile rendere giustizia entro un certo limite all'affermazione dell'analitica del *Dasein* di Heidegger, per cui i sentimenti hanno uno statuto *ontologico*, sono dei modi di "esser-ci", di trovarsi situati nel mondo (per mantenere qualcosa dell'intento semantico del tedesco *Befindlichkeit*). A causa dei sentimenti siamo "situati emotivamente" intorno ad aspetti della realtà che non possono essere espressi in termini oggettivi cui ci si riferisce nel linguaggio ordinario. La nostra intera analisi della referenza sdoppiata del linguaggio e del sentimento è in accordo con questa affermazione. Ma deve essere sottolineato che questa analisi della *Befindlichkeit* ha senso soltanto nella misura in cui è accompagnata da quella della referenza sdoppiata, sia nella struttura verbale che in quella immaginativa. Se manchiamo questa connessione fondamentale siamo tentati di interpretare questo concetto di *Befindlichkeit* come una nuova specie di intuizionismo – e della peggior specie! – nella forma di un nuovo

realismo emotivo. Manchiamo, nella *Daseinanalyse* di Heidegger stesso, le strette connessioni fra *Befindlichkeit* e *Verstehen*, fra situazione e progetto, fra angoscia e interpretazione. Lo statuto ontologico del sentimento non può essere separato dal processo negativo applicato alle emozioni di primo ordine, come la paura e la simpatia, secondo il paradigma aristotelico della catarsi. Tenendo ferme queste riserve, possiamo assumere la tesi heideggeriana che è principalmente attraverso i sentimenti che noi siamo situati nella realtà. Ma questa situazione emotiva non è altro che il riverbero nei termini del sentimento della referenza sdoppiata della struttura verbale e immaginativa.

Per concludere, vorrei mettere in evidenza i punti che ho sottoposto alla discussione:

1. Ci sono tre *presupposti* principali sui quali il resto della mia analisi si poggia: a) la metafora è un atto di *predicazione*, piuttosto che di *denominazione*; b) una teoria della deviazione non è sufficiente per spiegare l'emergenza di una *nuova congruenza* a livello predicativo; e c) la nozione di senso metaforico non è completa senza una descrizione della *referenza sdoppiata* che è specifica del discorso poetico.

2. Su questa triplice base, ho provato a mostrare che l'immaginazione e il sentimento non sono estrinseci all'emergenza del senso metaforico e della referenza sdoppiata. Essi non sono dei sostituti per una carenza di contenuto conoscitivo negli enunciati metaforici, ma completano il loro pieno intento cognitivo.

3. *Ma* il prezzo da pagare per l'ultimo punto è una teoria dell'immaginazione e del sentimento che è solo agli inizi. Il compito della mia argomentazione è che le nozioni di *immagine poetica* e di *sentimento poetico* devono essere interpretate in accordo con la componente cognitiva, compresa essa stessa come una tensione fra congruenza e incongruenza a livello del senso, fra *epoché* e vincolo a livello della referenza.

4. Il mio saggio suggerisce che c'è un'*analogia strutturale* fra le componenti cognitive, immaginative ed emotive dell'atto metaforico e che il processo metaforico trae la sua concretezza e la sua completezza da questa analogia strutturale e da questa funzione complementare.