

Critical Hermeneutics

Biannual International Journal of Philosophy

Vol. 10, n. 1, 2026

The Identity of Metaphors in Art Interpretative Challenges

Guest Editors:

Alice Guerrieri

Maria Sanz Taus

Critical Hermeneutics. Biannual International Journal of Philosophy

UniCA OpenJournals

ISSN 2533-1825 (on line)

Critical Hermeneutics. Biannual International Journal of Philosophy

(ISSN 2533-1825 [on line])

Vol.10, n. 1, 2026

Ed. by

Alice Guerrieri

Dipartimento di Pedagogia, Psicologia, Filosofia

Università degli studi di Cagliari

Via Is Mirrionis 1 - 09123 Cagliari, IT

alice.guerrieri81@unica.it

Maria Sanz Taus

Universitat Jaume I

Av. Vicent Sos Bayant, s/n 12071

Castelló de la Plana, España

al118181@uji.es

*

Vinicio Busacchi

Dipartimento di Pedagogia, Psicologia, Filosofia

Università degli studi di Cagliari

Via Is Mirrionis 1 - 09123 Cagliari, IT

busacchi@unica.it

Scientific Committee

Luca Alici, Luigi Alici, Carlo Alberto Augieri, Gabriella Baptist, Silvana Borutti, Francesca Brezzi, Daniele M. Cananzi, Carla Canullo, Annalisa Caputo, Marco Casucci, Fabio Ciaramelli, Vincenzo Cicero, Roberto Cipriani, Beatriz Contreras Tasso, Attilio Danese, Christian Delacroix, Giulia Paola Di Nicola, François Dosse, Adriano Fabris, Fernanda Henriques, Daniella Iannotta, Domenico Jervolino [†], Pier Luigi Lecis, Giuseppe Martini, Johann Michel, Gaspare Mura, Anna Maria Nieddu, Ugo M. Olivieri, David Pellauer, Jérôme Porée, Paola Ricci Sindoni, Maria Teresa Russo, Fabrizio Turoldo, Pierluigi Valenza, Carmelo Vigna

Management Committee

Marcelino Agís Villaverde, Vinicio Busacchi, Giovanna Costanzo, Alison Scott-Baumann, Luís António Umbelino

Proofreader

Simone Fancellu

Editors' Introduction

Since the beginning of philosophical thought to the present day, scholars have engaged in discourse on metaphor from multiple theoretical standpoints, encompassing rhetoric, linguistics, cognitive science, aesthetics, and hermeneutic phenomenology. This has led to its establishment as a quintessential feature of language — a vibrant interpreter that has traversed the course of history while retaining its 'youth'.

Paul Ricoeur describes metaphor as deviant predication: if metaphor constitutes a deviation, that deviation concerns the predicative structure itself. This peculiarity triggers a cycle of semantic innovation «thanks to which a new pertinence, a new congruence, is established in such a way that the utterance "makes sense" as a whole» (Ricoeur 1978: 146).

The development of metaphorical language can be regarded as a revolutionary process. It renews the structures of thought and language:

The maker of metaphors is this craftsman with verbal skill who, from an inconsistent utterance for a literal interpretation, draws a significant utterance for a new interpretation which deserves to be called metaphorical because it generates the metaphor not only as deviant but as acceptable. In other words, metaphorical meaning does not merely consist

of a semantic clash but of the new predicative meaning which emerges from the collapse of the literal meaning, that is, from the collapse of the meaning which obtains if we rely only on the common or usual lexical values of our words. The metaphor is not the enigma but the solution of the enigma. (Ib.)

The metaphorical process, by its very nature, seeks to establish order by highlighting the similarities and differences between things. It promotes collaboration among various elements by demonstrating that opposites can coexist. Metaphor opens up new perspectives, encouraging us to view the events unfolding around us in a new light.

Metaphor has been demonstrated to possess the capacity to significantly extend the limits of our imagination, transcending the confines imposed by language. The potency of metaphorical expression is such that it invariably engenders a fruitful dialogue, which in turn challenges expectations and calls into question preconceived ideas. Interpreting a metaphorical statement can be a journey of self-discovery, exploring the world's most unusual aspects. The process entails a re-examination of the origins of our knowledge, thereby challenging the conventional and fostering the perception of the novel.

As Douglas Berggren argues:

The possibility or comprehension of metaphorical construing requires, therefore, a peculiar and rather sophisticated intellectual ability which W. Bedell Stanford metaphorically labels "stereoscopic vision": the ability to entertain two different points of view at the same time. That is to say, the perspectives prior to and subsequent to the transformation of the

metaphor's principle and subsidiary subjects must both be conjointly maintained. (Berggren 1962: 243)

In the domain of visual arts, metaphorical language assumes a heightened expressive capacity and attains a performative dimension, thereby transcending the boundaries of the verbal realm and expanding the scope of meaning. The inherent syncretic nature of metaphor is fully realised in a visual framework. Metaphorically structured artistic images have been shown to stimulate the observer's capacity for empathy. Those who engage with metaphor immerse themselves in an 'other' dimension that fosters full involvement, entering an 'elsewhere' that becomes an affective experience in which mind and body are in tune.

To a certain extent, the researcher's engagement in the process of uncovering the metaphors encountered along their trajectory may be likened to that of participating in a treasure hunt. The identification of artworks can be approached from various perspectives. On a purely visual level, the composition of shapes and colours that make up a work of art (sculpture, painting) can be analysed. On a verbal level, the title given to the artwork and the critical or descriptive analysis of the work can be considered. When the structure of the object of investigation consists of poetic verses, the verbal level can prompt the vision of images in the mind. Within the contextual spaces in which the object of investigation is embedded, the identification of artworks can be approached from a bodily movement perspective. However, the potential for metaphorical expression appears to be infinite, suggesting that levels of observation may increase in parallel with the hybridisation of contemporary media.

Interpreting metaphors in the arts requires critical and analytical skills, an eye for detail, and a sense of wonder. While the interpretive

process may demand significant cognitive effort, the resulting insight and fulfilment make it worthwhile.

The observation and comprehension of metaphors in artistic expression has been shown to facilitate the renewal of knowledge and the acquisition of the emotional fortitude necessary for the fortification of one's personality. The encounter with artistic metaphors is pivotal to comprehending the intricacies of the contemporary world. They instruct us to meticulously examine the visual environment that surrounds us, employing a discerning mind and acute visual perception.

Metaphorical language facilitates dialogue between seemingly distant realms of expression, and the contributions in this volume serve the same purpose. The application of metaphor in these contexts serves to expand the scope of metaphorical expression beyond the confines of philosophical and poetic realms, extending its reach into the domain of visual arts and dance.

Metaphor, therefore, can be considered a means of communication between reality and imagination, as evidenced by the oeuvre of Wallace Stevens, as well as between speculative-philosophical and poetic discourse, as demonstrated by Paul Ricoeur's studies on the subject. The present study seeks to explain the correlation between Ricoeur's thought and the angelology of Stevens's poetics, thereby revealing how metaphor, as an attitude of being, serves as a messenger of truth-oriented knowledge (Giulia Giambrone).

The 'metaphorical nature' of the proverbial expressions in the work of Pieter Bruegel the Elder is illustrated by the interplay between verbal language and visual composition (Giusy Mazza).

The cognitive and imaginative potentialities inherent within the metaphorical sphere of artistic languages have been demonstrated to enrich viewers' minds and their viewing experience (Alice Guerrieri).

From the perspective of choreographic art, the danced metaphor originates from the configuration of movement itself, thereby generating significant value as it unfolds. The assertion that dance functions as a metaphor for existence is not supported by the evidence. Rather, it is the case that dance represents existence, but not in a metaphorical sense. Instead, dance reproduces its intimate logic in bodily terms as a blend of forces, rhythms, and changes (Enrica Spada).

The propagation of metaphor within the domain of cultural heritage enhancement underscores its capacity to foster the rebirth of local identities (Francesca Dessì).

Alice Guerrieri

Maria Sanz Taus

References

- Berggren, D. (1962). The Use and Abuse of Metaphor, I. *The Review of Metaphysics*, 16(2): 237–258.
- Guerrieri, A. (2025). *Metafore artistiche. Come si vedono e cosa raccontano*. Milano: Meltemi editore.
- Ricoeur, P. (1978). The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. *Critical Inquiry*, 5(1): 143–159.
- Stanford, W. B. (1936). *Greek Metaphor Studies in Theory and Practice*. Oxford: B. Blackwell.

Editoriale

Sin dalle origini del pensiero filosofico e fino ai giorni nostri gli studiosi hanno argomentato la metafora da varie prospettive teoriche, tra cui la retorica, la linguistica, le scienze cognitive, l'estetica, la fenomenologia ermeneutica. Questo ha reso la metafora una figura esemplare del linguaggio, un'interprete viva che ha saputo varcare il corso della storia mantenendo intatta la sua "gioventù".

Paul Ricœur descrive la metafora come una predicazione deviante: se la metafora consiste in una deviazione, questa deviazione riguarda la struttura predicativa stessa. Tale peculiarità "scatena" un circuito di 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» (Ricœur 2015: 96).

Il processo di formulazione del linguaggio metaforico è rivoluzionario, rinnova i costrutti del pensiero e del linguaggio:

Il creatore [maker] di metafore è questo artigiano con abilità verbali, colui che, da una frase inconsistente per un'interpretazione letterale, traccia una frase significativa 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. (Ib.)

Per natura la metafora svolge un'azione diplomatica che cerca di mettere ordine tra il simile e il dissimile, si impegna a favorire la collaborazione tra le diversità mostrando che le luci e le ombre possono coesistere. È un dispositivo di apertura che favorisce il pensare a un nuovo modo di vedere i fatti che accadono attorno a noi.

La forza esplosiva della metafora espande la nostra immaginazione ben oltre i confini linguistici. Fruire dell'intensità di espressione metaforica è sempre un dialogo fruttuoso che sfida le nostre aspettative, un match che mette in discussione quanto crediamo di sapere. Interpretare un enunciato metaforico può voler dire compiere un viaggio di formazione, alla scoperta di sé stessi e delle cose del mondo più insolite; andare alle origini del nostro sapere acquisito ma anche scardinare ciò che è noto per percepire il nuovo.

Come sostiene Douglas Berggren:

La possibilità o la comprensione dell'interpretazione metaforica richiede, quindi, una particolare e piuttosto sofisticata abilità intellettuale che W. Bedell Stanford definisce metaforicamente «visione stereoscopica»: la capacità di considerare al contempo due differenti punti di vista. In altre parole, le prospettive precedenti e successive alla trasformazione del soggetto principale e di quello sussidiario della metafora devono essere mantenute entrambe contemporaneamente. (Berggren 1962: 243, trad. nostra)

Nel campo delle arti visive il linguaggio delle metafore acquista maggiore densità espressiva e assume una valenza performativa che può travalicare i confini del piano verbale per espandere senso. La natura sincretica insita nel metaforico trova nella compagine visuale la sua completa realizzazione. Le immagini artistiche organizzate in senso metaforico sollecitano le capacità empatiche dell'osservatore. Chi partecipa dell'atto metaforico si immerge in una dimensione "altra" che può favorire un pieno coinvolgimento, si addentra in un altrove che diventa esperienza affettiva in cui mente e corpo vanno a braccetto.

In un certo senso, il ricercatore impegnato a scovare le metafore che incrocia nel suo cammino è come se fosse coinvolto in una caccia al tesoro. Egli/lei può individuarle: nel piano esclusivamente visivo, ossia nella composizione di forme e colori che compongono un'opera d'arte (scultura, dipinto); nel piano verbale di accompagnamento al visivo, sia sotto forma della titolazione attribuita all'opera artistica, sia sotto forma di compagine critica o descrittiva dell'opera; nel piano verbale che sollecita la visione di immagini nella mente, quando la struttura dell'oggetto di indagine è costituita da versi poetici; nel piano degli spazi di contesto in cui l'oggetto di indagine è inserito; nel piano del movimento corporeo. Ma le vie dell'espressione metaforica sono potenzialmente infinite che i piani di osservazione potrebbero aumentare parallelamente all'ibridazione dei media contemporanei.

Decifrare le metafore nelle arti richiede abilità critiche e analitiche, spirito di osservazione e una buona dose di stupore. L'interprete può essere coinvolto in un importante sforzo cognitivo nel corso del processo interpretativo, ma la ricompensa in termini di consapevolezza e appagamento vale la "fatica".

Osservare e capire il comportamento delle metafore nelle sfere delle arti conduce ad una rigenerazione conoscitiva e ad una fortificazione emotiva necessaria al rafforzamento della personalità dei singoli

interlocutori. L'incontro con le metafore artistiche costituisce una chiave di accesso alla comprensione del mondo e alle complessità del nostro tempo. Esse, dunque, ci insegnano a scrutare con mente vigile e occhi attenti il panorama visuale in cui siamo immersi.

I linguaggi metaforici incentivano il dialogo tra mondi espressivi in apparenza distanti, alla stessa maniera agiscono i contributi presenti in questo volume. Contributi che ampliano le vedute della metafora dalla sfera filosofica a quella poetica e pittorica, dal mondo del transmedia storytelling all'arte coreutica.

Così, la metafora svolge una funzione di collante tra la dimensione del reale e quella immaginativa – come mostrano le poesie di Wallace Stevens –, nonché tra discorso speculativo-filosofico e discorso poetico – come dimostrato dagli studi sul tema di Paul Ricoeur. La correlazione tra il pensiero ricœuriano e l'angeologia della poetica di Stevens fa emergere quanto la metafora, come attitudine dell'essere, sia messaggera di una conoscenza orientata alla verità (Giulia Giambrone).

La "metaforicità" attribuita alle espressioni proverbiali dell'opera di Pieter Bruegel il Vecchio illustra la cooperazione tra il linguaggio verbale e la conformazione visuale artistica (Giusy Mazza).

Le potenzialità cognitive e imaginative connaturate nella sfera metaforica dei linguaggi artistici contribuiscono ad arricchire la mente dei fruitori e la loro esperienza di osservazione (Alice Guerrieri).

Nella prospettiva dell'arte coreutica la metafora danzata s'innalza dalla configurazione stessa del movimento e crea valore significativo nel suo accadere. La danza non è metafora dell'esistenza poiché la rappresenta ma poiché ne riproduce in termini corporei la logica intima come mescolanza di forze, di ritmi e di mutamenti (Enrica Spada).

La propagazione della metafora negli ambiti della valorizzazione del patrimonio culturale conferma la flessibilità del suo impiego a favore della rinascita delle identità territoriali (Francesca Dessì).

Alice Guerrieri

Maria Sanz Taus

Bibliografia

Berggren, D. (1962). The Use and Abuse of Metaphor, I. *The Review of Metaphysics*, 16(2): 237–258.

Guerrieri, A. (2025). *Metafore artistiche. Come si vedono e cosa raccontano*. Milano: Meltemi editore.

Ricoeur, P. (1978). Il processo metaforico come apprendimento, immaginazione e sentimento. Trad. By M. Carassai. *Lo Sguardo*, 17(I), 2015: 93–108.

Stanford, W. B. (1936). *Greek Metaphor Studies in Theory and Practice*. Oxford: B. Blackwell.

Editorial

Des de los inicios del pensamiento filosófico hasta la actualidad, investigadores han abordado la metáfora desde distintas perspectivas teóricas, entre ellas la retórica, la lingüística, la ciencia cognitiva, la estética y la fenomenología hermenéutica. Esto ha consolidado la metáfora como una característica del lenguaje por excelencia: una intérprete vibrante que ha formado parte del curso de la historia manteniendo, al mismo tiempo, su 'juventud'.

Paul Ricoeur describe la metáfora como una conducta desviada: si una metáfora es una desviación, esta afecta a la propia estructura predicativa. Esta peculiaridad desencadena un ciclo de innovación semántica «gracias al cual se establece una nueva pertinencia, una nueva congruencia, de manera en que el enunciado "tiene sentido" como un todo» (Ricoeur 1978: 146, nuestra traducción).

El proceso de desarrollo del lenguaje metafórico es revolucionario. Renueva la estructura del pensamiento y del lenguaje:

El creador de metáforas es el artesano que posee una habilidad verbal que, a partir de un enunciado inconsistente des de la interpretación literal, extrae una expresión significativa para una nueva interpretación que merece ser llamada metafórica puesto que no solo genera la metáfora como desviación, sino como aceptable. En otras palabras, el significa-

do metafórico no consiste solamente en el choque semántico, sino en el nuevo significado predicativo que emerge de la pérdida del significado literal, que obtenemos si nos apoyamos en los valores léxicos comunes de nuestras palabras. La metáfora no es el enigma, sino la solución del enigma. (Ib.)

Por su naturaleza, el proceso metafórico procura establecer un orden para destacar las similitudes y diferencias de las cosas. Esto promueve la colaboración entre diversos elementos, demostrando que los opuestos pueden coexistir. La metáfora abre nuevas perspectivas, alentándonos a contemplar desde un nuevo prisma los elementos que se desarrollan a nuestro alrededor.

La metáfora posee un poder expansivo que permite llevar nuestra imaginación más allá de las barreras lingüísticas. Apreciar la fuerza de la expresión metafórica genera un interesante debate que desafía nuestras expectativas y cuestiona lo que creemos saber.

Interpretar un enunciado metafórico puede convertirse en un camino de autodescubrimiento, que explora el mundo desde los aspectos más insólitos. Esto implica volver a los orígenes de nuestro conocimiento mientras que cuestionamos lo conocido para percibir lo nuevo.

Como sostiene Douglas Berggren:

La posibilidad o comprensión de una construcción metafórica necesita de una capacidad intelectual peculiar y sofisticada que W. Bedell Stanford categoriza como «visión estereoscópica»: la habilidad de mantener dos puntos de vista diferentes simultáneamente. Es decir, las perspectivas anteriores y posteriores a la transformación de los sujetos principal y se-

*cundarios de la metáfora deben conservarse conjuntamente.
(Berggren 1962: 243, nuestra trad.)*

En las artes visuales, el lenguaje metafórico se vuelve más expresivo y adquiere una cualidad performativa, superando los límites del ámbito verbal y expandiendo el significado. La naturaleza intrínsecamente sincrética de la metáfora se completa dentro de un marco teórico visual. Las imágenes artísticas estructuradas metafóricamente estimulan la capacidad empática del observador. Aquellos que interactúan con la metáfora se sumergen en otra dimensión que fomenta una implicación total, entrando en un «más allá» que se convierte en una experiencia afectiva en la que cuerpo y mente están en sintonía.

De este modo, el investigador que se dedica a desenterrar las metáforas que encuentra en su camino, participa en lo que parece una búsqueda del tesoro. Puede identificarlas en un plano puramente visual, concretamente en la composición de formas y colores que componen una obra de arte (escultura, pintura); en un plano verbal que acompaña a lo visual, tanto en el título dado a la obra de arte como en el análisis crítico o descriptivo de ésta; en un plano verbal que genera imágenes mentales, cuando la estructura del objeto de investigación consiste en versos poéticos; dentro de los espacios contextuales en los que dicho objeto se inserta; y también en el nivel del movimiento corporal. Sin embargo, las vías de expresión metafórica son infinitas, puesto que los niveles de observación pueden aumentar paralelamente a la hibridación de los medios contemporáneos.

La interpretación de las metáforas en las artes requiere de habilidades críticas y analíticas, y tener ojo para los detalles y sentido de la imaginación. Aunque el proceso interpretativo requiere un esfuerzo cognitivo importante, la comprensión y la satisfacción que genera, valen la pena.

A través de la observación y la comprensión del comportamiento de las metáforas en las artes, se renueva el conocimiento y se genera fortaleza emocional para reforzar la personalidad de los individuos. Para comprender el mundo y sus complejidades es crucial encontrar metáforas artísticas, pues estas nos enseñan a examinar y analizar el entorno visual que nos rodea con una mente ágil y una mirada atenta. El lenguaje metafórico fomenta el diálogo entre ámbitos de expresión aparentemente distantes, y las contribuciones reunidas en este volumen persiguen el mismo objetivo. Amplían nuestra comprensión de la metáfora extendiéndola desde los dominios filosóficos y poéticos hacia el pictórico, y desde la narrativa transmedia hasta la danza.

Así pues, la metáfora se convierte en un puente entre la realidad y la imaginación, tal como demuestran los poemas de Wallace Stevens, así como entre el pensamiento/discurso especulativo-filosófico y la expresión poética, tal como evidencia los estudios de Paul Ricoeur sobre esta cuestión. La correlación entre el pensamiento de Ricoeur y la angelología de la poética de Stevens revela cómo la metáfora, entendida como actitud del ser, sirve de mensajera del conocimiento orientado hacia la verdad (Giulia Giambrone).

La «naturaleza metafórica» de las expresiones proverbiales en la obra de Pieter Bruegel ilustra la interacción entre el lenguaje verbal y la composición visual (Giusy Mazza).

Las potencialidades cognitivas e imaginativas inherentes a la esfera metafórica de los lenguajes artísticos enriquecen la mente de los espectadores y su experiencia de contemplación.

Desde la perspectiva del arte coreográfico, la metáfora en la danza se genera a partir de la configuración del movimiento, creando un valor creativo en su propio desarrollo. La danza no es una metáfora de la existencia porque la represente, sino porque reproduce su lógica interna en términos corporales como una combinación de fuerzas, ritmos y cambios (Enrica Spada).

La difusión de la metáfora en el ámbito de la valorización del patrimonio cultural pone en manifiesto su propia flexibilidad incitando el renacimiento de las identidades locales (Francesca Dessì).

Alice Guerrieri

Maria Sanz Taus

Referencias

Berggren, D. (1962). The Use and Abuse of Metaphor, I. *The Review of Metaphysics*, 16(2): 237–258.

Guerrieri, A. (2025). *Metafore artistiche. Come si vedono e cosa raccontano*. Milano: Meltemi editore.

Ricoeur, P. (1978). The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. *Critical Inquiry*, 5(1): 143-159.

Stanford, W. B. (1936). *Greek Metaphor Studies in Theory and Practice*. Oxford: B. Blackwell.

“Il pensiero è un udire, che scorge”.

**La metafora onto-teologica tra discorso poetico e
speculativo, tra Wallace Stevens e Paul Ricœur**

(“Thinking is a listening that discerns”:

*The Onto-Theological Metaphor: Poetic and Speculative
Discourse, between Wallace Stevens and Paul Ricoeur)*

Giulia Giambrone

Università Ca' Foscari, Venezia IT

Abstract

The article proposes a parallel between Paul Ricoeur's living metaphor and the metaphorical angelology of Wallace Stevens's poetry, based on the possibility of qualifying both as bearers of an onto-theological value, identified as constitutive in the characterization of being underlying the metaphor. This ontological-metaphorical disposition is brought to light by Ricoeur through the dialectic between speculative-philosophical discourse and poetic discourse – between philosophy and the poetic art understood in the Aristotelian sense – argued especially in two studies of The Rule of Metaphor. Such a dialectic demonstrates, in fact, the necessary horizon within which the onto-theological metaphor may reveal itself, allowing one to glimpse the inevitable openness toward a truth-bearing knowledge that always involves the other and that, in certain respects, even overturns the Heideggerian critique of onto-theology.

Keywords: metaphor, onto-theology, Angel, poetry

Abstract

L'articolo propone un parallelismo tra la metafora viva di Ricœur e l'angeologia metaforica della poesia di Wallace Stevens, a partire dalla possibilità di qualificare entrambe come portatrici di un valore onto-teologico, individuato come identitario nella caratterizzazione dell'essere celato dietro la metafora. Questa attitudine ontologico-metaforica viene messa in luce da Ricœur attraverso la dialettica tra discorso speculativo-filosofico e discorso poetico – tra filosofia e arte poetica intesa alla maniera aristotelica – argomentata, in particolare, in due studi della Metafora viva. Tale dialettica dimostra, infatti, l'orizzonte necessario in cui la metafora onto-teologica può rivelarsi, lasciando intravedere l'inevitabile apertura verso una conoscenza veritativa che coinvolge sempre l'altro e che, per certi versi, rovescia perfino la critica heideggeriana all'onto-teologia.

Parole chiave: metafora, onto-teologia, Angelo, poesia

1. Introduzione

A conclusione del settimo studio de *La métaphore vive*, dopo aver dimostrato l'impossibilità costitutiva per la metafora di esaurirsi e nell'accezione semantica e in quella retorica, Ricœur cita un autore su cui non tornerà più nell'arco del libro, il poeta Wallace Stevens:

Quel besoin aurions-nous d'un langage qui satisfasse aux deux principes de la congruence et de la plénitude, si la métaphore ne nous permettait pas de décrire [...] alors que les mots [...] ne parviennent à dire que *The weight of primary noon | The A.B.C. of being | The ruddy temper, the hammer | Of red and blue...* selon la magnifique expression de Wallace Stevens dans le poème *The Motive for Metaphor?* (Ricœur 1975: 128)

Questa conclusione s'inserisce nel contesto di quella decisiva tratta dal *troisième étude*: parlare di metafora come innovazione semantica [*innovation sémantique*] – sulla scia delle teorie di Max Black e Monroe Beardsley soprattutto, cui è dedicata l'ultima parte dello studio – implica riconoscerle un'esistenza unicamente "momentanea" – così la definisce Ricœur (126) – all'interno del dominio del linguaggio, senza che questa possa ottenere, invece, un significato immediatamente individuabile, l'accezione semantica "sempre nuova" che la rende *événement signifiant*. La metafora viva deve essere coacervo di *evento* e *senso* (127) nella misura in cui non deve esaurirsi in un'unica 'soluzione'; vive solo laddove regna indiscusso il regime della plurivocità.

Il filosofo non sta solo creando pazientemente lo scheletro della grande impalcatura ontologica del dispositivo metaforico. Scegliendo di concludere lo studio con Stevens, Ricœur compie un'altra fine operazione. Anticipa la conclusione delle conclusioni, quella che chiude *La métaphore vive* e lascia visualizzare l'architettura che ha pazientemente costruito fino ad allora. L'espedito per farlo è lo scarto mancante [*écart*] tra *discorso poetico* e *discorso speculativo* in cui alberga lo statuto della metafora viva e su cui si concentra il cuore dell'ultima parte del saggio. I fiumi percorsi da Ricœur fino a quel momento – la tradizione aristotelica, quella kantiana, quella analitica anglo-sassone post-strutturalista e quella heideggeriana – sembrano sfociare tutti nel mare di un'ontologia metaforica costituita su due principali convinzioni: 1. che la metafora abbia una 'prediletta' valenza veritativa; 2. che sia, coerentemente con quanto già teorizzato da Aristotele, un'attitudine dell'essere (*Poet.* 1459 a 7). Entrambe troverebbero legittimazione nella corrispondenza ontologica, o dialettica, se vogliamo, tra poesia e filosofia. Ma leggiamo direttamente dal testo il passaggio decisivo della dialettica tra 'speculativo' e 'poetico':

D'une part, la poésie, en elle-même et par elle-même, donne à penser l'esquisse d'une conception «tensionnelle» de la vérité ; celle-ci récapitule toutes les formes de «tensions» portées au jour par la sémantique [...] d'autre part, la pensée spéculative appuie son travail sur la dynamique de l'énonciation métaphorique et l'ordonne à son propre espace de sens [...] le discours poétique, en tant que texte et œuvre, préfigure la distanciation que la pensée spéculative porte à son plus haut degré de réflexion. Finalement, le dédoublement de la référence et la redescription de la réalité, soumise aux variations imaginatives de la fiction, apparaissent comme des figures spécifiques de distanciation, lorsque ces figures sont réfléchies et réarticulées par le discours spéculatif.

Ce qui est ainsi donné à penser par la vérité «tensionnelle» de la poésie, c'est la dialectique la plus originaire et la plus dissimulée : celle qui règne entre l'expérience d'appartenance dans son ensemble et le pouvoir de distanciation qui œuvre l'espace de la pensée spéculative. (Ricœur 1975: 398–399)

Siamo davanti a un intreccio che sembra difficile da districare. Qualche pagina prima Ricœur si era posto chiaramente il problema di cosa intendesse per 'speculativo' e la risposta non si era fatta attendere: «Je dirai que le discours spéculatif est celui qui met en place les notions premières, les principes, qui articulent à titre primordial l'espace du concept» (380). Nel groviglio tra speculativo e poetico c'è la relazione tra discorso filosofico e discorso poetico, il rapporto d'identità in cui fin dalla prima teorizzazione aristotelica si situa il problema della metafora. Qui nasce il legame tra Ricœur e Stevens, tuttavia ben oltre la citazione ricœuriana.

2. L'Angelo necessario di Wallace Stevens

Wallace Stevens ha per molti versi le caratteristiche tipiche di alcuni geni letterari statunitensi. Solo tardivamente la sua poesia viene considerata voce fondativa del modernismo americano. Fin da giovanissimo vive di intensi entusiasmi intellettuali, ma in disparte, fuori da ogni condivisione che possa definirsi istituzionale e nel guscio di un'apparenza ordinaria, che lo vede prima avvocato senza successo, poi dirigente di una compagnia di assicurazioni. È ancora semi sconosciuto quando nel 1923 esce *Harmorium*, la sua prima raccolta di poesie. Stevens ha quarantaquattro anni, il libro non ha grande seguito e la scarsa ricezione inaugura un periodo di totale silenzio. Il poeta smetterà di pubblicare per oltre dieci anni, proseguendo una vita "senza qualità" nella cittadina di Hartford dove dal 1916 al 1955 non si muove praticamente mai, «discosto dalla vita letteraria e se si vuole dalla vita in genere» (Bacigalupo 1988: 4). Nel maggio del 1955, anno della morte, mentre è ricoverato per un tumore allo stomaco, apprende che la raccolta *Collected Poems* ha ottenuto il Premio Pulitzer.

Al di là della vicenda biografica che poco ha in comune con quella del filosofo francese, se non per il contesto protestante di entrambi – Stevens cresce tra presbiteri americani, Ricœur in una famiglia calvinista – vedono entrambi farsi strada due intuizioni. La prima, che il problema della verità sia legato a doppio filo con quello del contenuto di realtà che nella poesia viene elaborato dalla facoltà immaginativa che nulla ha di irrazionale e solipsistico e che include, invece, sempre l'esistenza dell'altro – Stevens è «il puritano che non vuole dire nulla che non sia vero» (10). La seconda, che la convinzione per portare a termine l'arduo compito, tenere insieme realtà e poesia per Stevens, speculativo e poetico per Ricœur, possa essere proprio la metafora.

La funzione poetica secondo Stevens è profondamente etica perché volta al «far sì che l'immaginazione divenga luce nella mente

degli altri»; altri che vuole aiutare, per mezzo della poesia, a «vivere la propria vita» (Stevens 1988: 104–105). Non è un caso che i due possano avere più di un elemento in comune; nel 1898 nel diario del giovane Stevens compare icastica la frase: «La riconciliazione della poesia, come della religione, con la verità, può essere ancora possibile»¹.

Ma il fulcro nella relazione tra i due è l'incredibile potenzialità – la *puissance tout court*, direbbe Ricœur – della metafora. L'attenzione di Stevens per quest'ultima è più che lampante. *The Motive for a Metaphor* del 1943, citata da Ricœur, ne è solo un esempio emblematico; Stevens dedica alcune poesie all'argomento e anche quando non esplicitamente dichiarato, la sua produzione letteraria è inesorabilmente segnata dalla riflessione sul dispositivo metaforico e dall'accezione originariamente ontologica e immaginativa che la rende, anche nella finzione, veicolo di verità. Le poesie di Stevens sono tutte costituite da un susseguirsi di metafore esistenziali e immaginifiche, talvolta evocate dal titolo, talvolta costruite con la pazienza della dovizia letteraria.

Dichiarano questo intento *Metaphors as Degeneration* (1949) e *Metaphors of a Magnifico* (1918). La prima è un'attestazione delle potenzialità della metafora al fine di conoscere «l'apparentemente inconnoscibile» (Bacigalupo 2015: 1206), la seconda mette in forma di versi liberi i semplici «ragionamenti» (1060) di un poeta. Il poema sotto forma di matassa metaforica è per Stevens l'intrigo dialettico del poeta stesso, a sua volta metafora con la sua esistenza dei singoli atti conoscitivi in cui si cela *il Vero* (1218). Le due poesie, a trent'anni l'una dall'altra, instaurano una corrispondenza sinestetica quasi gemellare (cor. miei):

¹ Attribuita al traduttore di Platone Benjamin Jowett (Stevens 2015: LVIII).

If there is a man *white* as marble
Sits in a wood, in the greenest part,
Brooding sounds of the images of *death*,

So there is a man in *black* space
Sits in *nothing* that we know,
Brooding sounds of river noises;
[...]
(Stevens 1949: vv. 1–6)

The boots of the men *clump*
On the board of the bridge.
The first *white* wall of the village
Rises through fruit-trees.
Of what was it I was thinking?
So the meaning escapes.
[...]
(Stevens 1918: vv. 16–21)

In entrambe emergono tre elementi: la contrapposizione tra una dimensione luminosa e una di tenebra, data di volta in volta da una percezione sonora, visiva o da entrambe [*sounds of the images*]; il fantasma di una o più figure coinvolte in questa dimensione; la sensazione di incertezza che ne scaturisce e di fronte alla quale si trova il lettore.

Se la prassi poetica dimostra l'attenzione per la metafora nel concreto, la prosa funge da supporto. Stevens esprime chiaramente la sua prospettiva sulla metafora al punto che ne è facilmente ricostruibile una teoria; similmente Ricœur, sullo sfondo della convinzione del legame indissolubile e originario tra filosofia e poesia cui la metafora è portavoce.

Il riferimento teorico è all'unico saggio del poeta, *The Necessary Angel* (1951), che prende il titolo dalla più nota delle sue poesie e dalla più esemplare e forse più incredibile metafora di Stevens. Il volume riunisce le riflessioni elaborate in più occasioni – discorsi pubblici, ma anche piccoli saggi – sulla possibilità che la comunanza tra poesia e filosofia possa essere inscenata proprio dalla metafora. Dalla prospettiva che si va delineando, il titolo non appare casuale. Ispirato alla poesia *Angel Surrounded by Paysans* del 1949, vede protagonista l'angelo dei suoi due versi più iconici – «I am the angel of reality / Yet I am the necessary angel of earth» – nati dall'immagine con cui il Stevens ha intitolato la natura morta acquistata dall'artista Pierre Tal-Coat nel 1949. Un "angelo necessario" che agli occhi del poeta doma l'opera «come una zolletta di zucchero domerebbe un leone»² e la cui fama è probabilmente legata a quella sopraggiunta con l'angeologia dell'omonimo saggio di Massimo Cacciari (1986; 1992) che da Stevens trasse il titolo per la creazione di una metaforica dell'angelo, senza tuttavia soffermarsi sulla poesia di Stevens che pure fa da esergo nella bella traduzione dello stesso Cacciari³.

A leggerla, *Angel Surrounded by Paysans* sembra davvero il paradigma della metafora teorizzata da Stevens e di quella valenza non solo ontologica, ma teologica che vedremo emergere anche in Ricœur, grazie all'insolita interpretazione heideggeriana di Jean Greisch (1973). Leggiamo la prima parte della poesia per farne, nei limiti del possibile, una parafrasi.

Uno dei paesani:

C'è

un benvenuto alla porta a cui nessuno viene?

² L'affermazione di Stevens stesso appare sulla quarta di copertina del libro (Id. 1988).

³ Id. 1986; 1992.

L'angelo:

Sono l'angelo della realtà,
visto un attimo ritto sulla porta.

Non ho ala cinerea né abito smagliante,
e vivo senza una tiepida aureola.

O stelle al mio seguito, non per scortarmi,
ma, del mio essere e del suo conoscere, parti.

Sono uno di voi ed essere uno di voi
vale essere e sapere quel che sono e so.

Eppure sono l'angelo necessario della terra,
perché, nel mio vedere, vedete la terra nuovamente [...]

(Stevens, 1949 / Bacigalupo 2015: 865-867)

Prima di addentrarci nella poesia, bisogna avere presente almeno gli elementi generali del quadro di Tal-Coat che ispirò Stevens. Da una lettera del 1949 alla libreria parigina Paule Vidal che lo acquistò per lui (1225), sappiamo che la tela raffigurava – senza dubbi, trattandosi di uno dei soggetti preferiti dall'artista – una natura morta composta «da una coppa in vetro veneziano» (Ib.) sulla sinistra con un ramoscello al suo interno e da una serie di ciotole, bottiglie e bicchieri tutt'intorno.

La situazione con cui si apre la poesia è la seguente. Alla porta di un comune "paesano" cui nessuno fa visita di consueto bussava qualcuno; è un angelo che se ne sta impalato sull'uscio della porta, dall'apparenza insolita e per niente angelica: non ha ali color della cenere [*I have neither ashen wing*] né vesti di oro pallido [*wear of ore*] (864); neanche

l'ombra di un'aureola. Nessuna scia di polvere di stelle dietro di lui. L'angelo non ha null'altro, se non quel suo aspetto anomalo e una peculiare capacità di conoscere che lo contraddistingue [*of my being and its knowing, part*] (Ib.) Dice di essere "uno chiunque" tra gli abitanti del paese, uno non diverso da loro; proprio questo gli "vale" la sua identità: è consapevole del suo essere – di chi egli sia – e del suo conoscere – di cosa egli sappia. Nella sua apparenza umile, rivendica un'*altissima povertà* (Agamben 2011), la sua 'necessarietà' nel mondo [*Yet I am the necessary angel of earth*] (Bacigalupo 2015: 866), perché attraverso il suo sguardo – dice – il mondo si manifesta ogni volta nuovamente.

La poesia continua, l'angelo ode «sensi detti / con ripetizioni e approssimazioni»; è lui stesso «only half of a figure of a sort / A figure half seen, or seen for a moment, a man / Of the mind, an apparition apparelled in / Apparels of such lightest look than a turn / Of my shoulder and quickly, too quickly, I am gone?» (867); la figura dell'angelo si fa, a conclusione, evanescente, istantanea, ma fulminea. Un'apparizione colma di senso e significato, l'immagine di una *rivelazione* conoscitiva.

La lettura della poesia di Stevens non può non rimandare istantaneamente in chiunque conosca l'angeologia benjaminiana, all'Angelo-immagine dialettica di Benjamin e della nona *Tesi di filosofia della storia*; angelo ispirato, se non incarnato, dal celebre *Angelus Novus* di Klee, che «di irrevocabile non possiede che il suo esser stato una volta, che il suo aver cantato *un istante*» (Cacciari 1992: 65)⁴ e che davvero moltissimo ha in comune anche con l'angelo della poesia di Wallace Stevens. Dall'analisi emergono principalmente due elementi da notare. L'uso di Stevens della metafora, dispositivo che diventa poetico e filosofico insieme nel disvelamento di alcune verità secondo

⁴ Sull'angeologia benjaminiana rimandiamo a Cacciari 1986; 1992.

l'accezione benjaminiana – l'Angelo appare come un Messia inatteso e disadorno, ma nella cui esistenza si nasconde il senso profondo della storia, il tempo teologico dell'attesa di una nuova conoscenza per l'uomo. La tipologia "figurativa" di quest'ultima: la metafora è *figura*, rimanda a una verità verificabile e futura, riconfigurando il concetto ma non divenendo altro da sé stesso – come vorrebbe, al contrario, l'allegoria – ponendosi a metà strada tra la sinonimia e l'omonimia, dicendo 'altro' ma incarnandolo in sé, nella sua immagine, illuminando il concetto di una luce interpretativa nuova, inesauribile e rivelatrice. Alla domanda "Chi è l'Angelo circondato dai Paysans?" tutte le risposte dicono sempre altro dal segno linguistico, altro che comunica, tuttavia, una verità più grande e più elevata, una verità storica; «sussurrano il futuro dell'uomo» direbbe il Benjamin della *Berliner Kindheit* (2007: 43).

A partire da questo orizzonte, l'obiettivo è ora articolare la comunanza tra Stevens e Ricœur, non senza prima porre le basi di un principio decisivo e tutto ricœuriano, fondamentale per poter procedere.

3. La metafora viva, costruito di poesia e speculazione

Per capire l'insistenza di Ricœur sulla dialettica speculativo-poetica dell'ultimo studio de *La métaphore vive* bisogna necessariamente tornare al primo e fare una lettura unisona dei due studi, il che significa tornare alla metafora di Aristotele e all'interpretazione ricœuriana di quest'ultima.

Nella *Poetica*, più o meno diversamente dalla *Retorica*⁵, il valore della metafora va rintracciato nella funzione che questa assume nell'arte poetica come modello in scala della *mimesis* (Guastini 2010:

⁵ Il dibattito su differenza e somiglianza della metafora aristotelica in *Poet.* e *Rhet.* è ampio e diversificato, tendente verso l'una o l'altra possibilità in modo non omogeneo: cfr. Destrée 2026, Guastini 2010, Kirby 1997, Laks 1994.

332)⁶. Attraverso l'espedito mimetico, cioè, la metafora mette in pratica la ripetizione conoscitiva di un particolare concetto che non viene inventato *ex-nihilo*, ma piuttosto "rivelato"; preesistente nella realtà e tuttavia rimasto celato, abbreviando istantaneamente la distanza tra il soggetto conoscente e l'oggetto conosciuto. Nella risoluzione fulminea dell'enigma metaforico questo tipo di abbreviazione fa sì che, ad esempio, la caratterizzazione del sole che «semina la vampa divina» (*Poet.* 1457 b, 25-30) ci ponga nella condizione privilegiata di conoscere una modalità estremamente peculiare con cui siamo illuminati dal sole, allo stesso tempo, esistente, vera, e "poetica". Una caratterizzazione, soprattutto, che altrimenti non saremmo stati in grado di cogliere ugualmente, almeno non per mezzo della lingua. Nella metafora della *Poet.* si attua lo stesso meccanismo che in definitiva si attuava nella tragedia, il genere esemplare dell'arte poetica, quando lo spettatore entrava in contatto con situazioni verificabili o possibili, che il *mythos*, per mezzo degli espedienti tragici, metteva lui letteralmente *pro ommáton*, "davanti agli occhi" (1455 a 22-25; *Rhet.* 1411 a 1).

Ricœur, aristotelico sopraffino, è ben consapevole di tutto ciò. Nel paragrafo *Le lieu «poétique» de la lexis*, la metafora della *Poet.* viene circoscritta all'interno della prossimità tra due delle parti della tragedia, il *mythos* e la *lexis*, la trama e la sua enunciazione (1450 a, 7-8). Scrive :

Entre le *muthos* de la tragédie et sa *lexis* il y a un rapport qu'on peut se risquer à exprimer comme celui d'une forme intérieure à une forme extérieure. C'est ainsi que la *lexis* – dont la métaphore est elle-même une partie – s'articule, à l'intérieur du poème tragique, au *muthos* et devient à son

⁶ Guastini (2010) non distingue tra due diversi tipi di metafore nei rispettivi trattati.

tour 'une partie' de la tragédie. (Ricoeur 1975: 53)

È solo attraverso l'atto concreto della *mimesis* che il *mythos*, grazie alla *lexis*, prende forma nel genere 'compiuto', oltrepassando l'accezione imitativa della realtà e lasciando intendere una corrispondenza tra *mimesis* e *poiesis*. Infatti, da un lato, esso non è solo riproposizione coerente – parafrasando Ricoeur (57) – di azioni umane, ma anche composizione simbolica; dall'altro la *mimesis* non restituisce solamente il carattere 'essenziale' di queste, ma fa qualcosa di più, le nobilita.

Nell'ambito aristotelico delle arti poetiche, si tratterebbe, dunque, di una tensione costante tra aderenza alla realtà e restituzione "elevata" della stessa. Tenendo conto di questa dinamica, la metafora aristotelica sarebbe sempre da collocarsi sullo sfondo del problema della mimesi, comportando apparentemente, la perdita del suo carattere più "gratuito" – «replacée sur le fond de la *mimesis*, la métaphore perd tout caractère gratuit» (Ib.). Di conseguenza, la metafora verrebbe ancorata all'atto del 'dire' e del 'poetizzare' in quella corrispondenza con la *poiesis* cui si accennava prima:

La subordination de la *lexis* au *mythos* place déjà la métaphore au service 'dire', du 'poématiser', qui s'exerce non plus au niveau du mot, mai du poème entier [...] Considérée formellement, en tant qu'écart, la métaphore n'est qu'une différence dans le sens; rapportée à l'imitation des actions meilleures, elle participe à la double tension qui caractérise celle-ci : soumission à la réalité et invention fabuleuse; restitution et surélévation. (57)

Non è tutto, l'ultima frase del passo chiosa: «cette double tension constitue la fonction référentielle de la métaphore en poésie» (Ib.).

Cosa sta sostenendo Ricœur?

Si potrebbe pensare che nella *Poet.* dello Stagirita l'accezione ontologica della metafora venga meno. Il vincolo di quest'ultima alla *mimesis* e alla *poiesis* indica, invece, la faccia di una stessa medaglia. Ma c'è un elemento ancora più distintivo nell'anomala aderenza poetica al reale descritta dalla metafora viva. Lo si vede nel parallelismo tra una metafora che, nella *Rhet.* – luogo prediletto rispetto alla *Poet.* per il filosofo francese – "mettendo sotto gli occhi le cose", «"signifie les choses en acte" (III, 11, 1411 b 24-25) (cor. mio)» e la *Poet.* dove si legge che «...on peut imiter en racontant...ou en présentant tous les personnages comme agissant (*hos prattontas*), comme en acte (*energountas*)» (1448 a 24) (Ricœur 1975: 61). Sebbene Ricœur stesso abbia lungo lo studio chiaramente dato a intendere una differenza marcata di connotazione della metafora tra i due trattati aristotelici, il ricongiungimento all'insegna della mimesi poetica in forma di azione appare come il terreno comune di un'unica tipologia.

Acte, praxis, puissance sono, di fatto, parole che permeano tutta la seconda fase della filosofia ricœuriana inaugurata dalla *Métaphore vive*. In particolare, emerge da questo periodo in poi, una «verité de la praxis», la definisce Fabrizio Turoldo (2000: 252), che coinvolge completamente, oltre alla metafora, la questione dell'essere in relazione alla realtà. In questa direzione, scrive Turoldo, «il recupero dell'ontologia aristotelica sarebbe dunque passato attraverso la riappropriazione dell'etica e sarebbe stato mediato dalle reinterpretazioni d'ispirazione heideggeriana dell'etica aristotelica» (245).

Torneremo nello specifico su quest'ultima questione, decisiva per delineare il carattere ontoteologico cui si è accennato. Per ora ci si limiti a evidenziare che per il discorso poetico e la sua dialettica con quello speculativo, il problema non è solo riguardante l'argomento aristotelico. L'interpretazione di Ricœur diventa magistrale nel momento in cui

quest'ultimo viene considerato senza essere snaturato né attualizzato – come, ad esempio, ci si sarebbe potuto aspettare dopo la trattazione “analitica” della metafora negli studi centrali. Tenuto insieme all'elemento veritativo kantiano come prodotto della facoltà immaginativa e ‘potenza’ (*puissance*) ontologica dell'atto (poetico) di un essere *agissant* che sceglie *come* agire (247).

In altri termini, si tratta, per Ricœur, della possibilità stessa, ontologica, che il meccanismo metaforico si verifichi all'interno di un bilanciamento nuovo tra atto e potenza:

La vérité de l'imaginaire, la puissance de détection ontologique de la poésie, voilà ce que, pour ma part, je vois dans la mimesis d'Aristote. C'est par elle que la *lexis* est enracinée et que les écarts mêmes de la métaphore appartiennent à la grande entreprise de dire ce qui est. Mais la *mimesis* ne signifie pas seulement que tout discours est du monde. Elle ne préserve pas seulement la fonction *référentielle* du discours poétique. En tant que *mimesis phuseos*, elle lie cette fonction référentielle à la révélation du Réel comme Acte [...] Présenter les hommes « *comme agissant* » et toutes choses « *comme en acte* », telle pourrait bien être la fonction *ontologique* du discours métaphorique [...] L'expression *vive* est ce qui dit l'existence *vive* (Ib.)

In questo passo esemplare, Ricœur rimane fedele alla metafora di Aristotele, il quale nella *Rhet.* aveva specificato: per «‘porre davanti agli occhi’ intendo parole che rappresentano un oggetto in azione» (1411 b 22-3). Ne mette, tuttavia, in luce la possibile apertura etica che nell'impianto della sua filosofia a cavallo tra fenomenologia, ermeneutica e filosofia riflessiva, equivale alla contaminazione originaria tra speculazione poetica e speculazione filosofica. Per

comprendere a fondo questo legame però, è utile tornare nuovamente sui passi dell'ottavo studio della *Metafora viva*. Ricœur sta infatti mettendo in gioco una dialettica discussa fin dagli albori della filosofia.

Per spiegare le dinamiche interne alla relazione tra speculativo e poetico in *Métaphore et discours philosophique*, Ricœur da buon fenomenologo chiama in causa l'Husserl delle *Logische Untersuchungen* e dell'opposizione tra spiegazione causale – *Erklärung* – e chiarificazione fenomenologica, *Aufklärung*. L'operazione interessante che il filosofo lascia intendere a più riprese è la sovrapposizione-confronto tra questa coppia concettuale e quella 'speculativo-poetico'. Una volta appurato il significato della prima come "spazio del concetto" (*espace du concept*) (Ricœur 1975: 380), come luogo in cui le nozioni primarie, le chiama, i principi, risiedono, non si può presupporre che questi ultimi trovino una loro rappresentazione soddisfacente soltanto mediante la percezione sensibile. Affinché ci sia *aufklärung*, elucidazione e presentificazione del senso ultimo del concetto, si deve poter discernere, all'interno del suo significato, non un senso unico, poiché lo si vede o lo si percepisce come tale, ma una molteplicità di sensi che fa sì che lo si possa collegare alla gamma di significazioni secondo «les lois constitutives de l'espace logique lui-même» (381). Cosa vuol dire? Che la sola intuizione sensibile – Ricœur si sta riferendo esplicitamente all'immagine e alla critica che ne fa Husserl – non è in grado di fornire un'adeguata *darstellung* del concetto. Contrariamente, nella dialettica tra filosofia e poesia, può farlo la metafora laddove essa non è percepita unicamente come rappresentazione sensibile, o immagine, ma come luogo in cui quest'ultima invade lo spazio del concetto, dove non vige la separazione tra *imaginatio* e *intellectio*. In questo senso, la metafora metterebbe in crisi la distinzione tra speculativo e poetico attraverso la sua «référence dédoublée»:

C'est d'abord comme une instance critique, retournée contre notre concept conventionnel de réalité, que la pensée spéculative reprend, dans son espace propre d'articulation, la notion de référence dédoublée [...] savons-nous ce que signifient monde, vérité, réalité? Cette question [...] devait rester inarticulée, comme un doute qui flottait autour des usages non critiques du concept de réalité chez maints poéticiens (386)

Se il ruolo della chiarificazione fenomenologica come *Aufklärung* è affidato nella metafora all'immaginazione dallo stesso Ricœur, lo stesso impedisce di effettuarne una sua riduzione. Dire che la metafora è "solo" un'immagine implica la sua esclusione dallo spazio logico della significazione e il suo confinamento nella sfera del sensibile [*semblable*] al pari della percezione, parte solo parziale dell'accezione metaforica. Per Ricœur è la «puissance du spéculatif», la spinta alla comprensione intellettuale, che iscrive la metafora nell'orizzonte logico in cui l'elucidazione visiva del concetto può distinguersi dalla percezione generica o dall'immagine nell'ambito della distinzione *erklärung/aufklärung*.

Ciò è vero se si tiene ben a mente quel significato ontologico e non meramente cognitivo che Ricœur aveva dato allo 'spéculatif'. In questo senso la metafora si poneva a metà strada tra intelletto e immaginazione allo stesso modo in cui l'idea estetica di Kant fluttuava nel *libero gioco* tra *verstand* ed *einbildungskraft* (*KdU*, § 9:52), allo stesso modo in cui la fenomenologia diventa una mediazione tra comprensione psicologica e comprensione trascendentale del concetto. È significativo che Ricœur richiami, nello stesso *étude* conclusivo, anche Kant, oltre ad Aristotele e Husserl. Tuttavia, non emerge una metafora-*imago*, ma la natura 'doppia' (*dédoublée*) di quest'ultima. Nel

passo che segue si chiarisce come nella metafora empirica la ricerca del valore ontologico troverebbe i suoi limiti:

Cette critique de l'«image» [...] nous importe au premier chef ; elle peut être aisément transposée en critique de la « métaphore », dans la mesure où l'*imaginatio* englobe non seulement les prétendues images mentales mais aussi, et surtout, les assimilations et schématisations prédictives qui sous-tendent l'énonciation métaphorique. L'*imaginatio*, c'est un niveau et un régime de discours. L'*intellectio* est un autre niveau et un autre régime. Ici le discours métaphorique trouve sa limite (382).

Scavalcato con abilità dalla teoria della *metafora viva*, lo stesso limite viene altresì scavalcato da Wallace Stevens e dalla convinzione di una contaminazione "etica" tra filosofia e poesia. Questa svolta ontologica ha un volto che deve necessariamente poter guardare oltre la semantica e l'estetica e giungere alla descrizione di una condizione onto-teologica di realtà: «Esiste un mondo poetico che non si può distinguere da quello in cui viviamo o, più propriamente, *dal mondo in cui un giorno vivremo*, dato che ciò che dà al poeta la forza che ha, che aveva o dovrebbe avere, è che *egli crea il mondo verso il quale incessantemente ci volgiamo* anche senza saperlo e che egli dà alla vita quelle supreme finzioni senza le quali non riusciremmo a pensarla» (Ricoeur 1988: 107) (cor. mio).

A incarnare questa svolta, il frutto della fusione tra lo 'speculativo' e il 'poetico' è in Stevens come in Ricoeur, la metafora. L'analogia tra la verità metaforica ricœuriana e l'immagine dell'angelo necessario di Stevens è già in parte visibile nella capacità della metafora viva di tenere insieme le caratteristiche del simbolo kantiano e del dispositivo metaforico di tipo aristotelico, ma trova la sua principale legittimazione

nella corrispondenza tra carattere di verità e carattere di realtà nella poesia, data per certa la concezione anti-solipsistica di quest'ultima. La metafora è quel "luogo poetico della *lexis*", nel senso più oggettivo dell'espressione, dietro il quale si cela la 'necessarietà' dell'angelo. L'angelo necessario è, infatti, *figura di verità* non solo all'interno della mediazione simbolica che lo costituisce fondata sul parallelismo angelo-verità, ma anche nella descrizione che lo contraddistingue. Torna in mente la *veridicité* di Ricoeur come elemento peculiare della metafora nel suo farsi poetico: l'angelo necessario di Stevens è consapevole di chi è e di cosa conosce – «Sono uno di voi ed essere uno di voi / vale essere e sapere quel che sono e so» – e, nella sua forma, rivendica il suo status *veridico* nel senso ricœuriano, «I am the necessary angel of the earth». È vero poiché è egli stesso, mediante il suo essere metaforico, uno strumento di verità, un mezzo capace di portare alla luce, di rivelare, un autentico aspetto del reale. Solo in questo senso, in quello all'insegna della dialettica ricœuriana *verità-veridicità*, l'angelo della poesia di Stevens è 'vero'.

C'è, tuttavia, ancora un ultimo passaggio da fare in direzione dell'analogia fra il filosofo e il poeta.

4. Ritorno a Heidegger

L'autore dell'ultimo *étude* de *La métaphore vive* che ancora non è stato citato, fondamentale per la svolta onto-telologica preannunciata è, a questo punto prevedibilmente, Heidegger. Scrive Ricoeur:

[...] la philosophie de Heidegger se propose, à l'avant-dernier stade de cette enquête [...] comme une tentative dont il faut s'inspirer, toutes les fois qu'elle contribue manifestement à édifier la pensée spéculative selon la visée sémantique qui animait déjà la recherche d'Aristote sur les acceptions multiples de l'être –, une tentation qu'il faut écarter, dès lors

que la différence du spéculatif et du poétique se trouve à nouveau menacée (Ricoeur 1975: 393).

Il linguaggio poetico e la sua apertura alla verità filosofica è il grande tema in cui si dischiude l'evento della lingua nell'uomo heideggeriano. Relativamente alla metafora, è nella sesta lezione di *Der Satz vom Grund* che Heidegger pone le basi per la distinzione tra una metafora 'sensibile', in cui, cioè, mediante un'operazione immaginativa, trasferiamo un'intuizione nella forma di un concetto, e una che, Jean Greisch, sulla scorta di Heidegger ma anche su quella di Ricoeur chiamerà "onto-teologica" in una piccola nota (Greisch 1973: 435). Il primo tipo di metafora viene liquidato da Heidegger come illusione della metafisica poiché eretta sul distinguo tra sfera fisica-sensibile e sfera trascendentale-sovrasensibile. Nel secondo tipo, invece, si nasconderebbe la metafora propriamente veritativa.

L'argomentazione heideggeriana ruota intorno allo statuto rappresentativo del linguaggio e a un pregiudizio che vizia la metafisica occidentale per cui la percezione – sia essa un'immagine sia essa suono – è tale solo al di fuori della sua rappresentazione linguistica. Quest'ottica giustificherebbe il movimento di traslazione alla base del *metaphérein* greco e della *translatio* metaforica in generale, dal momento che quando facciamo una metafora o ne fruiamo, empiricamente non percepiamo alcunché, ma trasliamo un concetto dal piano sensibile al piano del pensiero.

Il modo in cui percepiamo qualcosa nell'udire e nel vedere accade mediante i sensi, è sensibile. Tali constatazioni sono esatte, eppure restano non vere [...] Certo, noi udiamo una fuga di Bach con le orecchie; eppure, se in questo caso ciò che udiamo non fosse che l'onda acustica che fa vibrare la membrana del timpano, non potremmo mai ascoltare una

fuga di Bach. *Noi* udiamo, non l'orecchio. Noi udiamo, è vero, per mezzo dell'orecchio, ma non con l'orecchio, se il "con" sta qui a significare che è l'orecchio, in quanto organo sensoriale, che ci comunica ciò che udiamo. Pertanto, se l'orecchio umano diviene ottuso, insensibile, e cioè sordo, può pur sempre accadere che, come nel caso di Beethoven, un uomo oda altrettanto bene, anzi, forse addirittura ancora di più, e cose più grandi di prima (Heidegger 1957: 87-88).

L'esempio di Heidegger include inaspettatamente la metafora nel recinto ontologico e teologico insieme. L'udibilità del suono è capacità dell'essere che conosce sensibilmente, ma al contempo lo trascende, supera il suo carattere naturale. La metafora musicale dimostra che l'organo sensoriale che ci consente di udire – lo stesso si potrebbe dire della vista – è condizione necessaria, ma non sufficiente del nostro udire – e lo dirà poco più avanti. Non ci garantisce ciò che è propriamente «da-percepire» [*das eigentlich zu-Vernehmende*] (Ibid.)

Questa separazione tra sensibile/non sensibile pregiudica l'idea di rappresentazione veicolata dal linguaggio e al tempo stesso la regola tradizionalmente nel pensiero occidentale. Nella traslazione del meccanismo metaforico ciò appare con tutta l'evidenza del caso. In questo senso, lascia intendere Heidegger, le metaforiche occidentali esistono solo all'interno del dominio della metafisica, non possono essere portatrici di verità; è illusorio, se non erroneo, ritenere che la traslazione consenta effettivamente lo spostamento 'immaginativo' tra un piano sensibile e un piano sovra-sensibile. Tale distinzione costituisce la cifra della metafisica e fa precipitare l'idea di metafora come *metaphérein* conoscitivo in senso proprio, di individuazione di una verità "traslata". La metafora sarebbe, dunque, un prelibato frutto dell'illusorietà della metafisica.

Constatata tale natura illusoria da squalificare, come e dove è

allora possibile scorgere l'elemento di verità nella metafora? Sebbene leggendo la sesta lezione di *Der Satz vom Grund*, si abbia, di fatto, la percezione di una critica davvero drastica a tutta la tradizione metaforica occidentale⁷ – fatta salva quella antica che, secondo Heidegger, sembra essere stata fraintesa dai posteri a partire da una considerazione inappropriata dell'accezione linguistica ivi presente, o almeno così s'intuisce⁸ –, l'intenzione del filosofo non è certo delegittimare la metafora in sé. È qui che entra in gioco la metafora ontoteologica:

Il pensiero deve scorgere qualcosa di udibile; esso scorge qui ciò che prima era in-audito. *Il pensiero è un udire, che scorge*. Nel pensiero ci vengono meno il sentire e il vedere abituali, poiché esso ci porta in un udire e in uno scorgere. Si tratta di indicazioni strane, eppure non sono che indicazioni molto antiche. (Heidegger 1957: 87) (cor. mio)

Oltre a rimettere in questione la valenza metafisica della metafora, lo si capisce da quest'ultima citazione, Heidegger persegue il suo grande convincimento: che il linguaggio non possa "solo" rappresentare la verità, ma incorporarla; la metafora è anch'essa *casa dell'essere* [*haus des seins*]⁹.

La questione si staglia inevitabilmente sullo sfondo del rapporto heideggeriano d'eccellenza tra *Dichtung* e *Wahrheit*, momento dell'ἀλήθεια e del suo disvelamento.

Tuttavia, se la metafora heideggeriana incarna una verità che rivela, «la verità metaforica di Ricœur è una verità che rivela e

⁷ Ricordiamo che negli stessi anni in cui Heidegger teneva le lezioni di *Der Satz vom Grund*, sulla scia degli studi di Max Black stava nascendo la teoria dell'*image metaphor*.

⁸ Cfr. *infra*, Heidegger 1957: 87.

⁹ Cfr. Heidegger 1947.

trasforma al tempo stesso» (Turolto 2000: 75). In questo interstizio differenziale si colloca con esattezza il cuore dell'accezione ontoteologica della metafora che lega Ricœur a Heidegger, non per questo sovrapponendone le posizioni.

A notare puntualmente questo *trait-d'union* e scarto insieme è Greisch in un articolo brillante sulla metafora in Heidegger, dove si legge di una «corporeité véritable» (Greisch 1973: 442) del linguaggio heideggeriano in cui la metafora trova legittimazione come «extension de l'horizon, genèse originelle, émergence-éclosion du monde, qui pourrait mettre la pensée sur la voie d'une compréhension nouvelle» (444). In questa definizione, che fa eco a quella ricœuriana di *métaphore vive*, piano ontologico e piano metaforico corrispondono al punto che «ce qui arrive à la métaphore dans le discours heideggérien peut être comparé à ce qui arrive à l'être lui-même». La metafora heideggeriana letta da Greisch è colma del portato di Ricœur e sembra procedere oltre quella del linguaggio-casa dell'essere, tanto da spingere l'autore a dubitare della sfiducia heideggeriana verso l'ontoteologia e, contrariamente, ad assecondarla: «La question de la métaphore permet précisément de se demander dans quelle mesure le discours heideggérien reste encore sur une orbite onto-théo-logique!» (435).

Giunti a questo punto, ci si chiede, come si ponga allora la metafora sulla strada a metà tra l'ontologia e la poesia nella ricerca diretta della verità, o, detto altrimenti, in che modo peculiare possa incorporarla davvero. Stando a Greisch, la veridicità della metafora diviene tanto più manifesta quanto più quest'ultima riesce ad allontanarsi dall'ordinarietà del linguaggio, a uscire dall'usura delle parole, ad auto-fondarsi nella poesia come entità nuova e vera, «pur surgissement lumineux» (451).

5. Ritorno a Ricœur: conclusioni

La nuova concezione di poetico cui Greisch guarda a partire dalla metafora è solo in un primo momento sulla traccia di Heidegger. O meglio, lo è, ma non in modo assoluto. Tale concezione prende infatti le mosse da una funzione poetica che non è «le jeu irréal d'une puissance imaginative» secondo quanto contestato dal punto di vista heideggeriano (Greisch: 454), ma dietro la quale c'è il volto dell'alterità e il riscatto di una funzione etica della poesia per il tramite della metafora.

Il ne s'agit pas d'imaginer un monde irréal, mais d'ouvrir sur l'Inconnu et de préparer sa reconnaissance. C'est précisément parce que la poésie a pour fonction de préparer la rencontre avec l'Étrange et l'Étranger, avec l'*a-topon* sous toutes ses formes, qu'elle exige une ouverture maximale du regard. Cette réflexion sur la «puissance imaginative» (*Eindbildungskraft*) du poète, réintroduit dans la pensée un autre aspect du langage et de la métaphore : son aspect iconique (Ib.)

Fin qui ci si aspetterebbe che l'evoluzione del discorso di Greisch sia in qualche modo estetica, esplicitata apparentemente anche dalla comunanza con la matrice immaginativa kantiana. Il senso iconico cui si fa riferimento diviene, infatti, facilmente fraintendibile con il riconoscimento di una forma sensibile della metafora e con la configurazione visiva del concetto dato. Dalla frase successiva al passo ciò che sta sostenendo assume però tutt'altro aspetto; dice Greisch: «L'essence de l' 'icone verbale' n'est pas de refléter un original, mais *de faire voir l'Invisible* et d'imprimer son image dans un élément qui lui est étranger. La fonction iconique du langage n'est pas une simple fonction descriptive, car elle doit précisément faire autre chose que reproduire la réalité : franchir un seuil [...] affronter l'Étrange» (Ib.)

(cor. mio).

Nel superamento della soglia dove si prepara l'incontro con l'altro, l'incontro con l'Angelo disadorno di Stevens, Greisch sembra, forse inavvertitamente, allontanarsi da Heidegger. In alternativa, sembra ritornare, malgrado tutto, proprio a quella metafora metafisica che lo stesso aveva rigettato, ma nel senso onto-teologico di *rivelazione dell'altro*, di visione del non immediatamente dato. Quanto, si chiede allora Greisch, la metafora heideggeriana rimane, nel paradosso, nell'orbita di quell'onto-teologia che Heidegger stesso aveva rifiutato come momento fondativo della metafisica occidentale e che non era riuscita a pensare l'essere fuori dall'orizzonte di Dio? Non sarà forse quella di Greisch stesso una lettura ricœuriana di Heidegger e della sua metafora?

Una risposta definitiva e più soddisfacente andrebbe cercata nel valore stesso dell'uso terminologico di 'speculativo', che non a caso anche Gadamer (Tagliapietra 2023: 372) aveva posto alla base della metafora del *rispecchiamento* e sulla quale Andrea Tagliapietra innesta il dispiegarsi della correlazione tra *Spekulation* e *Reflexion* nel dibattito filosofico tedesco a cavallo tra XVIII e XIX secolo (372–386). Nell'uso del termine è racchiuso, infatti, il senso profondo di quell'onto-teologia veicolata dal meccanismo metaforico fin qui descritto, in cui il discorso speculativo inteso alla maniera ricœuriana come sinonimo di ontologico e filosofico è tale in quanto «(...) il rapporto che si esprime in esso "si lascia pensare solo *come un rapporto speculare*, in cui il rispecchiante stesso è la pura immagine del rispecchiato, di modo che i due termini sono totalmente l'uno per l'altro (372)"». Un rapporto costitutivo che, ad esempio, segnerà il pensiero teologico del giovane Hegel¹⁰, il quale

¹⁰ Cfr. pp. 378 sgg. Al paragrafo *Lo specchio e il mistero del legame speculativo*, l'autore argomenta la peculiare metaforica dello specchio negli *Abbozzi* in appendice agli *Hegel theologische Jugendschriften* dell'edizione di Herman Nohl. Ne emerge un'interpretazione accattivante in cui il richiamo all'archetipo paolino figurale (2Cor 3,18) evolve, secondo Tagliapietra, nel «tentativo di sopprimere la *distanza* fra

sostituirà «il termine *Spekulation* con *Reflexion* per definire la filosofia [...] quell'attività del pensiero che si rapporta alla figura della *scissione* e all'operato del mero *intelletto* (*Verstand*)» (373).

La concezione poetica nuova scaturita dalla metafora heideggeriana si rivela, in conclusione, appartenere non solo a quella di Ricœur, ma a quella di una metaforica storica e onto-teologica in cui il segno linguistico, se isolato, diventa «limite strutturale dell'orizzonte del segno come soglia di un'assenza, di una mancanza, di un'insufficienza o forse di una lacuna» (270), come quell'interruzione figurativa che compromette la leggibilità dell'immagine laddove manca la superficie materica dell'opera, e che la metafora onto-teologica può, invece, colmare.

Nel paradosso, in Stevens è proprio lo svuotamento linguistico nella poesia che ne consente la leggibilità: la poesia è intesa come riconciliazione con la verità solo se in grado di innescare l'attesa di una nuova conoscenza, dunque una rivelazione, mediante un tempo teologico immaginativo e in-temporale scaturito dalle immagini-metafore poetiche. Il prezzo di questa rivelazione nell'attesa è certo in Stevens la *degenerazione* della parola (quella trasgressione o improprietà della parola che diviene, nella metafora di Aristotele, *appropriata* ¹¹), come dichiara *Metaphors as Degeneration*. Degenerazione che «consente di conoscere l'inconoscibile» (Bacigalupo 2015: 1206). Tra attitudine ontologica alla conoscenza e predisposizione teologica alla rivelazione, la metafora acquista una posizione metafisica "positiva", tra reale e ideale. Stevens scriverà in una pagina di diario dell'estate 1899: «Credo, e posso dirlo senza esitazione alcuna, nell'efficacia e nella necessità del reale che incontra il reale, con uno sfondo di ideale [...] Sono del tutto convinto che dietro

l'uomo e Dio (...) sul filo di uno sviluppo metaforico che sporge rischiosamente verso l'eresia dell'esaurimento dell'allotropo» (382).

¹¹ *Rhet.* 1410 b 13 e sgg.

a ogni fatto fisico ci sia una forza divina [...] non guardare i fatti, ma guarda *attraverso* essi» (LIX).

In questa direzione, la metafora onto-teologica che rimane in Greisch accennata alla piccola nota (Greisch 1973: 435), si intravede nascosta nella metafora viva di Ricœur e nell'Angelo di Wallace Stevens. Fin qui si è cercato di scorgerla, fosse anche rimanendo solo sulla soglia.

Bibliografia

- Agamben, G. (2011). *Altissima povertà, regole monastiche e forma di vita: Homo sacer*, 4., 1. Vicenza: Neri Pozza.
- Bacigalupo, M. (1988). *Intorno a Wallace Stevens*. In W. Stevens, *L'Angelo necessario*. Tr. it. G. Scatasta, Milano: Coliseum Ed.
- Bacigalupo, M. (2015). Note e notizie sui testi. In Id. (a cura di), *Stevens. Tutte le poesie*. Milano: I Meridiani. Mondadori.
- Benjamin, W. (1962). *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1926]. Tr. it. R. Solmi, Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (2007). *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* [1938]. Tr. it. E. Ganni, S. Szondi (contributi), T. W. Adorno (postfazione). Torino: Einaudi.
- Cacciari, M. (1986) (1992). *L'Angelo necessario*. Milano: Adelphi.
- Destrée, P. (2026). *Aristotle on the Power of Metaphor*, comunicazione al Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze.
- Greisch, J. (1973). Les mots et les roses. La métaphore chez Martin Heidegger. *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 57(3), 433-455.
- Guastini, D. (2010). Aristotele, *Poetica*, intr., tr. e commento. Roma: Carocci.
- Heidegger, M. (1957). *Il principio di ragione*. Tr. it. G. Gurisatti, F. Volpi (a cura di). Milano: Adelphi [1991].

Heidegger, M. (1947). *Lettera sull'«umanismo»*. Tr. it. F. Volpi (a cura di). Milano: Adelphi [1995].

Husserl, E. (1968). *Ricerche logiche*. Tr. it. G. Piana (a cura di). Milano: Il Saggiatore [2015].

Kant, I. (1790). *Critica della facoltà di giudizio*. Tr. it. E. Garroni – H. Hohenegger. Torino: Einaudi [1999].

Kirby, J. T. (1997). Aristotle on Metaphor. *American Journal of Philosophy*, 118 (4), 517–554.

Laks, A. (1994). Substitution et connaissance : une interprétation unitaire (ou presque) de la théorie aristotélicienne de la métaphore. In Furley, D. J., Nehamas, A. (eds.), *Aristotle's Rhetoric. Philosophical Essays*. Princeton: University Press.

Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil [1997].

Stevens, W. (1988). *L'Angelo necessario*. Tr. it. G. Scatista, Milano: Coliseum Ed.

Stevens, W. (1951). *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York, NY: Alfred A. Knopf.

Stevens, W. (2015). *Tutte le poesie*, M. Bacigalupo (a cura di). Milano: I Meridiani, Mondadori.

Tagliapietra, A. (2023). *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica dell'immagine*. Roma: Donzelli.

Turolde, F. (2000). *Verità del metodo. Indagini su Paul Ricœur*. Presentazione di C. Vigna, con un saggio di P. Ricœur. Padova: Il Poligrafo.

Metafora, immagini e proverbi: dispositivi visivi e simbolici nei *Proverbi fiamminghi* di Pieter Bruegel

(Metaphor, Imagery, and Proverbs: Visual and Symbolic Devices in Pieter Bruegel's Netherlandish Proverbs)

Giusy Mazza

University of Calabria - IT

Abstract

Proverb imagery, as discussed by Norrick (2007), is rendered in explicit visual form in Pieter Bruegel's Netherlandish Proverbs (1559), where numerous proverbs are depicted through intricate visual compositions. The present study investigates the function of metaphor within these visual representations. From a cognitivist perspective (Lakoff & Johnson 1980), the analysis emphasizes the visual metaphorical devices (Contini 2012) that characterize the pictorial dimension of these images (Forceville 2009). The investigation highlights the distinctive perceptual immediacy of Bruegel's proverbial representations which translate conventional linguistic expressions into visually evocative forms, sometimes imbuing them with specific symbolic meanings (Durand 1972).

Keywords: proverb imagery, pictorial metaphor, symbolism

Abstract

Le immagini che spesso caratterizzano gli enunciati proverbiali (Norrick 2007) trovano una resa figurativa esplicita nell'opera Proverbi fiamminghi di Pieter Bruegel (1559), nella quale numerose espressioni

paremiologiche vengono trasposte in articolate configurazioni visive. Il presente contributo si propone di indagare il ruolo svolto dalla metafora all'interno di tali rappresentazioni: l'analisi intende soffermarsi, da una prospettiva cognitivista (Lakoff e Johnson 1980), sui dispositivi metaforici visivi (Contini 2012) che caratterizzano la dimensione pittorica (Forceville 2009) cui tali immagini afferiscono. L'indagine mira a mettere in luce la peculiare immediatezza percettiva delle raffigurazioni proverbiali di Bruegel, le quali trasmutano enunciati linguistici convenzionali in forme visive di forte pregnanza evocativa, talora investite di specifiche valenze simboliche (Durand 1972).

Parole chiave: immagini proverbiali, metafora pittorica, simbolismo

1. Introduzione

La concezione aristotelica della metafora quale meccanismo di riconoscimento delle somiglianze colloca l'atto metaforico nel dominio dell'immaginazione, intesa primariamente come la capacità di individuare strutture condivise tra fenomeni dissimili (si veda Ricœur 2015). Aristotele, nella *Retorica* (III, 11, 1411b), sostiene che la metafora sia in grado di porre le cose "dinanzi agli occhi": le parole sarebbero capaci di rappresentare le cose in azione e di animare l'inanimato attraverso i procedimenti metaforici. Tramite il riferimento a dati percepibili, il linguaggio metaforico riorganizza le categorie semantiche e rende visibile la relazione di somiglianza esistente tra entità appartenenti a generi distanti. Sebbene per Aristotele la metafora rimanga primariamente una figura del *logos*, la «funzione iconica» (Ricœur 2015: 94) che la caratterizza spinge l'atto metaforico al di là della sfera strettamente linguistica, attivando processi figurativi che investono il piano immaginativo. Tali processi figurativi trovano altresì una sistematizzazione in ambito prettamente retorico: il Gruppo μ , al fine di delineare una retorica del visivo, propone di individuare le regole di segmentazione e di combinazione delle unità soggette a

operazioni retoriche sia sul piano plastico che su quello iconico (Contini 2012: 198).

È tuttavia a partire dalla cosiddetta svolta cognitivista (1980)¹ che l'attenzione rivolta alla dimensione non verbale della metafora acquista maggiore centralità. All'interno di tale quadro teorico, Charles Forceville (2008) assume come riferimento la teoria sviluppata da George Lakoff e Mark Johnson (1980), i quali riprendono e rielaborano quanto già proposto da Max Black (1979) relativamente alla metafora intesa come interazione tra fenomeni appartenenti a domini diversi². In tale prospettiva, la metafora risulta essere il prodotto dell'interazione fra due domini concettuali – interpretabili come “dominio di partenza” e “dominio di arrivo” – la cui proiezione cognitiva (*mapping*) soggiace al principio di unidirezionalità, secondo il quale il trasferimento metaforico procede dall'esperienza concreta verso ambiti maggiormente astratti, agevolando in tal modo l'intelligibilità dei costrutti che presentano una maggiore complessità interpretativa. La metafora, così intesa, non presuppone necessariamente il linguaggio verbale, poiché essa rappresenta «a matter of thought and action and only derivatively a matter of language» (Lakoff e Johnson 1980: 153). Ne consegue che le strutture metaforiche possono manifestarsi attraverso molteplici modalità espressive: immagini, suoni, gesti e, più in generale, sistemi semiotici diversi dal solo codice linguistico (si veda

¹ Dalla prospettiva della linguistica cognitiva la metafora viene definita in quanto «*a systematic set of correspondences between domains of experience (or mappings)*» (Kövecses 2020: 2). Essa si compone di due domini essenziali: quello di origine (*source domain*), tendenzialmente concreto, che facilita la comprensione del secondo dominio (*target domain*) riferito, invece, a un concetto più ampio o astratto (si veda Lakoff e Johnson 1980: 52).

² L'autore, nel formulare la propria teoria interattiva della metafora, inaugura la trasformazione in chiave moderna della concezione metaforica. Analizzando l'incongruenza semantica che si instaura tra una parola impiegata metaforicamente (*focus*) e il contesto in cui essa viene inserita (*frame*), sostiene che il valore metaforico del *focus* emerge dall'interazione dinamica con il *frame*, e non da un meccanismo di sostituzione isolata. Black non guarda dunque alla metafora come mero ornamento stilistico, ma rivendica il ruolo svolto dalla stessa nella creazione di nuovi concetti (si veda Black 1979: 19–43).

Forceville 2009: 22–23). Tra queste, assume particolare rilevanza la dimensione visiva, in cui a predominare è la componente figurativa: le metafore appartenenti a tale categoria sono caratterizzate da una particolare immediatezza percettiva, da una forte incidenza emotiva e dalla capacità di oltrepassare, almeno in parte, i vincoli culturali e linguistici tipici delle metafore verbali (si veda Contini 2012: 206).

Il presente contributo si propone di illustrare alcune delle metafore contenute all'interno dell'opera *Proverbi fiamminghi* (1559) di Pieter Bruegel, rispetto alla quale è preliminarmente necessario specificare che le immagini che compongono il dipinto si originano da un sostrato verbale che non viene esplicitamente richiamato all'interno della tela, bensì arriva a essere desunto proprio a partire dalla stessa rappresentazione visiva. Pertanto, in assenza di un'effettiva commistione di elementi visivi e verbali nelle raffigurazioni in esame, queste vengono considerate in quanto dispositivi metaforici visivi monomodali, sebbene la loro interpretazione richieda un'imprescindibile conoscenza culturale e testuale: se sul piano linguistico la natura metaforica o figurata di un enunciato proverbiale fa sì che possa essere assunta a precetto morale socialmente condiviso un'enunciazione che, intesa nella sua letteralità, manifesterebbe invece il proprio carattere irrazionale, nella trasposizione visiva è proprio l'immediatezza della raffigurazione che consente di cogliere il carattere parossistico delle formule utilizzate per esprimere le regole del vivere civile.

2. Verso una definizione dei dispositivi metaforici visivi

In linea con l'interpretazione di Gaston Bachelard, l'immagine deve essere considerata come un «essere nuovo del nostro linguaggio» (Bachelard 1975: 13), ossia come un significato che emerge e che conferisce all'immaginazione una nuova forza produttiva: «the term 'image' can encompass a range of meanings: it extends to the domain

of material images on a specific media support or to that of immaterial images, on whose borders live dreams, ideas, and metaphors» (Guerrieri, Ervas e Gola 2023: 11). Tale forza produttiva – secondo Ricoeur (2015: 99) – possiede una componente “iconica” che assume un ruolo centrale nella definizione della figuratività.

Il legame tra metafora e immaginazione si manifesta altresì sul piano interpretativo, ossia nel momento in cui la comprensione “cognitiva” della metafora evoca immagini mentali³ che facilitano l’acquisizione di un enunciato figurativo (si veda Carston 2018). Anche nelle definizioni di Alberto Martinengo la metafora si configura in quanto «caso limite di un enunciato che funziona come un’immagine» (Martinengo 2016: 114) e in virtù di questa duplice natura, linguistica e visuale, si rende possibile una doppia referenza: «il legame tra un momento logico e uno sensibile o, se si preferisce, un momento *verbale* e un momento non verbale; [...] è a questo legame che la metafora deve la concretezza che sembra appartenere a titolo privilegiato» (Ricoeur 1976: 275)⁴. La metafora consentirebbe di rendere cognitivamente accessibili aspetti che risulterebbero altrimenti non immediatamente percepibili, inducendoci a “vedere”⁵ qualcosa sotto

³ «È possibile circoscrivere il termine ‘immagine’ a un’idea di rappresentazione la cui percezione perduri in assenza d’intuizione e dia luogo a procedimenti mnesici, per fissarla con la memoria, o immaginativi, per rielaborarla con l’immaginazione. L’immagine prende allora posto in uno svolgimento nozionale che la oppone da un lato alla percezione, in quanto contatto effettivo con una realtà presente, dall’altro al concetto, fonte detemporalizzata depurata di ogni elemento empirico. L’immagine, in questo caso, si colloca a mezza strada tra la percezione reale e il concetto della cosa percepita. Ed è una posizione che richiama la psicologia cognitiva contemporanea, per la quale l’immagine è ‘una modalità di rappresentazione mentale che ha come caratteristica quella di conservare l’informazione percettiva sotto una forma che mantiene una notevole somiglianza strutturale con la percezione’» (Wunenburger 1999: 12).

⁴ «La liaison entre un moment logique et un moment sensible ou, si l’on préfère, un moment verbal et un moment non verbal; à cette liaison, la métaphore doit la concrétude qui semble lui appartenir à titre essentiel» (Ricoeur 1975: 264).

⁵ Come evidenziato da Robyn Carston, «full understanding of any metaphor involves both a propositional/conceptual component and an imagistic component, though the relative weight and strength of each of these varies greatly from case to case» (Carston 2010: 300).

una nuova luce (si veda Davidson 2001: 245), ovvero evocando un senso di «trans-oggettività» dell'immagine (Bachelard 1975: 8), sia essa generata dalla fantasia o recuperata attraverso la memoria, fonti da cui scaturisce l'arte, da intendere come pensiero creativo e, dunque, come pensiero per immagini (Potebnya 1990: 163 in Petrenko e Korotchenko 2012: 532). L'immagine artistica, come sostiene Michail Bachtin, è caratterizzata da una peculiare profondità semantica (Bachtin 1986: 381–382 in Petrenko e Korotchenko 2012: 534), determinata in parte dall'efficacia dei dispositivi impiegati nella sua creazione: tra essi, la metafora svolge un ruolo privilegiato grazie alla capacità di congiungere elementi dissimili e di generare configurazioni visive inattese (Petrenko e Korotchenko 2012: 537). Per sua natura, la metafora visiva dà luogo a un enigma interpretativo: combina attributi incongrui di oggetti diversi, sovverte la percezione ordinaria e costringe l'osservatore a ricomporre cognitivamente l'immagine per identificarne la logica interna. La sua decodifica richiede un processo inferenziale maggiormente complesso che necessita altresì delle competenze culturali, delle conoscenze pregresse e di una elevata sensibilità figurativa (si veda Guerrieri 2025).

Le metafore realizzate attraverso i procedimenti visivi presentano alcune caratteristiche specifiche rispetto alle loro controparti verbali: come osserva Annamaria Contini (2012), la sfera visiva consentirebbe una percezione simultanea degli elementi, mentre quella linguistica presupporrebbe una dinamica di sequenzialità. Nelle metafore visive, in forza del loro elevato grado di iconicità, viene a essere ridefinito il principio di identità del tipo *a è b*, e non vi sono criteri prestabiliti per distinguere un'entità con funzione di soggetto (*topic*) e un'entità con funzione di predicato (*vehicle*), le quali invece sono più

immediatamente rintracciabili nella struttura verbale ⁶. Tuttavia, tramite il riconoscimento di elementi plastici (somiglianze formali o cromatiche) e l'individuazione di due o più oggetti in un unico spazio, è possibile identificare anche nel dominio visivo le relazioni di analogia tra due "oggetti" o tra due domini (Contini 2012: 210).

Benché le immagini possiedano un elevato potenziale metaforico, rendendo "visibilmente riconoscibile" un certo contenuto, esse presentano «un significato plurivoco, sempre aperto [...] e dunque potenzialmente ambiguo» (Contini 2012: 211). È proprio tale ambiguità che induce a preferire la nozione di *dispositivi metaforici visivi* rispetto a quella di *metafore visive*: essi alludono a «dei dispositivi semantici che, pur non essendo del tutto equivalenti alle metafore verbali (ora per la peculiarità del codice utilizzato, ora per l'intersezione con altre figure), ne condividono comunque alcune proprietà» (Ib.). Tale definizione viene circoscritta alle immagini che: (i) instaurano un'interazione tra domini differenti, proiettando sull'uno le proprietà dell'altro; (ii) generano un'estensione o un'integrazione dei significati; (iii) mettono in evidenza nuove somiglianze, riconfigurando concetti e categorie semantiche; (iv) sollecitano l'attività cognitiva dell'osservatore, inducendolo a formulare inferenze e ad attivare conoscenze pregresse pertinenti (212).

3. Fondamenti paremiologici per l'analisi dell'opera di Bruegel

L'intento di Bruegel è quello conferire forma visiva a un vasto repertorio di espressioni proverbiali, le quali vengono reinterpretate e trasposte in immagini che ne accentuano la valenza simbolica e il potenziale

⁶ «Di fronte a una metafora verbale, la possibilità di rispondere alle prime due domande è facilitata dall'esistenza di regole grammaticali e sintattiche, le quali permettono di distinguere, all'interno di una metafora nominale (Un a è un b), l'entità in funzione di soggetto (il *topic*) dall'entità in funzione di predicato (il *vehicle*). Invece, nelle metafore visive, la situazione appare molto meno lineare e i due domini vanno identificati con altri mezzi» (Contini 2012: 206-207).

interpretativo. In tale prospettiva, risulta necessario delineare preliminarmente il quadro teorico della paremiologia – dai termini greci *παροιμία* (comp. di *παρά-* «para-» e *οἶμη* «canto, racconto») e *-logia* – ossia “studio dei proverbi” (Treccani, s. v. “paremiologia”). Sebbene la disciplina vanti una lunga tradizione epistemica, è soltanto a partire dal XX secolo che si assiste a una fioritura di ricerche attraverso le quali i proverbi sono stati analizzati da diverse angolature. In questa sede verranno tuttavia tralasciate le questioni tassonomiche tuttora oggetto di dibattito⁷, poiché all’interno dei *Proverbi fiamminghi* – così come nelle altre raccolte paremiografiche coeve – l’etichetta di “proverbio” viene attribuita in maniera generica all’insieme eterogeneo delle “paremie”⁸, senza tener conto di ulteriori specifiche classificatorie.

Nell’alveo della linguistica cognitiva, le espressioni proverbiali vengono concepite quali manifestazioni verbali di schemi concettuali ricorrenti (Honeck 1997: 36), la cui interpretazione da parte dei parlanti è garantita dall’attivazione di specifici meccanismi cognitivi, tra i quali assumono particolare rilevanza i dispositivi metaforici. Sebbene la “metaforicità” venga spesso attribuita alle espressioni proverbiali, essa non si configura come caratteristica intrinsecamente distintiva di tale tipo di costruzioni, emergendo piuttosto attraverso l’uso: «Metaphoricity is a matter of proverb use rather than an internal semantic property of proverbs themselves» (Norrick 2007: 382)⁹. È proprio attraverso il loro uso socializzato da parte di una comunità di

⁷ Per approfondimenti si rimanda a Sevilla Muñoz e Crida Álvarez 2013: 105–114; 2015: 67–77; Sevilla Muñoz e Almela Pérez 2000: 7–47.

⁸ È solo a partire dalla seconda metà del XVIII secolo che si afferma, sul piano teorico, una distinzione sistematica tra il proverbio e le altre costruzioni paremiche (per approfondimenti si veda Aresti 2013: 295–306).

⁹ In tale prospettiva risulta particolarmente interessante il contributo di Georges Kleiber, *La figure d’un proverbe n’est pas toujours celle d’une métaphore*. Muovendo in controtendenza rispetto a una consolidata linea interpretativa che ha identificato nella “metaforicità” il tratto distintivo del proverbio, l’autore sostiene che la proverbialità non è né riducibile né assimilabile esclusivamente alla metafora, poiché alla formalizzazione dei proverbi concorrono una pluralità di procedimenti retorici differenti. (Si veda Kleiber 2017: 26–53).

parlanti che determinate espressioni giungono ad acquisire una valenza metaforica altrimenti non rintracciabile in un utilizzo slegato dal contesto in cui esse hanno trovato diffusione e affermazione sul piano culturale: «Because of their imagery, proverbs provide evidence of stereotypes and standard cultural metaphors» (Norrick 2007: 381). Proprio in virtù della riconosciuta specializzazione socioculturale delle paremie, sarà indispensabile, per procedere all'analisi dell'opera di Bruegel, attingere anche al repertorio dei proverbi neerlandesi di Friedrich August Stoett (1923-1925).

L'opera *Proverbi fiamminghi*, realizzata da Pieter Bruegel il Vecchio nel 1559, costituisce una delle più articolate interpretazioni iconografiche del patrimonio proverbiale¹⁰. Le scene rappresentate si intrecciano alla tradizione latina e greca: l'autore fu, infatti, influenzato dagli *Adagia* di Erasmo e da altre raccolte risalenti al sedicesimo secolo. Il titolo originariamente attribuito al dipinto, *Il mondo sottosopra* (Sullivan 2015: 262) offre una chiave interpretativa per l'intera composizione: l'ordine naturale e morale viene sovvertito in una visione tanto grottesca quanto realistica. L'architettura dell'opera risulta essere particolarmente complessa, i proverbi non sono rappresentati in qualità di unità isolate ma si intrecciano in una rete di relazioni spaziali e simboliche in cui le figure si specchiano, si contrappongono e si commentano a vicenda.

¹⁰ Un orientamento analogo emerge anche ne *I dodici proverbi* (1558) dello stesso Bruegel e nell'opera di Hieronymus Bosch (1453–1516), *I sette peccati capitali*.

Figura 1

*Proverbi fiamminghi – Pieter Bruegel (1559)*¹¹



L'effetto straniante è preponderante, emerge un mondo irrazionale, dominato da gesti illogici, da rituali svuotati di senso e da un agire umano che illustra l'esito della trasposizione iconica della letteralità proverbiale. Tale configurazione diviene rappresentazione di un ordine sociale governato da gesti che, una volta privati della propria metaforicità, rivelano il loro carattere illogico. Pertanto, l'intera opera – più che le singole rappresentazioni – è da considerarsi come allegoria della condizione umana intesa come un universo decentrato in cui ogni azione è relativa, ogni sapere è contraddetto e ogni significato è messo in discussione (si veda anche Sullivan 2015: 253–295). Nel dipinto, la coordinazione degli sguardi articola una pluralità di relazioni con lo spazio abitato dalle figure, generando un dialogo polifonico tra

¹¹ *Nota.* Le immagini presentate in questo contributo sono state tratte da *Google Arts & Culture* (Bruegel, 1559, *The Dutch Proverbs*), in cui si propone una versione digitale dell'opera, su concessione del museo Gemäldegalerie di Berlino, presso il quale è conservato il dipinto. La versione digitale è disponibile all'indirizzo: <https://artsandculture.google.com/asset/the-dutch-proverbs-0026/CwGkTFwDGMmq9w>.

prospettive e posizioni soggettive. Il *corpus* oggetto d'indagine è stato selezionato in ragione della sua congruenza rispetto al paradigma teorico adottato nel presente studio. In prima istanza, l'analisi intende focalizzarsi (i) sul processo di reificazione innescato dalla metafora concettuale il quale, attraverso il ricorso ai domini concreti dell'esistenza umana, rende cognitivamente accessibili i domini più complessi e astratti. Lungi dal configurarsi come una mera operazione logico-cognitiva, tale proiezione si salda (ii) alla densità simbolica che scaturisce sia dalle istanze figurative sia dal substrato verbale da cui esse traggono origine. Nelle raffigurazioni in esame, infatti, si manifesta una costellazione di costrutti culturali e simbolici che orientano la percezione categoriale del fruitore, delineando i vincoli strutturali preposti all'innescio dell'attività immaginativa. Al fine di valorizzare tale pregnanza simbolica, l'indagine integrerà il modello dei riflessi dominanti teorizzato da Gilbert Durand (1972), che talora si allinea con i vettori di orientamento spaziale propri della prospettiva cognitivista. Infine, si terrà in considerazione (iii) il meccanismo di rivitalizzazione semantica che i dispositivi visivi operano a beneficio di un tipo di espressioni che, sul piano verbale, risultano ormai cristallizzate.

4. Analisi dei *Proverbi fiamminghi*

L'espressione *Chi la dura, la vince* – dalla struttura bipartita¹² e reiterativa tipica della paremia italiana – instaura un nesso causale diretto tra la perseveranza e il successo: invita a insistere, con determinazione, ai fini del conseguimento di un obiettivo. La sua

¹² Per quanto riguarda l'analisi della struttura sintattica delle paremie, Julia Sevilla Muñoz e Ramón Almela Pérez propongono una specifica terminologia: lessemi quali *unimembre*, *bimembre* ecc. indicano che il proverbio è costituito da una o più unità discorsive, tra di loro separate da segni di punteggiatura "maggiori" (quali il punto o il punto e virgola). Mentre i termini *unipartita*, *bipartita*, ecc., specificano il numero di sintagmi che compongono la struttura del proverbio. (Sevilla Muñoz e Almela Pérez, 2000: 28).

efficacia discorsiva non risiede nella rivelazione di un valore di verità universale – spesso insito nelle paremie –, ma nella funzione motivazionale che essa assume. La prima attestazione in lingua italiana risale probabilmente a una novella di Lorenzo de' Medici, *La Ginevra* (ca. 1469), in cui si legge «perché nissuna cosa infine è difficile a chi vuole, et chi la dura la vince» (Refranero Multilingüe, s. v. “chi la dura, la vince”). Il proverbio fiammingo corrispondente è *Dat zij den duivel op een kussen bond* (Stoett 1923-1925: 284), ossia *Riuscire a legare il diavolo a un cuscino*.

Figura 2

Riuscire a legare il diavolo a un cuscino



Nella scena raffigurata da Bruegel l'attenzione viene traspota su ciò che è considerato oscuro, pericoloso e incontrollabile. L'azione della donna che immobilizza il diavolo legandolo al cuscino introduce un contrasto tra la sfera materiale e quella trascendente, tra ciò che è domestico e ciò che è per definizione refrattario al controllo, elemento che riesce a creare una frizione tanto visiva quanto concettuale e a rendere – tramite la giustapposizione di categorie incompatibili – la

rappresentazione figurativa senz'altro straniante (figura 2). La perseveranza viene estremizzata al fine di mostrare, in maniera iperbolica, che anche l'impresa più ardua può essere portata a compimento grazie a una tenace e ininterrotta determinazione. In termini di dispositivi metaforici visivi, l'immagine coniuga il dominio concreto dello sforzo fisico con quello astratto della persistenza, in una visione paradossale e perturbante. È proprio questa frizione tra elementi incompatibili a richiamare il tipo di incongruenza visiva descritta da Elisabeth El Refaie (2015: 17), secondo cui molte metafore multimodali si basano su una qualche forma di "conflitto" in cui un oggetto, o un essere vivente, appare fuori posto nel proprio contesto, mettendo in discussione le aspettative su ciò che è considerato "reale"¹³ e invitando l'osservatore a ricomporre il senso al di là di ciò che appare immediatamente naturale¹⁴.

L'espressione *Guardare attraverso le dita*¹⁵ (figura 3) viene ripresa dagli *Adagia* di Erasmo e corrisponde al latino *con(n)ivens*, "chiudere gli occhi" (Treccani, s. v. "connivente"), ossia fingere di non vedere. Sebbene nella sua manifestazione linguistica essa si configuri come letterale, in termini di trasposizione visiva può essere compresa sulla base del pattern di matrice cognitivista CONOSCERE È VEDERE (si veda Lakoff e Johnson 1980: 48), che qui si arricchisce di una gestualità iconica:

¹³ «Many multimodal metaphors are also based on some form of incongruity, where an object or living being appears to be out of place in its context, thereby challenging expectations of the 'real' or 'natural'» (El Refaie 2015: 17).

¹⁴ «The observer can venture with their imagination beyond the limits of the frame until they cross the boundaries of the gaze and the threshold of an entirely new dimension» (Guerrieri, Ervas e Gola 2023: 4).

¹⁵ L'espressione fiamminga corrispondente è *Door de vingers zien* (Stoett 1923-1925: 420).

Figura 3

Guardare attraverso le dita



Il soggetto, affacciato alla finestra dell'osteria, schermandosi gli occhi nega simbolicamente l'atto conoscitivo, sancendo il proprio rifiuto di "vedere" e, conseguentemente, di "conoscere". Sotto il profilo simbolico la scena attiva vari registri: seguendo l'interpretazione antropologica proposta da Durand, l'occhio può essere considerato come organo privilegiato della conoscenza e della vigilanza. Tuttavia, l'atto di rifiutare la visione introduce una tensione ambivalente, riconducibile a un regime simbolico notturno e involutivo che «tinge l'inconscio di una sfumatura degradata, lo assimila ad una coscienza decaduta. [...] L'accecamiento, come la caducità è un'infermità dell'intelligenza» (Durand 1972: 87), elemento rafforzato dalla collocazione dell'immagine nell'ombra, quale «avvaloramento negativo delle immagini notturne» (194). L'accecamiento innesca così un meccanismo di assimilazione alla "caduta" e, dunque, a tutto ciò che – anche da una prospettiva cognitivista – trovandosi in "basso" assume

una valenza negativa¹⁶: «dal momento che le tenebre portano con sé la cecità, troveremo in questa discendenza isomorfa, più o meno rafforzata dai simboli della mutilazione, l'inquietante figura del cieco» (86). È interessante, a tal proposito, considerare anche l'ambientazione in cui Bruegel decide di collocare tale espressione, ossia l'osteria: luogo liminale per eccellenza, dove si mescolano i confini tra ordine e disordine, sobrietà ed eccesso, verità e finzione (figura 3).

L'espressione *Cantare con due bocche* (figura 4) non possiede un esatto corrispondente in lingua italiana. Nel dipinto viene raffigurata una testa murata dotata di due bocche, visualizzazione del proverbio fiammingo *Hi spreect met twee monden* (Stoett 1923-1925: 41). L'immagine si collega, inoltre, all'espressione latina *Ex eodem ore calidum et frigidum efflare* (Manuzio 1585: 1618), tratta da una favola di Esopo intitolata *Di un satiro ed un uomo*¹⁷ (Landi 1871: 110). In entrambi i casi, il nucleo semantico è costituito dalla duplicazione della parola e dall'ambiguità dell'intenzione comunicativa: la capacità di simulare e dissimulare, di dire il vero e il falso, fino a rendere manifesta l'impossibilità di occultare l'ipocrisia.

¹⁶ Il riferimento è alle cosiddette metafore di orientamento, le quali si fondano su opposizioni spaziali primarie – come alto/basso, dentro/fuori, avanti/dietro – derivate dall'organizzazione sensomotoria dell'esperienza umana: in particolare, nell'opposizione su-positivo/giù-negativo, la dimensione dell'alto viene a essere caratterizzata dall'associazione di valori positivi (come, per esempio, nell'espressione *su di morale*, essere di buon umore), mentre quella del basso tende a essere associata a una dimensione negativa (*sentirsi giù*, essere triste) (Lakoff e Johnson 1980: 14–19).

¹⁷ Sebbene appartenenti a generi differenti, la favola e il proverbio risultano talora interconnessi: entrambi attingono a un repertorio tradizionale di motivi e tendono spesso a interferire e a influenzarsi vicendevolmente. È tuttavia complesso riuscire a comprenderne la direzionalità intertestuale poiché in alcuni casi è la favola che viene a crearsi sulla base della morale proverbiale, in altri casi è invece il proverbio a originarsi in relazione al tradizionale discorso favolistico (Per approfondimenti si rimanda a Tosi 2014). La favola in questione narra dell'amicizia tra un uomo e un satiro, destinata tuttavia a incrinarsi di fronte alla condotta ambigua del primo: l'uomo, infatti, soffia sulle proprie mani per riscaldarsi dal freddo e, subito dopo, sulle vivande per raffreddarle. Il satiro, incapace di tollerare tale ambivalenza, decide di rinunciare all'amicizia dell'uomo.

Figura 4

Cantare con due bocche



L'immagine offre una resa letterale dell'espressione in questione amplificandone, al contempo, la potenza simbolica: la bocca è insieme porta della verità (l'organo del *logos*) e veicolo della menzogna. La testa è inoltre incastonata nel muro dell'osteria, che diviene edificio allegorico del corpo, ed è raffigurata al di sotto di un'insegna rappresentante una luna, tra i più importanti simboli del regime notturno: proprio come le fasi lunari, la parola cambia volto e senso, disorientando l'ascoltatore (figura 4). I punti di osservazione sono molteplici e stratificati e la commistione di elementi simbolici attiva nell'osservatore una potenziale incongruenza: il dominio di partenza – corporeo ma innaturale – veicola l'astratta ipocrisia e doppiezza.

Viene ripresa dagli *Adagia* di Erasmo anche l'espressione *In aurem dicere*, ossia *Soffiare nell'orecchio* (Manuzio 1585: 198)¹⁸, che si configura in quanto metafora della persuasione occulta e dell'inganno

¹⁸ L'espressione fiamminga corrispondente è *Iemand iets in het oor bijten* (Stoett 1923-1925: 242).

rappresentata da un uomo che, con l'ausilio di un mantice, "soffia"¹⁹ nell'orecchio di un altro uomo (figura 5).

Figura 5

Soffiare nell'orecchio



Nella raffigurazione di Bruegel l'espressione proverbiale viene trasposta in una scena dal carattere grottesco e inquietante: l'uomo che riceve il soffio appare inginocchiato in un atteggiamento quasi ornante dinnanzi a una figura demoniaca, che rappresenta la tentazione, l'indottrinamento e la manipolazione spirituale. L'agente dell'insufflazione è collocato in una zona d'ombra che, unita all'ambiguità complessiva della scena, richiama le figure riconducibili al regime notturno dell'immaginario durandiano. I due domini metaforici – quello di partenza, relativo all'atto fisico del soffiare, e quello di

¹⁹ L'insufflazione, ossia il gesto di soffiare nell'orecchio con il mantice, richiama la radice etimologica del termine latino "folle" (*follis*), che figurativamente si riferisce a una "testa piena d'aria" o "testa vuota" (Treccani, s. v. "fòlle").

arrivo, connesso ai processi di manipolazione ideologica o spirituale – confluiscono in un'unica immagine, che rende immediatamente percepibile la pervasività dell'inganno (figura 5). L'inquietante forma visiva proposta da Bruegel rivitalizza l'espressione tramite ciò che Francisco Yus (2009: 147–172) definisce *re-visualizzazione*: quando una metafora verbale, ormai cristallizzata e convenzionalizzata, perde la propria efficacia immaginativa, essa può essere riattivata tramite una riformulazione in chiave visiva che restituisce vividezza e pregnanza al concetto originario.

L'espressione *Portare con una mano il fuoco e con l'altra l'acqua* viene riprodotta sul lato destro del dipinto, tramite la rappresentazione di una figura femminile che trasporta un secchio pieno d'acqua nella mano sinistra e dei carboni ardenti nella mano destra (figura 6). L'immagine richiama il proverbio latino *Altera manu fert aquam, altera ignem*, attribuito da Erasmo a Plutarco (Manuzio 1585: 1549), il cui corrispettivo italiano è *Avere una doppia faccia*.

Figura 6

Portare con una mano il fuoco e con l'altra l'acqua



La resa figurativa proposta da Bruegel rimane fedele alla testimonianza erasmiana, secondo la quale Plutarco allude a una donna caratterizzata da qualità reciprocamente antitetiche. L'espressione è un chiaro rimando alla doppiezza, all'ambiguità, all'inganno o, più in generale, a una condotta intrinsecamente contraddittoria. La scena può essere letta come un esempio di combinazione sineddotica (gli oggetti che rappresentano l'idea) in cui viene utilizzato un simbolismo elementare per creare una metafora visiva immediata che incarna la duplicità degli elementi rappresentati: l'acqua può in tal caso essere interpretata come simbolo positivo, benché «in sé stesso ambivalente» (Durand 1972: 170), così come il fuoco, qui opposto all'elemento acqua e dunque potenzialmente negativo²⁰.

L'efficacia comunicativa di questa rappresentazione deriva proprio dalla fusione visiva dei due elementi opposti nella figura unitaria della donna, che diventa il veicolo corporeo dell'ambiguità (figura 6). La giustapposizione di acqua e fuoco produce un effetto di tensione simbolica che può essere letta in quanto doppiezza dell'animo umano, conflitto tra pulsioni opposte e come coesistenza di forze elementari inconciliabili. El Refaie (2015) definisce tale processo "innovazione ottimale"²¹, fondato sulla ripresa di un significato familiare e saliente –

²⁰ «Il secondo carattere che raddoppia sensorialmente la limpidezza dell'acqua lustrale e rafforza la sua purezza, è la freschezza. La freschezza è in opposizione col tepore quotidiano. La bruciatura del fuoco è anche purificatrice, giacché ciò che si esige dalla purificazione è che, attraverso i suoi eccessi, rompa col tepore carnale come la penombra della confusione mentale» (Durand 1972: 170–171).

²¹ «Optimal innovation involves the automatic recovery of a familiar, salient meaning, which is at the forefront of our mind due to frequency, familiarity, conventionality, and/or prototypicality, while also inviting a non-salient, qualitatively different interpretation: 'It is not a sheer surprise, then, that is pleasing, but a somewhat novel response assignable to or involving a salient, altogether different response that is gratifying' (Giora et al. 2004: 118). This strategy can be considered as a way of 'foregrounding' or 'estranging' entrenched salient responses, thereby opening metaphors up to new meaning (120). The choice of an unusual form to express a metaphor may thus be seen as an effective way of foregrounding conceptual mappings that are so entrenched that they may otherwise be overlooked. This allows the creators of multimodal metaphors to achieve optimal innovation and encourage increased mental activity on the part of their audiences» (El Refaie 2015: 18).

in tal caso, la giustapposizione acqua/fuoco – che, in virtù della sua elevata diffusione in ambito comunicativo, rende la rappresentazione concettuale più immediata. Al contempo, tale configurazione necessita di un'interpretazione che punti alle qualità astratte evocate dalla metafora, in tal caso l'ambiguità del carattere umano.

5. Conclusioni

Nella trasposizione figurativa delle espressioni proverbiali di Bruegel l'immagine e il linguaggio sono coinvolti nel medesimo atto conoscitivo: «l'icona e la scrittura s'intrecciano armoniosamente per suggellare il vincolo profondo tra il visibile e il leggibile» (Wunenburger 1999: 36). La cooperazione tra il linguaggio verbale e la configurazione visiva concorre, infatti, alla costruzione di un senso di coerenza intersemiotica (Hart e Marmol Queralto 2021: 531). In questa prospettiva, l'immagine non si limita a rendere visibile un significato ma lo inverte nella forma, avvalendosi del simbolo per conferire alla stessa maggiore profondità, come sostiene Wunenburger:

L'immaginario verbo-iconico costituisce dunque l'asse centrale della vita delle immagini e della loro teorizzazione, essendo tutt'uno col nostro stesso rapporto immediato e socializzato col mondo. Non ci deve stupire il fatto che la tipologia e il vocabolario del mondo delle immagini si siano sviluppati prima di tutto nel solco delle rappresentazioni verbo-iconiche (Wunenburger 1999: 37).

Le componenti simboliche che caratterizzano le rappresentazioni analizzate risulterebbero parzialmente inaccessibili mediante il solo codice linguistico, mentre la dimensione visiva – tramite l'attivazione di specifici processi immaginativi – si rivela particolarmente efficace

nell'enfatizzare queste stesse componenti²²: «l'immaginazione stessa, nella metafora, appare un *vedere come* che, mentre genera immagini delle cose, allarga e ridefinisce i confini del linguaggio» (Contini 2020: 151). Proprio in virtù della centralità assunta dalla dimensione immaginativa, il presente studio ha inteso integrare all'interno del quadro teorico tracciato da Contini (2012) l'esplorazione dei regimi simbolici descritti da Durand (1972), intesi quali strumenti interpretativi complementari utili a una più esaustiva decodifica delle immagini che trovano espressione nelle raffigurazioni proposte.

Se con la svolta cognitivista la metafora viene reinterpretata come meccanismo di mappatura tra domini differenti che non si esauriscono nel linguaggio verbale, l'opera di Bruegel mette in scena alcune declinazioni delle immagini proverbiali che convertono formule linguistiche cristallizzate in dispositivi visivi capaci di amplificarne l'ambiguità, la valenza simbolica e, dunque, le direzioni interpretative. Particolarmente interessante risulta essere altresì la convergenza tra i registri simbolici delineati da Durand e i processi cognitivi sottesi all'elaborazione metaforica, dimensioni che da questa prospettiva si arricchiscono reciprocamente in termini di polisemia²³ e pervasività: «l'immagine assolve a una funzione non più mimetica, bensì espressiva, allorché partecipa alla manifestazione dell'essere in una pluralità di figure, a un tempo differenti fra loro eppure tutte esatte nel loro rapporto col referente» (Wunenburger 1999: 164–165).

L'opera di Bruegel, in ultima analisi, si erige a dispositivo volto a rivitalizzare, mediante il meccanismo di re-visualizzazione (Yus 2009), molteplici enunciati paremiologici che l'uso ha invece ridotto a formule

²² «Un simbolo designa pertanto un'immagine, visiva o verbale, alla quale sono connessi significati latenti e secondi, che esigono la conoscenza preliminare di un codice per essere identificati e decifrati. Il simbolico corrisponde, in questo caso, a un linguaggio più o meno cifrato, il cui enigma o mistero apparente può essere sciolto solo da chi è iniziato alla lettura dei significati reconditi» (Wunenburger 1999: 80).

²³ «L'immagine esiste solo al plurale» (69).

convenzionali e cristallizzate. Il *corpus* analizzato ha messo in luce la complessità insita nella transcodificazione iconica del significato figurato che, configurandosi come un fenomeno emergente ed extralinguistico che si compie attraverso l'uso, trova nello spazio della tela il proprio contesto d'uso effettivo, capace di attivare l'interpretazione metaforica da parte del fruitore. Tale operazione di rivitalizzazione pittorica valorizza lo statuto del proverbio in termini di accessibilità cognitiva, di arricchimento simbolico e di portabilità interculturale, configurandosi come dispositivo di "innovazione ottimale" (El Refaie 2015) per quelle espressioni la cui vivacità metaforica non risulta più accessibile sul piano esclusivamente verbale. Sebbene l'architettura concettuale della metafora rimanga invariata sul piano dell'elaborazione cognitiva, la sua trasposizione visiva chiama in causa direttamente i processi di immaginazione mentale (si veda anche Bolognesi e Cavazzana 2020), che divengono elementi imprescindibili per la corretta interpretazione delle raffigurazioni di Bruegel: «l'immagine visiva, insomma, arricchisce l'immaginario individuale e collettivo ben più degli atti e delle opere del linguaggio» (Wunenburger 1999: 32).

Riferimenti

- Aresti, A. (2013). Sul patrimonio paremiologico della prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612). In Tomasin L. (Ed.) *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*. Atti del X Convegno ASLI. Milano: Cesati, 295-306.
- Aristotele. *Retorica* III, 11, 1411b. Trad. it. di C. Viano (2021). Roma-Bari: Laterza.
- Bachelard, G. (1975). *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Bachtin, M. M. (1986). *K metodologii gumanitarnyh nauk [About the methodology of humanities]*. In M. M. Bachtin, *Jestetika slovesnogo*

- tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity] (381-393). *Iskusstvo*. (Citato in Petrenko e Korotchenko, 2012).
- Black, M. (1979). More about metaphor. In Ortony A. (Ed.), *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 19-43.
- Carston, R. (2010). Metaphor: Ad hoc concepts, literal meaning and mental images. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 110(3), 295-321. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9264.2010.00288.x>.
- Carston, R. (2018). Figurative language, mental imagery and pragmatics. *Metaphor and Symbol*, 33, 198-217. <https://doi.org/10.1080/10926488.2018.1481257>.
- Cavazzana, A. e Bolognesi, M. (2020). Uncanny resemblance. Words, pictures, and conceptual representations in the field of metaphor. *Cognitive Linguistic Studies*, 7(1), 31-57. <https://doi.org/10.1075/cogls.00048.cav>.
- Contini, A. (2012). Metafore visive. In Cardarello R. E. e Contini A. (Eds.), *Parole immagini metafore. Per una didattica della comprensione*. Parma: Spaggiari, 193-220.
- Contini, A. (2020). Black e Ricoeur filosofi della metafora. *Aisthema International Journal*, 7, 117-151.
- Davidson, D. (2001). What metaphors mean. In Davidson D. (Ed.), *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 245-264. <https://doi.org/10.1093/0199246297.001.0001>.
- Durand, G. (1972) [1963]. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Dedalo.
- El Refaie, E. (2015). Cross-modal resonances in creative multimodal metaphors: Breaking out of conceptual prisons. In Pinar Sanz M. J. (Ed.), *Multimodality and Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 13-26. <https://doi.org/10.1075/bct.78.01pin>.
- Forceville, C. J. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising*. Londra/New York: Routledge.

Forceville, C. J. (2008). Metaphors in pictures and multimodal representations. In Gibbs R. W. (Ed.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 462-482. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802>.

Forceville, C. J. (2009). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. In Forceville C. J. e Urios-Aparisi E. (Eds.), *Multimodal Metaphor*. Berlino: De Gruyter, 19-42. <https://doi.org/10.1515/9783110215366>.

Guerrieri, A. (2025). *Metafore artistiche. Come si vedono e cosa raccontano*. Milano: Meltemi.

Guerrieri, A., Ervas, F. e Gola, E. (2023). Multimodal artistic metaphors: Research on a corpus of Sardinian art. *Front. Psychol.* 14:1146639, 1-12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1146639>.

Hart, C. e Marmol Queralto, J. (2021). What can cognitive linguistics tell us about language-image relations? A multidimensional approach to intersemiotic convergence in multimodal texts. *Cognitive Linguistics*, 32(4), 529-562. <https://doi.org/10.1515/cog-2021-0039>.

Honeck, R. (1997). *A Proverb in Mind. The Cognitive Science of Proverbial Wit and Wisdom*. Londra: Lawrence.

Kleiber, G. (2017). La figure d'un proverbe n'est pas toujours celle d'une métaphore. *Scolia*, 31, 26-53. <https://doi.org/10.4000/scolia.400>.

Kövecses, Z. (2020). *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G. e Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

Landi, G. (1871). *Le favole di Esopo Frigio*. Milano: Giocondo Messaggi Editore.

- Martinengo, A. (2016). *Filosofie della metafora*. Milano: Guerini Scientifica.
- Norrick, N. R. (2007). Proverbs as set phrases. In Burger H. et al. (Eds.), *Phraseology: An international handbook of contemporary research*. Berlino: De Gruyter, 381-393.
- Petrenko, V. F., e Korotchenko, E. A. (2012). Metaphor as a basic mechanism of art (painting). *Psychology in Russia: State of the Art*, 5, 531-567. <https://doi.org/10.11621/pir.2012.0033>.
- Potebnya, A. A. (1990). *Teoreticheskaja pojetika* [Theoretical poetics]. Vysshaja shkola. (Citato in Petrenko e Korotchenko, 2012).
- Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. Parigi: Seuil.
- Ricoeur, P. (2015) [1978]. Il processo metaforico come apprendimento, immaginazione e sentimento. Trad. it. di Marco Carassai. *Lo Sguardo*, 17, 93-108.
- Sevilla Muñoz, J., e Almela Pérez, R. (2000). Paremiología contrastiva: Propuesta de análisis lingüístico. *Revista de Investigación Lingüística*, 1, 7-47.
- Sevilla Muñoz, J., e Crida Álvarez, C. A. (2013). Las paremias y su clasificación. *Paremia*, 22, 105-114.
- Sevilla Muñoz, J., e Crida Álvarez, C. A. (2015). La problemática terminológica en los estudios paremiológicos. *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística*, 5, 67-77.
- Sullivan, M. A. (2015). Bruegel's proverb painting: Renaissance art for a humanist audience. In Mieder W. (Ed.), *Wise words. Essays on the proverb*. New York: Routledge, 253-295.
- Tosi, R. (2014). Favola e proverbio nella cultura classica: Alcune osservazioni. In Mordeglija C. (Ed.), *Lupus in fabula. Fedro e la favola latina tra antichità e Medioevo*. Bologna: Pàtron, 35-47.
- Wunenburger, J.-J. (1999). *Filosofia delle immagini*. Torino: Einaudi.
- Yus, F. (2009). Visual metaphor versus verbal metaphor: A unified account. In Forceville C. J. e Urios-Aparisi E. (Eds.), *Multimodal*

metaphor. Berlino: De Gruyter, 147-172.
<https://doi.org/10.1515/9783110215366.3.147>.

Dizionari e risorse online:

Manuzio, P. (1585). *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt, Paulli Mannuccii studio, atque industria, ... ab omnibus mendis vindicata, quae pium, & veritatis Catholicae studiosum lectorem poterant offendere: sublatis falsis interpretationibus, & nonnullis, ... digressionibus. Cum plurimis, ac locupletissimis indicibus.* Venezia: Venetilis. [Versione digitale] <https://archive.org/details/ita-bnc-ald-00000268-001/mode/2up>.

Refranero Multilingüe, Centro Virtual Cervantes. [versione digitale] <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx>.

Stoett, F. A. (1923-1925). *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden*, 4^a ed. Zutphen: W.J. Thieme & Cie. [Versione digitale] https://www.dbnl.org/tekst/stoe002nede01_01/stoe002nede01_01_1586.php.

Vocabolario Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/>.

Metaphors in Art: A Recognition Map

Alice Guerrieri

University of Cagliari - IT

Abstract

This article explores metaphorical language as a cognitive tool that strengthens knowledge and nourishes the imagination (Aristotle 4th century BC), focusing specifically on art. Metaphors serve as a creative resource that amplifies the experience of observation (Wittgenstein 1958). Its imaginative qualities can stimulate interpreters' minds (Davidson 1978; Carston 2018). "Metaphorical seeing" shapes visual metaphors, distinguishing them from linguistic metaphors. Among the most striking visual metaphors are those with an artistic background, which derive from original aesthetic constructions in which divergent domains enrich interpretation (Carroll 1994; Nanay 2016). Observing artistic metaphorical language is both conceptually challenging and cognitively intriguing. Finally, this paper examines artistic metaphorical expressiveness within a categorisation system distinct from models tested in advertising (Forceville 1996). The universal categories of thought proposed here aim to help interpreters identify and deeply understand metaphors in art (Guerrieri et al. 2023).

Keywords: metaphor, metaphorical language, visual imagery, art, artistic metaphor

1. Metaphorical language sheds light on knowledge

Aristotle discovered the cognitive and expressive potential of metaphor in a visual sense. In the *Poetics*, the philosopher provided the earliest

known definition of metaphor: «Metaphor is the application of a word that belongs to another thing; it occurs either from genus to species, from species to genus, from species to species, or by analogy» (Aristotle, 21, 57b 6–9). In this theoretical manifesto on the non-literal use of language, transposition can be understood as a transgression of correct linguistic usage. Metaphor is a fundamental linguistic and conceptual tool for identifying ontological relationships and similarities between entities. This figure of speech can establish semantic associations between words and phrases, thereby expanding knowledge.

In addition, metaphors have an evocative power that stimulates and elicits images. This allows us to conceptualise otherwise abstract notions through imagery. In the *Rhetoric*, Aristotle discusses metaphor by analogy, which, among the processes involved in constructing figurative language, makes metaphor formation most visible (cf. Ervas & Gola 2016). Aristotle also describes the expressive mechanism known as «putting something before the eyes (*poiein pro ommaton*)» (Aristotle, III, 10, 1411a2), which emphasises metaphor's unusual cognitive ability to synthesise information. There are also “image metaphors” (characterised by a logical relationship of substitution from *species* to *species*), whose structure is purely lexical and whose nature is highly evocative. They create a visual effect and produce an immediate presence. For example, a figurative expression compares a judge to an altar, highlighting key qualities of a “true” judge, such as the sacredness of their mission, their honesty, and their courage (*Ibid*, III, 11, 1412a12–4).

This property of imagery can refer to words that represent an object in action. The most “vivid” metaphors bring things to life because they can evoke action in the recipient's mind, describing even inanimate objects in terms of movement and action. Although Aristotle was unaware of theories concerning the bodily dimension of language,

specifically the motor simulation hypothesis developed in neuroscience (cf. Gallese 2005; Gallese & Sinigaglia 2010), his reflections seem almost prophetic. The experience of “putting something before the eyes” resembles the phenomenon of *visual imagery* described by Carston (2010), in which language activates an image in the interpreter's mind, reproducing the experience of seeing a scene both phenomenologically and through simulation. The other aspect, relating to action, also seems to connect to the simulation paradigm. According to the philosopher, particularly effective metaphors describe something - especially something inanimate - in terms of action: the result of a set of immediate, pre-reflective motor skills shared by organisms of the same *species* (cf. Cuccio et al. 2013). Aristotle's insights were unique in the context of philosophical reflections on the visual component of language, and it would take several centuries for the discourse to regain consistency and redefine the activity of seeing images as a metaphorical thought process.

2. The metaphorical experience of seeing

The imagistic effects generated by language emerge in sequences of understanding metaphorical statements and figurative ways of thinking. Ludwig Wittgenstein (1958) has also discussed the possibility that an interpreter may wish to see and understand an image as one thing or another (*Seeing as, Sehen als*). Consider *Jastrow's figure*¹, which lends itself to the imaginative game of seeing either a rabbit's head or a duck's, highlighting the capacity for metaphorical reasoning. This emphasises the visual nature of metaphor, placing its conceptual component second. According to Donald Davidson, metaphors do not evoke cognitive content, but rather mental images that differ from pictures; pictures are difficult to express in codified language. «A

¹ Image reference: https://grokipedia.com/page/Jastrow_illusion#jastrow-illusion

picture is not worth a thousand words, or any other number. Words are the wrong currency to exchange for a picture» (Davidson 1978: 46).

The visual representations that arise in the mind are not, strictly speaking, “portraits” of what we see, nor are they the result of perceptual activity. These figurative portrayals are created mentally, accompanied by sensory information, and recalled from memory, inducing us to relive a new situation involving the original stimulus (cf. Pearson et al. 2015). Mental images are therefore the result of the non-propositional effects of language; that is to say, figurative or literary statements distinguished by expressive nuances and the ability to activate perceptual, emotional, and sensorimotor mechanisms (cf. Wilson & Carston 2019). The visual capabilities of language are evident in the dead metaphor *He was burned up*: «When the metaphor was active, we would have pictured fire in the eyes or smoke coming out of the ears» (Davidson 1978: 38). Visual imagery can automatically be activated in the mind of the interpreter as a secondary effect of linguistic and pragmatic processing. Like the cognitive effects of propositions, these visual effects are also highly relevant (cf. Davidson 1978). The ability to develop a visual image distinguishes two broad categories of metaphors: *image-permitting metaphors*, which the user can understand without further imaginative elaboration, and *image-demanding metaphors*, which require the creation of an image, whether visual, tactile, or auditory. Among the latter, let us analyse the statement «He wiped² the floor with me» (figuratively translatable as *He defeated me*), uttered by Wittgenstein to describe his first meeting with Gottlob Frege, which clearly provides a brilliant image of the master’s intellectual superiority and the authority he exercises over his pupil (cf. Green 2017).

² The verb *to wipe* literally means *to clean*.

Image activation can also be triggered during the process of understanding a metaphor observed in the visual sphere, when visual mental imagery (cf. Nanay 2016) acts in the same way as inference in the verbal sphere: “seeing” lacks immediate sensory input and differs from perception, which is the recording of a physically present stimulus (cf. Kosslyn et al. 1995). Interpreters' expertise in reactivating and manipulating visual representations without a corresponding visual stimulus encompasses everything one can imagine (cf. Ganis, Schendan 2011). Mental images come from memory and recall, and they are under the control of the will (they can be activated or not), unlike mandatory, involuntary perceptual processing.

However, not all cognitive metaphorical language originates from direct bodily experience. According to Casasanto (2014), in order to identify mental metaphors, we must look beyond the body and consider how our experiences of interacting with our physical and social environments influence our thinking.

3. The structural properties of metaphor in the visual sphere

The multifaceted nature of metaphor, with its figurative ability to generate allusions and expand linguistic phenomena, presents it as a contrasting phenomenon. This contrast arises from the alternation of unexpected words and combinations that, at first glance, form fruitful images (cf. Boehm 2009). Seeing can lead us to construct metaphors inherent in our figurative thinking. For example, the metaphorical statement *Man is a wolf* triggers a mental process that recognises similarities between the characteristics that define *man* and those that define a *wolf*, i.e., between seemingly incomparable elements (cf. Black 1954/1955). A verbal metaphor is often recognisable in the structure “A is B” (target-is-source), where the *target domain* may coincide with the grammatical subject, and the predicate indicates the *source domain*. The target domain usually refers to an abstract concept that

is not widely known or easy to explain. Instead, the source domain refers to a more familiar concept (cf. Lakoff & Johnson 1980; Gibbs 1994; Bowdle & Gentner 2005). For example, in the statement *Life is a cone of ice cream*, life is the *target* and the ice cream cone is the *source* (cf. Forceville 2016).

A visual metaphor, also known as a *pictorial metaphor*, can be expressed in two modes. In monomodality, the target and source domains are presented in the same way (a *monomodal metaphor*), which means they are either verbal or visual, as is often the case in commercial product images. This is also true in untitled works of art, where the visual component prevails. In *multimodality*, however, the target and source domains are presented exclusively or predominantly in two different ways. This may include the visual and verbal modes, as in many advertising images or cartoons (*verbo-pictorial metaphor*), or the aural mode. In the latter, the target may be visual, and the source may be musical. Alternatively, the target may be verbal, and the source may be auditory, tactile, or olfactory (cf. Forceville 2009).

According to Noël Carroll, *pictorial metaphors* are images arising from a visual abnormality that function like verbal metaphors and are recognised in the same way by viewers. An image is classified as a *pictorial metaphor* if it satisfies the conditions of *homospatiality* and *noncompossibility*. Two or more elements are homospatial if they coexist in the same image, i.e. they are juxtaposed. Noncompossible elements are those that cannot share the same space in the real world (cf. Carroll 1994). The concepts of *homospatiality* and *noncompossibility* are illustrated through Picasso's description of *Baboon and Young*³. The sculpture depicts an upright primate with a smaller creature, probably its young, lying on its chest and sitting on its belly. However, upon closer inspection, we notice that the baboon's

³ Image reference: <https://www.moma.org/collection/works/81119> .

head is made from a vintage toy car from the late 1940s. The hood of the car serves as the snout, the bumper as the mouth, the windshield as the eyes, and the roof as the skull. The image can be read metaphorically, as if the baboon's head were a car. This sculpture illustrates *homospatiality*, as the mammal and the automobile appear in the same composition, and demonstrates spatial coherence. However, it also reveals aspects of *noncompossibility*, since we expect to see the primate's head where the toy car is located instead (cf. Carroll 2001).

4. Metaphorical language in art: Interpretative challenges

Having discussed the structural features of metaphor in the visual sphere, this section explores metaphor in art. To do so, we examine the theoretical perspectives of Ernst Gombrich, Philippe Minguet and Richard Wollheim.

4.1. Visual metaphors of values in art

In his 1952 symposium report, *Symbols and Values*, art historian Ernst Gombrich argued that artistic language can represent, incorporate, and express elevated values, including moral ones. In particular, he argued that the metaphorical language of art can convey visual qualities equivalent to moral values. This can be seen in his description of the Swiss *Löwendenkmal Luzern* monument (Figure 1):

We may say that when Thorwaldsen designed his once famous memorial for the Swiss guards who were killed during the French Revolution, the 'Lion of Lucerne', he wanted to convey in visual terms 'they died like lions' or 'they died, lions'. We are used to saying in such a context that the lion is a *symbol* of courage, but there are reasons to prefer the term 'metaphor' (Gombrich 1963: 12).

Figure 1⁴

Bertel Thorvaldsen (designer), Lukas Ahorn (sculptor), *Lion of Lucerne*, 1820-1821



While the term “symbol”, understood as a sign recognised by tradition, was commonly used to describe the “attributes” that distinguished and identified gods and saints — think of Saint Catherine of Alexandria, who is identified with the wheel, the instrument of her martyrdom — the image of the lion is not considered a representative sign. This is because it can communicate different ideas depending on the context in which it is placed. In one context, it may convey nobility, traditionally associated with the king of beasts. In another context, however, it may convey ferocity or fear⁵. Therefore, each quality observed can be “isolated” and “transferred” to another object. In the aforementioned sculpture, the lion is not a symbolic figure nor an emblem of courage in art. Instead, it can be understood as a

⁴ Image reference (Creative Commons CC-BY-SA-2.5): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:6315_-_Luzern_-_L%C3%B6wenzentrum.JPG.

⁵ For example, there is a story about a lion who was afraid of a crowing cock.

metaphorical symbol: «Because of its alleged courage the lion lends itself to being used as a symbol (or metaphor) for heroes» (*Ibid*: 13).

The metaphorical language observed in art is achieved through the continuous process of substitution carried out by the human mind: «The possibility of metaphor springs from the infinite elasticity of the human mind; it testifies to its capacity to perceive and assimilate new experiences as modifications of earlier ones, of finding equivalences in the most disparate phenomena and of substituting one for another» (*Ibid*: 14).

In the author's view, the fact that a quality observed in the visual sphere is defined as metaphorical when it corresponds to a moral value, as illustrated by Gombrich in the sculpture of the *Lion of Lucerne*, in which he projects symbolism representing values, does not fully reveal the expression of the visual metaphor. In fact, imaginative potential seems more explicit in linguistic metaphorical expression; the monument, which does not derive from the noncompossible coupling of two domains, does not seem to qualify as a pictorial metaphor (see §3).

4.2. The metamorphic power of metaphors in art

Metaphorical language reveals its full expressive value in the pictorial dimension. To discuss the relationship between metaphor and painting, philosopher Philippe Minquet (1979) refers to the critical interpretations of John Ruskin and Michel Butor. Ruskin (1856) identifies the “metaphorical-metamorphic” execution of the sea in William Turner's work *Portsmouth* (Figure 2): a wave turns into an iron glove, a marble column, or a white fleece.

Figure 2⁶

J.M.W. Turner, *Portsmouth*, 1824-1825



Conversely, Butor (1968) comments on the *Thirty-six and Ten Views of Mount Fuji*, highlighting that Katsushika Hokusai utilises pictorial metaphor to its fullest extent, particularly in his depiction of the Japanese mountain as a giant blood vessel. In contrast, Claude Monet's variations on the *Cathedral of Notre-Dame in Rouen*⁷ are defined as “unfinished paragons”, showcasing polyvalence in terms of material — it could be stone, honey, or plaster — yet they do not generate a metaphor; the object remains a cathedral (Minguet 1979).

Therefore, in the remarks on the views of Mount Fuji, certain rhetorical devices can be found, such as pure metaphor or *in absentia*. For example, to see Fuji as a huge container of blood, one must not only project the comparative ligament into the image, but also one of the assimilated terms (“reservoir of blood”). Red as it is in Hokusai's print, Fuji evidently departs from the norms of representation (a

⁶ Image reference (public domain): <https://www.wikiart.org/en/william-turner/portsmouth>.

⁷ Images reference: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_\(Monet_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_(Monet_series)).

volcano is not red). However, hyperbole can also be discerned: «If, on the other hand, a traveller were to point out to us that there exists in Japan, beyond the semiotic universe, a volcano called Fujisan whose flanks sometimes have pinkish reflections, we could interpret the red volcano metalogically as hyperbole» (Minguet 1979: 143, my translation).

As previously discussed, Minguet identifies the metaphorical potential of creative language. In this regard, he refers to the metaphorical approach captured in Turner's paintings, such as the metamorphic rendering of a wave transforming into a marble column noted by Ruskin, or the approach Butor highlights in Hokusai's depictions of Mount Fuji. One such depiction is described as a tank of blood and can likely be associated with the image of the red Fuji. Minguet's critical comments on metaphors in painting consider the possibility of "seeing" one subject in terms of another and of creating an interpretive viewing experience.

Thus, seeing Fuji "as a gigantic reservoir of blood" involves perceiving an internal similarity between the depiction of the red mountain and blood; in other words, a formal and chromatic affinity between the elements of the representation. This "seeing as", as understood in the Wittgensteinian sense, enables the watcher to reflect on what they are seeing, as well as to grasp those expressive properties not usually attributed to an image of a mountain. Although Minguet recognises the specific expressive qualities of artistic images, his thoughts on critics' reflections appear to be anchored in the analysis of language and the pursuit of rhetorical and metalinguistic operations (cf. Guerrieri 2025).

Figure 3⁸

Katsushika Hokusai, *Red Fuji*, 1830



4.3. The “metaphorised” artworks and the “metaphorisation” of the body

In a 1984 theoretical essay, Richard Wollheim discusses the expressive properties inherent in “metaphorised” artworks. He distinguishes between paintings whose textual content is metaphor and those that are metaphors themselves. For example, in William Blake's landscape work *The River of Life*⁹, the textual content is conceptualised by the metaphor *Life is a river*. Even the domestic interior *The House of Cards*¹⁰ by Jean-Baptiste-Siméon Chardin is understood as a metaphorical work, conceptualised by the metaphor *Life is a pack of cards* (Wollheim 1984). Metaphorical language is conveyed through conceptual formulation. The conventional metaphor *Life is a journey* (cf. Lakoff & Johnson 1980) describes artworks depicting life's stages¹¹. From Wollheim's theoretical perspective, metaphors appear in captions

⁸ Image reference (public domain): urly.it/31g6t5.

⁹ Image reference: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-river-of-life-n05887>.

¹⁰ Image reference: <https://www.wikiart.org/en/jean-baptiste-simeon-chardin/the-house-of-cards>.

¹¹ It is an example of the series created by Thomas Cole in 1840, entitled *The Voyage of Life*.

rather than within the works themselves. The revelatory aspect of pictorial metaphors is not evident in the painting's textual content, but rather in the depiction of the body. This is evident in paintings where the physicality of the depicted characters accurately conveys the artist's intended meaning. According to Wollheim, when a painting becomes a metaphor for the body, it is "metaphorised":

It is always an object that the painting metaphorizes. In point of fact, I further believe that the fundamental cases of pictorial metaphor are those where a corporeal thing is metaphorized: the painting becomes a metaphor for the body, or (at any rate) for some part of the body, or for something assimilated to the body. In some cases the painting metaphorizes both the body and something other than the body, and in other cases the painting doesn't metaphorize the body at all (Wollheim 1984: 305).

Metaphorisation is not only generated by a visual experience, but can also be provoked by the manner in which an image is perceived and viewed. This is closely linked to a reaction that draws on emotions and feelings directed at the metaphorised object, such as the body. When a painting metaphorically represents the body, this relationship attributes corporeality to the visual, partly shaping how an image is presented in ways that arouse emotions, fantasies, and thoughts about the body. Titian captured this well in his painting *The Three Ages of Man* (Figure 4), which both represents and metaphorises the body, reflecting the artist's view of the body as the «locus of pleasure, beauty and death».

Partly corporeality is a matter of how the picture represents what it does, and specifically of how it does this in such a way

as to stir thoughts, emotions, phantasies, about the body. Partly corporeality is a matter of how such responses are then transferred to the picture itself. And partly it is a matter of how, by other means, or independently of its central representational content, the picture manages to attract to itself feelings directed on to the body: I call this directly inducing corporeality (*Ibid*: 310).

Through his technique, Titian imbues the depicted bodies with movement that conveys their vitality. This is evident in the multifaceted way he renders facial expressions, such as adoration, desire, avoidance of eye contact, or the pursuit of knowledge. In *The Three Ages of Man*, there is also a kind of correspondence between the human body and nature; for example, between young skin and the sky. The human figures are also depicted as closely connected to the natural world through their anonymity. The paint's texture on the canvas creates the impression of painted skin. The work deliberately alternates textures: a visible brushstroke first portrays a leaf in the foreground, then suggests the multitude of foliage in the hedge beyond the meadow. The elements in the painting are understood metaphorically, which is why a painting is similar to a body: it contains things such as the sound of music, water, and imagined time passing. Therefore, the image gives rise to the metaphorical idea that sounds are scattered within it (Wollheim 1984).

As observed, some of the artworks Wollheim analyses derive from a metaphorical experience of aesthetic perception, as seen in the depiction of bodies. However, the conditions of homospatiality and noncompossibility that pictorial metaphors respond to (cf. Carroll 1994) do not seem to emerge in these works. In fact, the visual composition of these works does not prompt the observer to make sense of contrasting domains brought into co-presence.

Figure 4¹²

Titian, *The Three Ages of Man*, 1513-1514



5. Defining art metaphors and how to observe them

Given what has been discussed so far, this section defines an artistic metaphor, details its specific characteristics, and shows how it can be perceived.

Metaphorical language in the artistic sphere differs from that in the commercial sphere. For example, an aesthetically significant image is perceived differently from a promotional image designed for marketing purposes. A work of art is a synthesis of the intrinsic creativity of individuals with extraordinary sensitivity who can see beyond appearances and truthfully interpret reality. The language of art is characterised by its expressive originality and representational autonomy.

Metaphors in an artistic context are often unconstrained and can challenge the standardised logic of the art market. They may stand out

¹² Image reference (public domain):
[https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_et%C3%A0_dell'uomo_\(Tiziano\)#/media/File:Tiziano,_tre_et%C3%A0_dell'uomo_01.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_et%C3%A0_dell'uomo_(Tiziano)#/media/File:Tiziano,_tre_et%C3%A0_dell'uomo_01.jpg).

because of their compositional freedom in rendering space, experimentation with techniques, the power of colour and their ability to express emotion. They possess the allure of mysterious objects, condensing multiple meanings into a single depiction. These metaphors suggest layered interpretations and subvert our cognitive expectations.

Within an artistic genre, a metaphor may be intentionally expressed to direct the viewer's attention toward a specific area of visual exploration. While juxtaposing two domains from different sources in advertising helps the viewer grasp the persuasive intent, the expressive layers of a work of art may not guide the observer to identify the source and target domains correctly.

When an artistic metaphor is expressed only visually, it is monomodal; if both domains are rendered differently (visually, verbally, musically or tactually), it is multimodal (cf. Forceville 2009). In addition to homospatiality, which implies the coexistence of two or more elements in the same image, this metaphor can meet the condition of noncompossibility when the elements that compose it are unlikely to share the same space in the real world (cf. Carroll 1994).

Some art metaphors are referred to as "*illustrated*" (*verbal*) *metaphors*, i.e., illustrations that realise linguistic metaphors in a visual medium, whose visual elements merely allude to the original linguistic formulation (cf. Stern 1997). Therefore, the pictorial properties of a painting (colours, shapes, and lines) do not contribute to its metaphorical interpretation. Consider the side panel of Robert Campin's *Annunciation Triptych* (*Merode Altarpiece*, Figure 5), in which St. Joseph is depicted as a craftsman making mousetraps, with one displayed on his work table. According to Meyer Schapiro's interpretation (1979), the mousetrap has theological significance, as revealed through his reading of St. Augustine, who uses the mousetrap metaphor to explain the necessity of Christ's incarnation and crucifixion

to redeem humanity¹³. However, none of the pictorial properties of the trap itself provide the basis for its metaphorical interpretation as a means to defeat the Devil. Without the prior context of Augustine's text, which provides the linguistic metaphor «the Devil's Mousetrap», the painting's metaphorical interpretation would not be possible (cf. Stern 1997).

Figure 5¹⁴

Robert Campin, *Annunciation Triptych*, side panel, 1427–1432



An art metaphor has an aesthetic purpose: it conveys beauty. If

¹³ «The devil exulted when Christ died, but by this very death of Christ the devil was vanquished, as if he had swallowed the bait in the mousetrap. He rejoiced in Christ's death, like a bailiff of death. What he rejoiced in was then his own undoing. The cross of the Lord was the devil's mousetrap; the bait by which he was caught was the Lord's death» (St. Augustine, *Sermo* 263).

¹⁴ Image reference (public domain): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304>.

well designed, it stimulates common motor and sensory experiences among appreciators, creating a resonance effect (cf. Cuccio et al. 2013). Time must be dedicated to contemplating it in order to investigate its meaning; only then can the experience be enriched through polysensory stimulation. An artwork can stimulate the visual and motor systems, thereby enhancing the cognitive experience of the person interpreting it. The cognitive effort of solving the visual enigma is rewarded by the pleasure the person feels when admiring an art metaphor. What is perceived is not without effect, as it leaves an impression on the imagination and memory. An artistic image is so vital that it can strengthen a community's social and cultural imaginary (cf. Guerrieri 2025).

The metaphorical attitude expressed in Turner's paintings, for example, as in the metamorphic rendering of the wave turning into a marble column cited by Ruskin, or in Hokusai's views of Mount Fuji as underlined by Butor, despite being a rhetorical manifestation (cf. Minguet 1979), reformulates the manner of conducting visual experience and interpreting an image as if it were an artistic figure. Metaphorically, the transposition process can begin with perceiving and visualizing an image, along with the emotional reactions directed toward the object involved in the metaphorisation. From an aesthetic point of view, metaphors in art can express themselves through the depiction of characters' physical presence in a painting (cf. Wollheim 1984).

Since metaphors allow visual elements to be evoked (cf. Davidson 1978), when people comprehend an artistic metaphor, they activate all the components they can imagine. While some of them do not require an imagistic formulation (*image-permitting metaphors*), others give rise to broader icastic constructions that encompass multiple senses (*image-demanding metaphors*) (cf. Green 2017). As observed, mental imagery conveys aspects not included in the conceptual domains

involved in the metaphor. It also helps fill gaps in perceptual information visually (cf. Carston 2010, 2018).

In artistic metaphors, the evoked images, understood as non-propositional inferences, can help the viewer rediscover properties inherent in the image that were not highly valued during the process of interpreting the artwork, and contribute to a more impactful interpretation than in the purely linguistic sphere. Furthermore, these metaphors can activate mental imagery because the image's *aesthetically relevant properties* are almost perceptually represented. This creates an unusual viewing experience when an “aesthetic difference” is produced (cf. Nanay 2016). These properties shape how we see things metaphorically and influence the hermeneutic process.

Deciphering the meaning of an artistic metaphor can be context-driven. Contextual elements found in the artwork itself can guide the interpretation. Therefore, contextual features external to the artwork, such as general human and cultural knowledge and expectations, could play a significant role (cf. Forceville 1988). For this metaphor to reach its full potential, viewers must be both perceptually and emotionally engaged (see Riegl 1995). Furthermore, they can enrich the meaning conveyed by artistic metaphorical language by personalising their interpretation.

6. Categorising metaphors in art

With his categorisation proposal, Charles Forceville intends to demonstrate how the interactive theory of metaphor (cf. Black 1954/1955) can be applied to visual metaphorical language in advertising. Visual metaphors are classified into four types: *hybrid metaphor*, *contextual metaphor*, *pictorial simile*, and *integrated metaphor* (cf. Forceville 1996, 2008). This taxonomy depends on how the two conceptual domains are represented; the extension can range from domain *fusion* and *replacement* to domain *juxtaposition* (cf. Maes,

Schilperoord 2008). Bolognesi and colleagues (2018) also catalogued a genre-structured corpus, considering denotative and connotative dimensions of meaning. These proposals for systematizing visual metaphors show that framing images in advertising communication within specific categories is more effective. Here, target domains are easily distinguishable from source domains because they reflect brands' promotional intentions; moreover, visual structures are persuasively conceived for commercial purposes. In contrast, "other" pictures that do not fit a specific visual scheme require different framing.

Artistic metaphors often exhibit expressive autonomy in terms of technique, colour rendering, and subject representation, offering multiple levels of interpretation. Therefore, it is difficult to categorise them using the same approach as visual metaphors in advertising. An "alternative" categorisation of these metaphors is therefore necessary. It is proposed that artistic metaphors be described according to four universal macro-categories, inspired by Aristotelian and Kantian categories¹⁵, as well as studies in aesthetics and the philosophy of art (Walton 1970): 1) time, 2) space, 3) decontextualisation of stereotypes, and 4) fusion of forms (cf. Guerrieri et al. 2023). In conclusion, we propose applying this categorisation to an artwork representative of Sardinia, an Italian island, to best demonstrate the effectiveness of figurative language.

6.1. *Time category*

The first macro-category is *time*, which is subdivided into various sub-categories. Temporality is inherent in the creation of the work. Consider, for instance, performances that require a time frame in which to unfold, or that manifest themselves unexpectedly to the viewer. In *Balkan*

¹⁵ Cf. Aristotele, *Organon*; Kant, *Critica della ragion pura – Analitica trascendentale*.

*Baroque*¹⁶, Marina Abramović sat on a pile of cattle bones, cleaning them of flesh and cartilage, for six hours a day for four days, to denounce the atrocities of the war in the Balkans. The physicality displayed, and the metaphorical depiction of the bodies enable spectators to grasp the significance of this provocative act: the bones torn from cattle flesh evoke the harrowing imagery of war victims (cf. Demaria 2008). Some works only arise in the moment, such as *The Artist Is Present*¹⁷, in which Abramović sat at a table and stared at visitors to the MoMA in New York, creating unexpected perceptual experiences for herself and the audience (cf. Danto 2010).

The temporal dimension can be expressed from both the artist's and the viewer's point of view. Some artworks require time to be fully understood. An example is Giotto's fresco cycle *Legend of St. Francis* in Assisi, structured as a sacred representation with edifying purposes and experienced through the faithful's contemplative observation. In the fresco depicting the *Dream of St. Francis* (Figure 6), the saint (on the left) sleeps in a four-poster bed. Next to him is an angel, gesturing for him to turn his gaze to the right, where an enormous palace adorned with precious military friezes has appeared. This vision could be interpreted metaphorically as representing the celestial kingdom. Interpreting this episode requires time for meditative observation and knowledge of the saint's life events. The image also depicts a sense of temporality, developing from an earlier scene (the saint falling asleep) to a later one (the dream of the palace) (cf. Girardi 1999).

¹⁶ Image reference: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126> .

¹⁷ Image reference: urly.it/31g6t8.

Figure 6¹⁸

Giotto, *Dream of St. Francis*, 1297-1299



6.2. Space category

The abstract concept of time is often expressed in spatial metaphors. These spatial metaphors serve to express the concept of time in verbal, visual and multimodal spheres.

In Salvador Dalí's decontextualised landscape, *The Persistence of Memory*¹⁹, three clocks appear to be liquefying, suggesting that time is not flowing coherently. Inspired by his observation of melted Camembert cheese, the "hyper-liquidity" of the clocks symbolises the four-dimensional space-time continuum of the theory of relativity²⁰. If man-made time is transient, the "persistence of memory" (identified in the illuminated backdrop of rocky shores) can survive (cf. Weyers 1999).

¹⁸ Image reference (public domain): <https://www.wikiart.org/en/giotto/dream-of-the-palace-1299> .

¹⁹ Image reference: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931>.

²⁰ According to this theory, each body possesses its own time, which depends on its movement and energy state rather than the time measured by clocks. This conforms to the energy states assumed by the body itself from time to time.

The frame delimits the spaces of observation: «[...] it separates the image from everything that is not an image. It defines what it frames as the signifying world, as opposed to the out-frame, which is the world of simple experience» (Stoichita 2018: 173). Those who participate in contemplating the visual game can let their imagination venture beyond its limits until they cross the boundaries of the gaze and enter an entirely new dimension.

The second macro-category of *space* (and its sub-categories) may concern works that exist within the frame's limits and those that cross them, extending to the places of creation themselves. Examples include murals created to regenerate urban environments and public spaces, such as those by Keith Haring²¹, and spaces redefined by public participation, where the public become both subject and object alongside the artist.

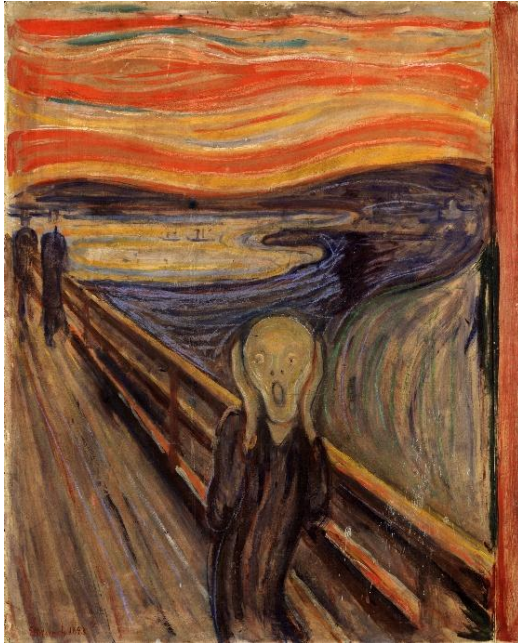
The picture-within-a-picture theme creates a space within a space; it marks the boundary between reality and representation, and between visual perception and thought. The painted image deceives the eye by presenting itself as the reality it represents. The representation differs substantially from the represented object, as seen in René Magritte's *The Human Condition I*²². This painting metaphorically illustrates the human condition of living in a deceptive world, as if suspended between real and illusory space (cf. Argan 1990; Argan & Oliva 2017). Decontextualised, distorted space evokes dreamlike images, as in Dalí's aforementioned work, and becomes a metaphor for human anxieties, as in Edvard Munch's *The Scream* (Figure 7) (cf. Argan 1990).

²¹ Murales reference: https://www.haring.com/!/genre/public_projects .

²² Image reference: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html#provenance> .

Figure 7²³

Edvard Munch, *The Scream*, 1893



6.3. *Decontextualisation of stereotypes category*

The third macro-category illustrates the subversion of stereotypical thinking by extracting it from its usual context of use. The use of stereotypes - i.e. a set of certain properties that characterise a class of individuals, objects or actions - is a way of categorising reality and can help to understand complicated situations (cf. Domaneschi & Penco 2016). Therefore, the *decontextualisation of stereotypes* can disrupt a pre-constituted way of thinking when the depiction shows a place other than the one ordinarily known to our mind. Stereotypes, even those conveyed through multimodality, can be misunderstood and lead us to errors of evaluation or reasoning, especially when they create barriers against specific social categories. For instance, *The Persistence of Memory* subverts the stereotypical idea of time as a quantifiable and measurable category according to ordinary human rhythms,

²³ Image reference (public domain): urly.it/31g8hc .

intensifying unreal aspects in a surreal context.

The subversion of stereotypes can be observed within the limits of the frame (understood as a subcategory). For example, in Pablo Picasso's *Guernica* (1937)²⁴, the horrors of the bombing of the city and the lacerations of bodies are set in a domestic interior rather than on the war front, as one might expect based on our knowledge of the world. Decontextualisation can also be expressed through unusual techniques; for example, the use of recycled materials can be seen as overcoming the limits imposed by frames, in which matter becomes space and space becomes matter (cf. Argan 1990; Argan & Oliva 2017), as in Alberto Burri's works, which juxtapose acrylic paints and jute²⁵.

6.4. *Fusion of forms category*

In the fourth macro-category, *fusion of forms* rendered by means of expressive technique or colour, the elements of the pictures hybridise. In Vincent van Gogh's *Starry Night* (Figure 8), the metaphorical rendering of the spinning stars like whirlpools out of control is achieved by the vibrant brushstrokes, by a pictorial material that radiates in a circular manner and almost contrastingly blends the ultramarine and cobalt hues of the sky and the Indian and zinc yellows that tint the stars.

²⁴ Image reference:
https://it.wikipedia.org/wiki/Guernica_%28Picasso%29#/media/File:Mural_del_Guernika.jpg.

²⁵ Consider *Sacco and Rosso* (1954): <https://www.tate.org.uk/art/artworks/burri-sacking-and-red-t00787>.

Figure 8²⁶

Vincent van Gogh, *Starry Night*, 1889



The category of form is also expressed in corporeality, i.e., how a pictorial representation expresses emotions and thoughts about the body. In the work *The Broken Column* (1944)²⁷ Frida Kahlo depicts a broken column in several places to symbolise her diseased spine (due to a serious accident). The gashes on her body and the corresponding chasms of the barren, lonely landscape, and the complexity of the colour structure on the canvas seem to merge to confirm the constant physical pain experienced by the artist in her life (cf. Kettenmann 2001).

6.5. A case study of categorisation

In this subsection, the categorisation of metaphors discussed above will be tested on a single work of art only. This will demonstrate that a significant artistic image contains categories of thought that are useful

²⁶ Image reference (public domain): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg.

²⁷ Image reference: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Broken_Column.

for identifying meanings and recognising expressive elements from a metaphorical perspective. The decision to focus on a Sardinian work is motivated by Sardinia's imaginative potential for metaphorical language, which astonishes observers with its original creative expressions.

The category of space can manifest in a decontextualised manner, using reused materials that subvert the audience's preconceived notions. Thus, a space such as the Sulcis Iglesiente mines can be understood as both a stereotypical Sardinian space and a real place represented beyond the boundaries set by figurative convention. In Paolo Piria's 2012 triptych *From Darkness to Light*²⁸, for example, reused materials from the Monteponi mine are placed in a decontextualised canvas space. These include an access ladder to the shafts that protrudes beyond the frame and leads nowhere, a dirtied ice axe, and a helmet with a defunct light bulb (cf. Guerrieri, Saiu 2021). In artistic, metaphorical terms, the objects and materials that identify the mining world could be considered the source domain, while the entire unframed canvas corresponds to the target domain.

The arrangement of forms and the hybridisation of techniques used to create the work provide an unexpected viewing experience. Outside the confined landscape of the mines, one does not expect to find the symbolic elements of the mining collective imagination arranged on the canvas. For this reason, the work demands time for slow contemplation and in-depth interpretative investigation.

Engaging one's imagination is necessary for discovering the image's additional properties, such as the tactility of the materials, in addition to the visual ones. Even the limited correspondence to the intended function of the objects can encourage the viewer to reveal

²⁸ Image reference here (p. 75): <http://www.planum.net/planum-magazine/planum-publisher-publication/strong-esplorazioni-narrative-artistiche-e-videoludiche-strong-br-il-caso-di-monteponi> .

other aspects of the representation's meaning, such as the dreamlike connection between the colour of the helmet and the gold that every mineral seeker dreams of finding. These aspects amplify the gaze, involving even watchers "outside" mine life in the mining story.

7. Conclusions

The paper discussed metaphor as a cognitive tool that enhances understanding and stimulates the imagination. If we exercise our ability to observe the world around us figuratively, we will have a surprising viewing experience, as what we discover through metaphorical lenses will be "seen" and interpreted as an original contribution to our thinking. The main arguments can now be summarised as follows.

We defined metaphor as a resource of creative thinking that stimulates the experience of seeing and invites the observer to construct mental images (§1, §2). Metaphorical seeing enriches the meanings attributed to an image and outlines the structure of a visual metaphor, differentiating it from a linguistic one (§3).

Interpreting a metaphorical image can be challenging, as it involves attributing meaning that corresponds to the creator's intentions. This is particularly true in art, a field in which metaphorical language seems to offer more of a conceptual challenge to the interpreter than in other fields (§4).

This investigation focuses on the metaphor expressed in the artistic background image, which is the outcome of an aesthetic construction. The domains involved are often divergent and stimulate the beholder's imaginative interpretation (§5). Equally challenging is the attempt to categorise artistic metaphors within universal thought categories, which is useful for highlighting the autonomy of the visual component with respect to the advertising framework (§6).

This contribution is not intended to be exhaustive. The study of artistic metaphors should be approached differently depending on the type of artistic image. A broader range could be analysed, encompassing not only figurative art, but also sculpture and architecture. Furthermore, multimodal analysis could be extended to include performance art, dance, and cinema.

Scholars could use the categorisation of artistic metaphors to improve their approach to analysing works of art. These categories could be used to analyse the formal aspects of a work, as well as to situate it within its social, spatial and temporal context.

A future development of this research could be to apply this systematisation to promote cultural heritage. In other words, artistic objects categorised according to metaphorical language could be incorporated into museum narratives to enhance visitors' learning experience.

Acknowledgements

The author would like to thank Andrew DeVigal (University of Oregon, Portland) and Laura Lo Forti (Vanport Mosaic) for their invaluable contribution to the proofreading of this text.

Thanks are also due to the reviewers for their insightful comments.

References

- Argan, G.C., Oliva, A.B. (2017). *L'Arte moderna, 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*. Milano: Rizzoli Libri S.p.A./Sansoni.
- Argan, G.C. (1990). *L'arte moderna*. Milano: RCS.
- Aristotle (4th century BC). *Poetica*.
- Aristotle (4th century BC). *Retorica*.
- Bolognesi, M., van den Heerik, R., van den Berg, E. (2018). VisMet 1.0: An online corpus of visual metaphors. In G. J. Steen (edited by), *Visual*

Metaphor. Structure and process. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 89–114.

Black, M. (1954-1955). Metaphor. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55(1): 273-294.

Bowdle, B. F., & Gentner, D. (2005). The career of metaphor. *Psychological Review*, 112(1): 193–216.

Boehm, G. (2009). Il ritorno delle immagini. In A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 39–71.

Butor, M. (1968). Trente-six et dix vues du Mont Fuji. In *Répertoire* (vol. III). Paris: Les Éditions de Minuit.

Carroll, N. (1994). Visual Metaphor. In J. Hintikka (eds.), *Aspects of Metaphor*. Dordrecht: Springer, 189–218.

Carroll, N. (2001). Visual Metaphor. In N. Carroll (eds.), *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 347–368.

Carston, R. (2010). Metaphor: Ad Hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 110: 295–321.

Carston, R. (2018). Figurative Language, Mental Imagery and Pragmatics. *Metaphor and Symbol*, 33(3): 198–217.

Casasanto, D. (2014). Experiential origins of mental metaphors: Language, culture, and the body. Life. In M.] Landau, M. D. Robinson, and B. P. Meier (edited by), *The Power of Metaphor: Examining Its Influence on Social Life*. American Psychological Association, 249–269.

Cuccio, V., Carapezza, M., Gallese, V. (2013). Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze. *E/C*, 7(17): 75–80.

Danto, A.C. (2010). Danger and disturbance: the art of Marina Abramović. In M. Christian (edited by), *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art, 29–35.

Davidson, D. (1978). *What Metaphors Mean*. *Critical Inquiry*, 5: 31–47.

Demaria, C. (2008). Rendere visibile l'invisibile: il corpo politico di

- Marina Abramović. In F. Timeto (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*. Torino: UTET, 95–104.
- Domaneschi, F., Penco, C. (2016). *Come non detto. Usi e abusi dei sottintesi*. Roma-Bari: Laterza Editore.
- Ervas, F., Gola, E. (2016). *Che cos'è una metafora*. Roma: Carocci.
- Forceville, C. (1988). The case for pictorial metaphor: René Magritte and other Surrealists. *Filozofski vestnik*, 9(1): 150–160.
- Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising*. London/New York: Routledge.
- Forceville, C. (2008). Metaphors in pictures and multimodal representations. In R. W. Jr. Gibbs (eds.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 462–482.
- Forceville, C. (2009). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. In C. Forceville and E. Urios-Aparisi (eds.), *Multimodal metaphor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 19–44.
- Gallese, V. & Sinigaglia, C. (2010). The bodily self as power for action. *Neuropsychologia*, 48(3): 746–755.
- Gallese, V. (2005). Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4(1): 23–48.
- Ganis, G., Schendan, H. E. (2011). Visual imagery. *WIREs Cognitive Science*, 2(3): 239–252.
- Gibbs, R. W. Jr. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Girardi, M. (1999). *Giotto. La fiducia nell'uomo e nella storia*. Milano: Editore Leonardo Arte.
- Gombrich, E. (1963). Visual metaphors of value in art. In E. Gombrich, *Meditations on a hobby horse, and other essays on the theory of art*. London: Phaidon Press, 12–29.
- Green, M. M. (2017). Imagery, expression, and metaphor. *Philosophical*

Studies, 174: 33–46.

Guerrieri, A., Saiu, V. (2021) (a cura di). *Esplorazioni narrative, artistiche e videoludiche. Il caso di Monteponi*. Roma-Milano: Planum Publisher.

Guerrieri, A., Ervas, F., Gola, E. (2023). Multimodal artistic metaphors: Research on a corpus of Sardinian art. *Frontiers in Psychology, Sec. Psychology of Language*, 14: 1–12.

Guerrieri, A. (2025). *Metafore artistiche. Come si vedono e cosa raccontano*. Milano: Meltemi Editore.

Kettenmann, A. (2001). *Frida Kahlo 1907-1954. Sofferenze e passioni*. Colonia: Taschen.

Kosslyn, S. M., Behrmann, M., Jeannerod, M. (1995). The cognitive neuroscience of mental imagery. *Neuropsychologia*, 33(11): 1335–1344.

Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Maes, A., Schilperoord, J. (2008). Classifying visual rhetoric: Conceptual and structural heuristics. In E. McQuarrie, B. Phillips (edited by), *Go Figure! New Directions in Advertising Rhetoric*. Armonk, New York: M.E. Sharpe, 227–257.

Minguet, P. (1979). Metafore della pittura, pittura della metafora. In E. Mucci, P.L. Tazzi (a cura di), *Teoria e pratiche della critica d'arte*, Atti del Convegno di Montecatini (maggio 1978). Milano: Feltrinelli, 135–151.

Nanay, B. (2016). *Aesthetics as philosophy of perception*. Oxford: Oxford University Press.

Pearson, J., Naselaris, T., Holmes, E. A. & Kosslyn, S. M. (2015). Mental imagery: functional mechanisms and clinical applications. *Trends in Cognitive Sciences*, 29(10): 590–602.

Riegl, A. (1995). Su antichi e moderni cultori d'arte. In S. Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei*

monumenti. Bologna: Clueb, 303–311.

Ruskin, J. (1856). *The Harbours of England*. London: Gambart & Co.

St. Augustine (400 A.D.). Sermo 263, De Ascensione Domini. In J. P. Migne, *Patrologia Latina*, 38, col. 1210, [1844-1855].

Schapiro, M. (1979). *Late Antique, Early Christian, and Medieval Art*, 1. New York: G. Braziller.

Stern, J. (1997). Metaphors in Pictures. *Philosophical Topics*, 25(1): 255–293.

Stoichita, V.I. (2018). Margini. In D. Ferrari, A. Pinotti (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, teorie, testi*. Cremona: Johan & Levi Editore, 173–196.

Walton, K. L. (1970). Categories of art. *Philosophical Review*, 79: 334–367.

Weyers, F. (1999). *Salvador Dalí. La vita e le opere*. Colonia: Könemann.

Wilson, D., Carston, R. (2019). Pragmatics and the challenge of 'non-propositional' effects. *Journal of Pragmatics*, 145: 31–38.

Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.

Wollheim, R. (1984). Lecture VI: Painting, Metaphor, And The Body: Titian, Bellini, De Kooning, Etc. In R. Wollheim, *Painting as an Art. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, Bollingen Series XXXV.33. Princeton: Princeton University Press, 305–357.

Metafore in movimento: la danza tra cognizione, comunicazione e simbolizzazione

*(Metaphors in Motion: The Dance Between Cognition,
Communication, and Symbolization)*

Enrica Spada

University of Cagliari - IT

Abstract

This essay investigates the identity of artistic metaphor through dance, understood not as a mere figuration of meanings, but as an embodied practice in which meaning takes shape through the movement of the body in space and time. Drawing on contemporary developments in metaphor theory and theories of artistic metaphor, the essay proposes considering dance as a form of operative metaphoricity, capable of challenging the distinction between representation and the production of meaning. The analysis unfolds along two complementary levels: on the one hand, dance as a metaphor of a mobile and processual existence, in dialogue with perspectives on becoming and nomadism (Braidotti; Deleuze and Guattari), as well as with Nancy's and Badiou's reflections on dance as immanent transcendence and as a metaphor of thought; on the other hand, dance as a practice of embodied communication, through Rudolf Laban's theories of movement. In dialogue with the philosophical and poetic insights of Nietzsche, Rilke, and Valéry, the essay shows how dance enables a rethinking of metaphor beyond the linguistic paradigm, restoring to it a corporeal,

perceptual, and transformative dimension.

Keywords: dance, artistic metaphor, corporeality, performative metaphoricity

Abstract

Il saggio indaga l'identità della metafora artistica attraverso la danza, intesa non come semplice figurazione di significati, ma come pratica incarnata nella quale il significato prende forma attraverso il movimento del corpo nello spazio e nel tempo. A partire dagli sviluppi contemporanei della teoria della metafora e della metafora artistica, il contributo propone di considerare la danza come una forma di metaforicità operativa, capace di mettere in discussione la distinzione tra rappresentazione e produzione di senso. L'analisi si articola su due livelli complementari: da un lato, la danza come metafora di un'esistenza mobile e processuale, in dialogo con le prospettive del divenire e del nomadismo (Braidotti; Deleuze e Guattari), nonché con le riflessioni di Nancy e Badiou sulla danza come trascendenza immanente e metafora del pensiero; dall'altro, come pratica di comunicazione incarnata, attraverso le teorie del movimento di Rudolf Laban. In dialogo con le suggestioni filosofiche e poetiche di Nietzsche, Rilke e Valéry, il saggio mostra come la danza permetta di ripensare la metafora oltre il paradigma linguistico, restituendole una dimensione corporea, percettiva e trasformativa.

Parole chiave: danza, metafora artistica, corporeità, metaforicità operativa

1. Introduzione

Negli ultimi decenni, il dibattito sulla metafora ha progressivamente oltrepassato i confini della retorica e della filosofia del linguaggio, divenendo uno dei luoghi privilegiati per comprendere il rapporto tra esperienza, immaginazione e produzione del significato. La svolta

inaugurata dalla linguistica cognitiva ha mostrato come la metafora non costituisca semplicemente una figura del discorso, ma una modalità fondamentale attraverso cui organizziamo il pensiero e interpretiamo il mondo. La metafora appare così profondamente radicata nell'esperienza corporea, riconosciuta non più come semplice supporto dell'attività cognitiva, ma come sua condizione costitutiva. Le più recenti riflessioni sulla metafora artistica (Forceville e Urios-Aparisi 2009; Nanay 2010; Ferretti 2018) hanno ulteriormente sviluppato questa prospettiva, interrogando il ruolo dell'immagine, della percezione e dell'esperienza estetica nella costruzione del significato. Il dibattito contemporaneo ha mostrato come l'opera d'arte non si limiti a veicolare relazioni metaforiche, ma possa modificare il nostro modo di vedere e di fare esperienza del mondo, facendo emergere la dimensione percettiva, sensibile e corporea della metafora. In questa direzione, Guerrieri (2025) mostra come la metafora artistica non si esaurisca nell'organizzazione di strutture concettuali, ma trasformi il modo in cui il soggetto incontra e interpreta l'opera, restituendo centralità alla dimensione immaginativa ed esperienziale della comprensione. Assumere fino in fondo questa prospettiva apre tuttavia una questione ulteriore. Se la metafora trova il proprio fondamento nell'esperienza corporea e la metafora artistica coinvolge il corpo nel processo percettivo, è possibile pensare pratiche artistiche nelle quali il corpo non sia soltanto il destinatario dell'esperienza estetica, ma coincida con il luogo stesso in cui il significato prende forma? In altri termini, è possibile intendere la metafora non soltanto come struttura concettuale o percettiva, ma come pratica incarnata di costituzione del senso?

È in questa prospettiva che la danza assume un rilievo teorico particolare.

Diversamente da altre forme artistiche, essa non si limita a impiegare metafore: il movimento costituisce il processo stesso

attraverso cui il significato si genera. La danza rende così osservabile una forma di metaforicità incarnata nella quale il senso non viene trasferito da un dominio all'altro, ma emerge nel e attraverso il corpo in azione.

Il presente contributo si colloca all'interno di questa linea di ricerca.

Muovendo dalla riflessione contemporanea sulla metafora artistica, l'ipotesi che guiderà l'analisi è che la danza consenta di estendere il dibattito sulla metafora oltre la distinzione tra linguaggio e immagine, mostrando come il corpo non costituisca soltanto il fondamento esperienziale delle strutture metaforiche, ma partecipi attivamente alla produzione del significato.

1.1. Danza e metafora dell'esistenza mobile

Pensare i linguaggi coreici ¹ contemporanei come metafora dell'esistenza implica, innanzitutto, interrogare la metaforicità come modalità di costituzione del senso.

È infatti nella danza contemporanea, intesa come insieme di pratiche che nel corso del Novecento hanno progressivamente messo in discussione il primato della forma codificata e della tecnica virtuosistica (Pontremoli 2015; 2018), che il corpo e il movimento emergono come luoghi privilegiati di produzione del significato. Se le principali teorie della metafora hanno progressivamente mostrato come essa ecceda la semplice funzione retorica per configurarsi come struttura cognitiva e, più recentemente, come esperienza percettiva, le pratiche corporee invitano a esplorare un ulteriore livello, nel quale il significato prende forma attraverso il movimento stesso. La distinzione tra termine proprio e termine figurato tende qui a dissolversi: il

¹ Il termine *coreico* è adottato per sottolineare la dimensione processuale e compositiva del movimento danzato, in continuità con una parte della riflessione contemporanea sulla danza che distingue tale prospettiva da quella più propriamente tecnica o istituzionale implicata dal termine *coreutico*.

movimento non rinvia a un significato esterno, ma costituisce esso stesso un processo di significazione.

In questo senso, la danza si configura come una metafora ontologica, nella quale il senso emerge dal divenire e non da una struttura stabile o sostanziale.

Il corpo danzante, quale soggettività processuale, continuamente esposto e aperto al contatto con l'altro, è parte costitutiva del processo esistenziale che si dipana nel flusso singolare plurale (Nancy 1996) dell'esistente. Non si limita a evocare il divenire dell'esistenza: è il luogo in cui esso si manifesta e si produce.

La danza, in quanto pratica fondata su un movimento che permea il corpo, lo spazio e la temporalità vissuta, rende sensibile una concezione dell'essere come evento, piuttosto che come sostanza.

La metafora danzante non descrive, quindi, uno stato, bensì l'attuarsi del corpo che si manifesta, mostrando come l'identità non possa essere pensata se non come qualcosa che accade, e non come qualcosa che permane. In questa prospettiva, la metafora non traduce un contenuto preesistente, ma lo genera: prende corpo.

1.2. Soggettività nomadica del corpo danzante

In quanto pratica che espone il corpo a una continua ridefinizione delle proprie coordinate spaziali, temporali e relazionali, che non coincidono precisamente con il movimento geografico, ma con una postura ontologica ed epistemica che privilegia la trasformazione, la differenza e l'apertura, la danza può essere letta come una metafora privilegiata di quel corpo-soggetto nomadico tematizzato dalla filosofa Rosi Braidotti.

Il soggetto nomadico braidottiano (Braidotti 2023) designa una forma di soggettività incarnata, situata e relazionale, che rifiuta i modelli identitari fissi e gerarchici. Sotto quest'angolatura, la danza, può essere considerata come dimensione nomadica per eccellenza.

È infatti nel solco dell'ontologia del divenire (Deleuze e Guattari 1980), cui Braidotti si richiama esplicitamente (Braidotti 2019; 2023) che si iscrive questa concezione processuale della soggettività: il movimento non è un attributo secondario dell'essere, ma il suo principio costitutivo. Il corpo non è concepito come organismo chiuso, bensì come un campo di forze attraversato da intensità, affetti e linee di fuga.

In questo contesto, la danza attualizza il divenire come esperienza sensibile.

Il corpo danzante diventa così un luogo di sperimentazione ontologica, in cui l'identità si costruisce attraverso la variazione e non attraverso la permanenza.

In entrambe le prospettive, la danza si articola come una metafora che non si limita a illustrare concetti, ma che rende visibile una modalità alternativa di esistenza. La metafora, qui, coincide con una pratica che disloca il soggetto, sottraendolo a una concezione statica e autoriflessiva, e lo iscrive in una dinamica di relazioni e trasformazioni.

1.3. Il corpo che pensa: danza, metafora e trascendenza immanente
Se il nomadismo sottolinea la dimensione processuale e relazionale dell'esistenza, le riflessioni di Jean-Luc Nancy e Alain Badiou permettono di tematizzare la danza in rapporto alla questione della trascendenza.

In Nancy (Nancy 1986; 1996), il senso non precede l'esperienza, ma emerge nella relazione tra singolarità esposte, nel contatto e nell'essere-con. La danza manifesta questa apertura: il senso non è un contenuto preesistente, ma un evento che accade tra i corpi.

In questa prospettiva, la danza mette radicalmente in crisi una concezione rappresentativa della metafora. Se, nel linguaggio verbale, la metafora opera tradizionalmente come spostamento di senso da un termine a un altro, la danza non rinvia necessariamente a un significato

esterno o ulteriore: essa non sta per qualcosa, ma fa accadere il senso nel gesto stesso. Il corpo danzante non illustra, non traduce un contenuto preesistente; genera senso nella propria esposizione, nella propria trasformazione, nel proprio divenire-altro. La danza non appare dunque come un semplice mezzo simbolico, ma come una pratica di senso incarnato.

È precisamente in questa apertura del senso che la danza realizza una forma di trascendenza immanente, leggibile alla luce della riflessione di Nancy sul corpo e sull'essere-con (Nancy 1992; 1996): un oltre che non rimanda a un altrove metafisico, ma si produce sulla superficie stessa dei corpi, nel loro contatto e nel loro esporsi reciproco.

Il movimento danzato non allude a un significato nascosto, ma intensifica la presenza al mondo, rendendo il corpo luogo di un senso che non può essere posseduto né stabilizzato.

Questa eccedenza investe anche il linguaggio che accompagna il lavoro coreografico. Le parole usate per dire e agire la danza non operano semplicemente come descrizioni né come metafore interpretative: non spiegano il gesto né lo traducono in un contenuto già dato, ma partecipano alla produzione del senso attraverso la loro stessa obliquità. Come osserva Nancy, la lingua della danza è un movimento incessante di pensieri, immagini, indicazioni, spazi e tensioni, nel quale nessun registro precede l'altro (Casolaro e Romano 2015). Corpo e parola non appartengono dunque a due ordini separati né si traducono reciprocamente, ma si implicano nella stessa apertura del senso.

Nelle parole di Nancy:

Forse il corpo che parla non è il corpo che vive, ma, con la danza, abbiamo un corpo che si trasforma in un altro corpo: un corpo che fa (genera) senso in quanto corpo e non in quanto sistema per prendere, fare, parlare. Infatti il corpo

della danza non è il corpo della percezione. [...] se pensiamo in termini di percezione, la percezione è un modo di integrare dati [...]. Quando, invece, si tratta del senso in quanto senso della vita, allora non c'è più la percezione. La percezione è la modalità di rapporto all'interno del mondo omogeneo [...]. Ma quando si tratta del senso della vita [...] allora comincia la questione del senso in quanto eterogeneo (Nancy, cit. in Casolaro e Romano, 2015).

Questa dinamica trova un'espressione particolarmente efficace anche nella descrizione che Nancy offre dello stile comunicativo adottato dalla coreografa francese Mathilde Monnier durante le prove con la sua compagnia (Watkin 2015: 70–71). Le indicazioni rivolte ai danzatori² — “più forte”, “meno spezzato”, “qui non sapevo dove foste” — non nominano un significato, non costruiscono un'immagine simbolica da realizzare, ma indicano una direzione sensibile, un'intensità da raggiungere. Queste parole non sono metafore del gesto: sono soglie, approssimazioni, pennellate che attivano il corpo senza mai chiuderlo in una figura interpretativa. Il senso non è detto, ma sfiorato; non è raffigurato, ma prodotto dall'atto stesso del danzare.

È qui che la danza si rivela come esperienza eminentemente tattile. Una tattilità che non si riduce al contatto fisico, ma coinvolge

² Il passo è riportato da Christopher Watkin, che lo riprende da Monnier, M., Nancy, J.-L., Denis, C. (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Galilée. Nancy descrive così il modo in cui Mathilde Monnier si rivolge ai danzatori durante le prove: «Posso dire che sono stato molto colpito, durante le prove, dal tuo modo di parlare: tu prendi appunti o usi le parole sempre obliquamente, attraverso immagini, paragoni o indicazioni, che fin dall'inizio si rifiutano di "nominare", come per esempio quando dici: "No, non è questo!", un "questo" che tu punti verso la "cosa in sé", verso il "senso" che deve essere prodotto o toccato. Ho annotato più o meno accuratamente alcune frasi che hai usato con i ballerini: "qui deve essere più forte", "più lungo, meno spezzato", "in questo punto non sapevo dove foste", oppure "in quella luce non si farà: perdo il portamento". Tu sottolinei l'identità di spazio, tempo e gesto, piccole unità e unità dell'intero, ma non assegni loro dei significati; o, meglio, ti limiti a pennellarli» (Watkin 2015: 70–71).

l'intero corpo e lo spazio circostante, costituendosi come modalità primaria di relazione. Il gesto danzato "tocca" senza afferrare, comunica senza significare, mette in relazione senza simbolizzare. In questo senso, la tattilità della danza può essere pensata come una metafora della relazione umana, non intesa come trasferimento di significato tra due domini, ma come processo attraverso cui la relazione stessa prende forma nell'esperienza condivisa. Toccare ed essere toccati, sentire ed essere sentiti, costituiscono una forma di comunicazione che precede e supera il linguaggio simbolico.

La danza, dunque, non è metafora del mondo né dell'esperienza umana: è il luogo in cui il metaforico viene messo in tensione e, in un certo senso, disattivato. Essa mostra come il senso possa emergere senza passare per la figurazione, come il pensiero possa darsi nel corpo senza tradursi in concetto. In questo spazio-tempo condiviso tra danzatori e spettatori, la danza rende visibile una dimensione relazionale del senso che coincide con l'essere-con, chiarendo che il senso non è un significato da interpretare, ma un evento che accade ogni volta nel movimento stesso.

Se in Jean-Luc Nancy la danza mostra i limiti di una concezione referenziale della metafora, evidenziando come il senso possa accadere senza rinvio simbolico, ma attraverso il movimento stesso come evento di significazione, tanto da far dire al filosofo francese "quando penso, danzo" (Monnier, Nancy, Denis 2005), proprio da questa trasformazione del concetto di metafora si rende possibile un diverso uso del termine nel pensiero di Alain Badiou.

Il punto di passaggio non consiste in un ritorno alla metafora come figura retorica o come dispositivo interpretativo, ma in una sua riformulazione: ciò che in Nancy appare come eccedenza del gesto rispetto a ogni "stare per", in Badiou diventa condizione per pensare la danza come metafora del pensiero (Badiou 1998/2007: 85), senza che essa si riduca a raffigurazione di un contenuto concettuale.

In continuità con Nancy, anche per Badiou il corpo danzante si sottrae alle determinazioni funzionali, espressive e strumentali: esso si muove per sé, autonomo rispetto a fini esterni. In questa apparente gratuità si apre uno spazio di rigore, dove il corpo manifesta la propria potenza.

Tuttavia, se in Nancy la danza disattiva radicalmente la metafora, mostrando come il senso possa prodursi senza rinvio simbolico (Nancy 2007: 14–16), come gesto puro, nel contatto e nell'essere-con, in Badiou essa viene assunta come metafora del pensiero proprio nella misura in cui il corpo è capace di un rigore formale che non passa attraverso il concetto: una figura paradigmatica del pensiero in quanto tale.

La divergenza non è quindi oppositiva, ma strutturale: là dove Nancy insiste sull'apertura, sull'eccedenza e sull'impossibilità di stabilizzare il senso, Badiou individua nella danza una figura paradigmatica dell'evento di pensiero, in cui il corpo pensa senza rinviare a significati esterni. Scrive Badiou:

La danza è dunque corpo consacrato allo zenith. Ma forse, ad un livello più profondo ancora, quel che Nietzsche vede nella danza, al tempo stesso come immagine del pensiero e come reale del corpo, è una figura di movimento saldamente ancorato a sé, di una mobilità che non si spiega come determinazione esterna, ma che si muove senza perdere il proprio centro. Una mobilità che non è imposta ma che si dispiega da sé, come fosse espansione del proprio centro. (83)

La danza, così intesa, diventa metafora di un "pensare come intensificazione immanente" (82): un pensiero che si esercita come movimento, capace di ricreare la nostra relazione gravitaria con la terra, fino a poterla rinominare, con Zarathustra, *la leggera* (81).

Tra vertigine e precisione, il corpo-pensiero danzante, insieme controllato e leggero, si rivela, quindi, come un'azione metaforica capace di incorporare la molteplicità aleatoria degli eventi del pensiero, prima del pensiero stesso e prima della parola. Non è una verticalità eterea e fragile quella a cui tende il corpo danzante, ma una forza dinamica, interamente orientata alla padronanza del centro e del peso, nonché alla maestria nel governare le tensioni antigravitarie del gesto.

Attraverso le riflessioni di Nancy e Badiou, l'analisi della danza consente di mettere in luce una comune interrogazione sulla possibilità che il senso ecceda ogni fondazione metafisica, pur a partire da prospettive differenti. In entrambi i casi, la danza si configura come un'azione espressiva nella quale il corpo si sottrae a una funzione puramente strumentale o veicolare, rendendo possibile l'emergere di un senso che non precede l'esperienza, ma prende forma nel movimento stesso.

In questa tensione, la metafora non è né semplicemente rifiutata né integralmente recuperata, ma riconfigurata. La danza non è metafora nel senso tradizionale di trasposizione o simbolizzazione; è piuttosto il luogo in cui la metaforicità si manifesta come processo incarnato di significazione, nel quale il pensiero accade attraverso il corpo anziché limitarsi a essere da esso rappresentato. Ciò che si rende visibile non è un rimando a un altrove, ma l'apertura di uno spazio relazionale nel quale il senso emerge dall'esposizione reciproca dei corpi, dal loro condividere il tempo e lo spazio del gesto.

La danza appare così come un campo privilegiato per pensare un senso privo di fondamento ultimo, un pensiero che si costituisce nell'esperienza e una comunicazione che eccede il linguaggio senza negarlo. In essa il corpo non trasmette un significato già dato, ma partecipa attivamente alla sua costituzione; non rinvia ad altro, ma dà forma, nel movimento, a nuove possibilità di comprensione.

È proprio in questa coincidenza tra movimento, pensiero e relazione che la danza rivela la propria forza: non come oggetto di interpretazione, ma come esperienza relazionale incarnata che rende osservabile il processo attraverso cui il significato prende forma.

1.4. Il pensiero che danza: una genealogia della metaforicità

Le riflessioni di Jean-Luc Nancy e Alain Badiou mostrano come la danza possa costituire il luogo in cui il pensiero accade nel corpo. Questa intuizione, tuttavia, si iscrive in una genealogia filosofica più ampia, che trova in Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke e Paul Valéry alcune delle sue espressioni più feconde. Attraverso questi autori, la danza viene progressivamente sottratta a una comprensione puramente estetica per diventare figura di un pensiero incarnato e di una diversa concezione della metaforicità.

In Nietzsche, la danza diventa criterio di verità e figura eminente dell'affermazione della vita, opponendosi a ogni forma di pensiero pesante, reattivo o ascetico. Il corpo che danza non cerca un fondamento ultimo né una garanzia trascendente: esso afferma il divenire come unica forma di fedeltà all'esistenza. La leggerezza danzante non è superficialità, ma *potenza di trasvalutazione*³ (Nietzsche 1888a, Nietzsche 1888b), ossia capacità di rovesciare le gerarchie morali e metafisiche dominanti per restituire il pensiero al ritmo del divenire.

Quando Nietzsche evoca un pensiero che sappia "danzare", come in *Così parlò Zarathustra* (Nietzsche 1883-1885), egli indica un

³ Il termine rinvia al progetto nietzscheano della *Umwertung aller Werte* ("trasvalutazione di tutti i valori"), formulato negli scritti tardi, in particolare ne *L'Anticristo* e in *Ecce Homo*, dove Nietzsche presenta la necessità di una radicale revisione dei valori ereditati dalla tradizione occidentale.

pensiero capace di variazione, di gioco e di pluralità prospettica; un pensiero che non irrigidisce il reale in concetti statici, ma ne segue il flusso.

In questa prospettiva, la danza non costituisce una semplice immagine del pensiero né una metafora ornamentale, bensì figura di un sapere incarnato, di una conoscenza che coincide con l'intensità stessa del vivere.

In Rilke, la danza assume una funzione liminare. Essa rende visibile una soglia tra il mondo sensibile e una dimensione di senso che non può essere concettualmente afferrata. Il corpo danzante non esprime un contenuto psicologico, ma diventa superficie di apparizione, luogo di passaggio.

Come hanno mostrato letture fenomenologiche e post-heideggeriane di Rilke (Blanchot 1955; Merleau-Ponty 1964; Agamben 2007), l'esperienza poetica nelle *Elegie duinesi* (Rilke 1923), si rivela come spazio di apparizione in cui il visibile si converte nell'invisibile. In questa prospettiva, il movimento — e in particolare la figura della danza — non esprime un contenuto psicologico, ma istituisce un campo di manifestazione in cui il senso accade come evento.

Nella tensione tra visibile e invisibile il movimento non riproduce il mondo, ma lo lascia emergere nella sua vibrazione segreta. Così nella nona elegia:

Terra, non è questo che vuoi: risorgere invisibile in noi?
(Rilke 1923)

Attraverso la prospettiva rilkeana, anche la danza può essere intesa come una soglia: un luogo poetico in cui il corpo non esprime ma fa apparire il senso. È esperienza di metamorfosi e di esposizione all'alterità; non comunica un significato determinato, bensì istituisce uno spazio di risonanza in cui il senso accade come evento.

In Valéry (Valéry 1936/1992: 67–93), infine, la danza è pensata come forma pura, come coincidenza tra gesto e pensiero. Il movimento appare come sistema autosufficiente, organizzato secondo una logica interna che non rinvia a nulla di esterno a sé. La danza non imita né esprime: essa costruisce un ordine temporale in cui il corpo diventa principio di composizione.

Qui la metafora raggiunge forse la sua formulazione più radicale, fino a coincidere con la struttura stessa dell'opera: la danza è figura di un pensiero che si fa atto, che si dispiega come sequenza rigorosa di trasformazioni. L'unità di precisione e grazia mostra come il senso possa emergere dall'organizzazione intrinseca del gesto, senza necessità di fondazioni ulteriori. In queste righe si manifesta con particolare chiarezza il senso della metaforicità incarnata della danza:

Ho voluto mostrarvi come quest'arte [...] è semplicemente una poesia generale dell'azione degli esseri viventi: isola e sviluppa i caratteri essenziali di questa azione, li distacca, li dispiega e fa del corpo che in quel momento possiede, un oggetto atto alle trasformazioni, alla successione degli aspetti, alla ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell'essere (91-92).

Il filosofo continua poi, sottolineando come le figure della metafora poetica non siano altro che *piroette delle idee* che tentano attraverso il linguaggio di dare forma al *nostro universo particolare*, mentre, invece, esso trova luogo privilegiato e immediato nel corpo danzante, capace di esprimerlo senza mediazioni (92).

Questa breve genealogia consente di comprendere come la danza non si limiti a costituire un esempio privilegiato di metafora artistica, ma inviti a ripensare la metaforicità stessa. Se la tradizione retorica aveva concepito la metafora come trasferimento di significato tra

domini differenti, e la linguistica cognitiva ne ha mostrato il radicamento nell'esperienza corporea, gli autori qui richiamati suggeriscono un ulteriore passaggio: il senso può costituirsi nel movimento stesso, prima ancora della sua formulazione linguistica. La danza rende così visibile una metaforicità originaria, nella quale il significato non viene trasportato da un termine a un altro, ma prende forma attraverso il corpo in azione. In questo senso, non si intende la danza come metafora dell'esistenza perché ne offre una figura, ma perché ne riproduce corporeamente la logica profonda come intreccio di forze, di ritmi e di trasformazioni.

Attraverso Nietzsche, Rilke e Valéry, la danza emerge come figura di un pensiero che non si separa dal corpo e di un corpo che non è mera materia, ma intensità dinamica. Essa mette in crisi le opposizioni tradizionali – immanenza e trascendenza, stabilità e movimento, concetto ed esperienza – mostrando che il senso non si situa al di sopra del vivente, bensì nel suo stesso articolarsi. Il movimento non è ciò che caratterizza in senso ornamentale l'identità, ma è ciò che la costituisce; non è ciò che devia dalla forma, ma ciò che la produce.

Pensare la danza come esperienza poetica della metaforicità significa riconoscere che il senso dell'esistenza non precede l'atto, ma nasce dalla sua attualizzazione ritmica.

Come il gesto danzato, anche il senso è evento temporale: si offre solo nell'istante in cui accade, e tuttavia lascia una traccia, una *forma traccia*⁴ (Laban 2003), una memoria. La metafora, in questa prospettiva, non è un ornamento del linguaggio, ma la struttura stessa dell'esperienza: essa è il modo in cui l'esistenza, muovendosi, si manifesta in forma dinamica.

⁴ Si vedano gli scritti del coreografo Rudolf Laban di cui al par. 2.2. In particolare sulla *forma traccia*: "La dislocazione temporale ed effimera dell'energia nello spazio. La proiezione delle *forme traccia* sulla superficie di uno spazio limitato o personale è la danza. Il fare e il danzare dei nostri corpi divengono così i simboli di un fenomeno spaziale" (Laban 2003: 241)

La danza diventa così paradigma di una ontologia del divenire: non fondazione stabile, ma equilibrio instabile; non sostanza, ma relazione; non identità chiusa, ma figura in trasformazione. In questo orizzonte, l'arte non si limita a descrivere il mondo: ne rende percepibile il ritmo. E il pensiero che voglia essere all'altezza di tale ritmo, non può che farsi corpo danzante metaforico.

2. Danza, metaforicità incarnata e comunicazione corporea

Se, come si è cercato di mostrare, la danza rende visibile una forma di metaforicità incarnata, essa si rivela anche come una modalità comunicativa umana di carattere universale, radicata nella dimensione corporea e cinetica che precede e accompagna le forme linguistiche verbali.

In una prospettiva che richiama la definizione cassireriana dell'essere umano come *animal symbolicum* (Cassirer 1944), l'esperienza coreica si configura come una modalità comunicativo-esistentiva nella quale il corpo non trasmette semplicemente informazioni, ma articola il senso attraverso la dinamica del movimento. I gesti danzati non operano soltanto come segni convenzionali, bensì come configurazioni corporee che mettono in relazione interiorità ed exteriorità, percezione e azione, esperienza vissuta e forma sensibile.

In tal modo, la danza rende visibile un processo di simbolizzazione incarnata del senso, attraverso il quale essere e apparire si costituiscono reciprocamente nell'immediatezza del movimento.

Se la simbolizzazione del senso si radica nell'esperienza corporea, anche il linguaggio verbale conserva traccia di questa origine incarnata. Numerosi autori hanno sottolineato come la parola non si aggiunga al corpo dall'esterno, ma emerga dalla sua esperienza vissuta. In questa direzione si colloca anche la riflessione dell'antropologo sardo Bachisio Bandinu, che amava affermare che *noi siamo parlati dalla lingua*, insistendo sull'intreccio originario tra corpo e parola.

Accogliendo questa prospettiva, si può dire che la parola abiti il corpo e dal corpo prenda forma. Lo dimostra il fatto che pensiamo e parliamo attraverso immagini concrete che strutturano i concetti mediante metafore radicate nell'esperienza corporea, come hanno mostrato George Lakoff e Mark Johnson (Lakoff e Johnson 1980). Le metafore non appartengono soltanto al linguaggio poetico: attraversano il linguaggio ordinario e sostengono la nostra comprensione del mondo. Studiare il movimento, praticarlo e danzarlo significa allora riaprire uno spazio originario in cui pensiero e parola prendono forma. Il pensiero, infatti, non è mai puro o disincarnato.

Nel passaggio dal movimento, dal gesto e dal respiro alla parola, la comunicazione manifesta la propria radice corporea e relazionale, rendendosi condivisibile anche quando si parlino lingue diverse o non pienamente padroneggiate.

Dal corpo possono nascere parole nuove, immaginifiche, creative, capaci di ampliare il campo dell'esperienza condivisa.

È proprio questa continuità tra esperienza corporea e linguaggio che Bandinu (Bandinu 2013: 171–179) mette in luce quando richiama la necessità di una pragmatica della comunicazione capace di restituire al linguaggio la sua radice corporea e relazionale.

Il linguaggio corporeo, scrive, non è la formalizzazione di concetti, ma un'esperienza del vivere che si realizza nell'atto della relazione e nella contingenza del particolare.

Il linguaggio corporale non è una formalizzazione di concetti, bensì un'esperienza del vivere nell'atto di parola e di relazione con l'altro, un fare che si dispiega nella contingenza del particolare, del locale e del plurale. L'esperienza dal corpo viene vissuta in un presente fatto di emozioni, sentimenti, immaginazioni: materialità palpitante, non c'è solo una funzione puramente comunicativa, è invece esperienza incarnata, vissuta dentro, che mette in atto una complessità e una ricchezza di linguaggi.

Se la parola prende forma nel movimento del corpo, la danza costituisce il luogo in cui questa origine diventa particolarmente evidente.

Ciò che nel linguaggio quotidiano resta implicito — il radicamento corporeo del pensiero — nella danza si manifesta in modo esplicito.

È su questo terreno che la riflessione di Alain Badiou acquista tutta la sua portata. Nell'interpretare la danza come metafora immanente del pensiero, propone una concezione coreica libera da vincoli, sottratta tanto all'esecuzione tecnica di forme prestabilite quanto al perseguimento di finalità esterne.

La danza diviene quindi luogo di un movimento sottratto alla logica dell'utilità, restituendo al corpo la possibilità di abitare il proprio tempo.

In questo senso, la danza opera nel silenzio, non come assenza di suono, ma come sospensione di una temporalità eteronoma, dischiudendo il corpo all'ascolto di quel silenzio originario del mondo dal quale — come scrive Carlo Sini — la parola stessa trae origine (Sini 2013: 40).

Il corpo danzante, in questa prospettiva, ridefinisce la propria relazione con la gravità e con la terra, trasformando il peso in leggerezza senza negarlo. Tale trasformazione non implica una verticalità eterea o trascendente, ma una dinamica radicata nella padronanza del centro corporeo, inteso non come un punto fisso, ma come principio dinamico di organizzazione del movimento. Il centro costituisce così una base mobile della relazione tra equilibrio, variazione e continuità del gesto, rendendo possibile una forma di pensiero incarnato che si esprime attraverso il movimento.

Come esperienza relazionale incarnata, la danza mostra che la comunicazione può costituirsi al di là della trasmissione di significati stabilizzati, articolandosi come processo relazionale, cognitivo e affettivo che coinvolge l'intero corpo.

Carlo Sini (2015), riprendendo Nietzsche (1872), ricorda infatti che *il pensiero è sempre affetto: piange e ride*.

La danza rende sensibile questa dimensione affettiva del pensiero, mostrando come il movimento non costituisca il semplice veicolo di un significato già dato, ma il luogo stesso nel quale il senso prende forma.

La metafora danzata non rinvia a un contenuto esterno al gesto, ma emerge dalla struttura stessa del movimento, offrendo un modello alternativo per comprendere le capacità umane di espressione, comprensione e condivisione del senso.

La metaforicità della danza non rinvia a un contenuto esterno al gesto, ma emerge dalla struttura stessa del movimento, offrendo una diversa prospettiva per comprendere le capacità umane di espressione, comprensione e condivisione del senso.

2.1. Dalla metafora corporea alla strutturazione del movimento

Se la danza può essere intesa come una forma di simbolizzazione incarnata e come una metafora operativa del pensiero, si pone allora il problema di comprendere in che modo il movimento corporeo produca senso senza ricorrere a un linguaggio verbale o a un sistema di significati predeterminati. La questione non riguarda soltanto la possibilità di attribuire un valore simbolico al gesto danzato, ma piuttosto l'individuazione delle condizioni formali attraverso cui il movimento diventa comunicabile e riconoscibile come portatore di significato.

In questo passaggio si rende necessario uno spostamento di livello: dalla considerazione filosofica della danza come metafora dell'esistenza e del pensiero, a un'analisi più puntuale delle strutture del movimento che rendono possibile tale metaforicità. Se, come suggerito, la danza non agisce come un codice chiuso di segni, ma come un processo dinamico di articolazione del senso, occorre allora interrogarsi sulle componenti fondamentali che organizzano il gesto corporeo nello

spazio e nel tempo. È precisamente in questo contesto che il contributo teorico di Rudolf Laban assume un ruolo decisivo.

2.2. Rudolf Laban e il movimento come espressione, comunicazione e cognizione

Le teorie del movimento elaborate da Rudolf Laban (Laban 1950; 1966; 2003) offrono uno dei tentativi più sistematici di pensare la danza come linguaggio corporeo, senza ridurla né a un sistema puramente codificato né a una espressione soggettiva immediata.

Laban non intende il movimento come semplice successione di posizioni corporee, ma come articolazione relazionale di spazio, tempo, peso e flusso, ossia come una struttura dinamica (Laban 1950; 2003) nella quale il senso prende forma attraverso la qualità del gesto e l'organizzazione del movimento stesso.

In questa prospettiva, il movimento danzato può essere compreso come una forma di comunicazione incarnata che non opera attraverso la denotazione, ma attraverso la modulazione delle intensità e delle direzioni del corpo nello spazio.

Le categorie labaniane non definiscono un vocabolario simbolico nel senso stretto del termine, ma individuano le condizioni attraverso cui il movimento diventa percepibile, differenziabile e condivisibile. Esse permettono di descrivere come il corpo, nel danzare, organizzi la propria relazione con la gravità, con l'ambiente e con gli altri corpi, trasformando l'esperienza cinetica in una forma di senso comunicabile.

Letta alla luce delle riflessioni precedenti, la teoria di Laban può essere interpretata come una formalizzazione della metaforicità incarnata della danza. Le dimensioni di spazio, tempo, peso e flusso non si riducono a elementi neutri o puramente tecnici, ma operano come matrici dinamiche di significazione, rendendo possibile una comprensione del movimento che trascende la sua mera esecuzione.

In tal modo, il linguaggio del movimento descritto da Laban non contraddice l'idea della danza come pensiero in atto o come esperienza incarnata di significazione, ma ne costituisce il necessario complemento analitico.

L'elaborazione teorica di Rudolf Laban consente di estendere la riflessione sulla danza oltre il piano espressivo e comunicativo, offrendo strumenti concettuali per pensare il movimento come processo cognitivo incarnato. In questa prospettiva, la cognizione non viene intesa come un'attività puramente mentale o rappresentativa, ma come una forma di organizzazione dell'esperienza che emerge dall'interazione dinamica tra corpo, spazio e temporalità. Il movimento danzato diventa così un luogo privilegiato per osservare come il pensiero possa articolarsi attraverso il gesto, senza essere mediato dal linguaggio verbale.

I *fattori di movimento* individuati da Laban (spazio, peso, tempo e flusso) non descrivono semplicemente le caratteristiche fisiche del movimento, ma individuano le modalità attraverso cui il corpo orienta, modula e struttura la propria esperienza del mondo. Tali categorie operano come schemi dinamici di comprensione, permettendo al soggetto di esplorare possibilità di azione e di relazione che precedono la formulazione concettuale. In questo senso, il movimento non è il risultato di un pensiero già formato, ma costituisce esso stesso una modalità di pensiero in atto.

La nozione di *effort*⁵ (Laban, Lawrence 1947; Laban 1948/2009: 10, 65–66), centrale nella teoria di Laban, risulta particolarmente significativa dal punto di vista cognitivo. Essa non rimanda a uno sforzo misurabile in termini quantitativi, ma alla qualità intenzionale del

⁵ L'*Effort*, è un concetto chiave della tecnica Laban. Tradotto dall'inglese il suo significato in italiano "sforzo" è riduttivo. In realtà la sua traduzione più appropriata è "impulso" inteso sia in termini di spinta interiore al movimento sia, spesso, come fattore caratteristico e proprio di ciascun movimento. Laban definisce il concetto di impulso come *fattore del movimento* che determina ciascuna azione, nel testo *Effort*, scritto insieme all'industriale F.C. Lawrence nel 1947.

movimento, al modo in cui il corpo si rapporta al peso, allo spazio e al tempo. L'*effort* esprime anche una forma di intenzionalità pre-riflessiva, attraverso la quale il soggetto orienta il proprio agire prima che questo venga tematizzato a livello cosciente. Il corpo che danza non esegue sempre un movimento già deciso, ma esplora attivamente un campo di possibilità, costruendo senso attraverso la variazione e la modulazione.

In questa prospettiva, la danza può essere intesa come una pratica che rende visibile la dimensione cognitiva dell'esperienza corporea, mostrando come percezione, azione e comprensione siano intrinsecamente intrecciate. Il movimento danzato non comunica, quindi, un significato già stabilito, ma si dispiega in forme di senso che vengono riconosciute e interpretate attraverso una partecipazione sensibile e motoria.

La comprensione della danza, infatti, non avviene esclusivamente a livello interpretativo, ma coinvolge una forma di risonanza/empatia corporea (Martin 1933) che attiva schemi percettivi e cinetici condivisi.

In questo modo, la teoria di Laban permette di concepire la danza come una metafora cognitivo-operativa, in cui il corpo non si limita a tradurre il pensiero, ma lo esercita attraverso il movimento. La cognizione che il danzare lascia emergere, presentandosi come processo di esplorazione sensibile del possibile, non è separabile dalla sua dimensione estetica: il sapere qui non è accumulazione di informazioni, ma capacità di orientarsi, modulare e rispondere creativamente a un ambiente in continua trasformazione.

3. Conclusione

Alla luce del percorso svolto, la danza non appare come semplice espressione metaforica di concetti o emozioni, ma come una pratica attraverso cui il corpo rende pensabile, percepibile e condivisibile ciò che eccede le strutture cognitive e linguistiche tradizionali. In questa

prospettiva, essa si configura come una metafora in atto: un processo dinamico di generazione del senso.

L'arte coreutica rivela così una potenzialità corporea capace di ampliare le facoltà umane di comunicazione, cognizione e sensibilità estetica. Il gesto danzante — insieme corporeo e metaforico — diviene agente di connessioni tra interiorità ed exteriorità, tra il soggetto e il mondo, consentendo di esplorare l'esperienza incarnata in forme che precedono e accompagnano la verbalizzazione. Articolando il pensiero nel movimento, la danza offre modelli di comprensione e di riflessività che si fondano su schemi motori condivisibili e immediatamente percepibili, intensificando le possibilità della comunicazione intersoggettiva.

Da questa prospettiva emergono dimensioni della danza ancora solo parzialmente esplorate, che invitano a interrogarsi, con Vito Di Bernardi, su che cosa possa la danza. La questione non riguarda soltanto le sue capacità espressive o simboliche, ma il suo potere di costituire forme di esperienza e di comprensione che si danno nel movimento stesso.

La danza, infatti, non si limita a trasmettere contenuti simbolici: rende visibile il processo stesso attraverso cui il significato prende forma nella relazione tra corpo, spazio e tempo. Quando si radica nel movimento, la metafora artistica non si riduce a una figura interpretativa secondaria, ma diviene una vera e propria modalità operativa della comprensione.

L'analisi condotta ha cercato di mostrare come, proprio a partire da questa dimensione incarnata, l'arte coreica consenta di ripensare radicalmente l'identità della metafora artistica. Lontano dai modelli puramente linguistico-semantici ed estetico-percettivi, il movimento danzato rivela una forma di metaforicità in cui il senso non viene trasferito né puramente percepito, ma emerge dall'attualizzazione ritmica del corpo nello spazio e nel tempo. Nel dialogo con il pensiero contemporaneo e con la tradizione poetico-filosofica, la danza si è così delineata

come dimensione di un'esistenza processuale e relazionale, come luogo in cui trascendenza e immanenza coincidono nel movimento stesso, e come modalità di pensiero che si realizza nel proprio farsi.

Ne deriva un'immagine della metafora non come ornamento del discorso, ma come dinamica costitutiva dell'esperienza. La danza mostra che il senso non precede l'atto: nasce dalla sua articolazione. Non si stabilizza una volta per tutte in una forma definitiva, ma continua a prodursi, nella variazione e nell'equilibrio instabile del gesto.

Ripensare la metafora a partire dalla danza significa riconoscere che il corpo non costituisce semplicemente il luogo in cui la metafora viene espressa, ma la condizione originaria a partire dalla quale il senso prende forma. L'essere umano appare così come una soggettività dinamica, situata e relazionale, nella quale pensiero, azione e relazione non costituiscono momenti distinti, bensì aspetti di un unico processo vivente.

Bibliografia

- Agamben, G. (2007). *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Badiou, A. (1998). *Petit manuel d'inesshétique*. Paris: Éditions du Seuil. Trad. it. *Inestetica*, a cura di L. Boni. Udine: Mimesis, 2007, 81-94.
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, a cura di G. Zanobetti. Torino: Einaudi, 1967.
- Braidotti, R. (2019). *Materialismo radicale*. Milano: Meltemi.
- Braidotti, R. (2023). *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*. Roma: Castelvecchi.
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven: Yale University Press. Trad. it. *Saggio sull'uomo. Una introduzione alla filosofia della cultura umana*. Roma: Armando, 2004.
- Casolaro, M., Romano, L. (2015). J.-L. Nancy, *L'arte singolare plurale*. *Logoi.ph – Rivista di filosofia*, 1. Disponibile in:

<https://logoi.ph/edizioni/numero-i-1-2015/ricerca/filosofia-e-arte/larte-singolare-plurale-intervista-a-cura-di-m-casolaro-e-l-romano.html>.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit. Trad. it. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Napoli: Orthotes, 2017.

Di Bernardi, V. (2012). *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*. Roma: Bulzoni.

Ferretti, G. (2018). The neural dynamics of seeing-in. *Erkenntnis*, 84: 1285–1324.

Forceville, C., Urios-Aparisi, E. (a cura di) (2009). *Multimodal Metaphor*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Guerrieri, A. (2025). *Metafore artistiche. Come si vedono e cosa raccontano*. Milano: Meltemi.

Laban, R., Lawrence, F. C. (1947). *Effort. Economy of Human Movement*. London: Macdonald & Evans.

Laban, R. (1966). *Choreutics*, a cura di L. Ullmann. London: Macdonald & Evans.

Laban, R. (1950). *The Mastery of Movement on the Stage*. London: Macdonald & Evans. Trad. it. *L'arte del movimento*. Macerata: Ephemeria, 1999.

Laban, R. (2003). *Espace dynamique: Textes inédits, choréutique, vision de l'espace dynamique*, trad. fr. di E. Schwartz-Rémy. Bruxelles: Contredanse.

Laban, R. (1948). *Modern Educational Dance*. London: Macdonald & Evans. Trad. it. *La danza moderna educativa*. Macerata: Ephemeria, 2009.

Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press. Trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, a cura di P. Violi. Milano: Bompiani, 2004.

Martin, J. (1933). *The Modern Dance*. Trad. rist. New York: Dance

Horizons, 1972.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.
Trad. it. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1969.

Monnier, M., Nancy, J.-L., Denis, C. (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Galilée.

Nanay, B. (2010). Perception and imagination: Amodal perception as mental imagery. *Philosophical Studies*, 150(2): 239–254.

Nancy, J.-L. (1986). *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois. Trad. it. *La comunità inoperosa*. Napoli: Cronopio, 2013.

Nancy, J.-L. (1992). *Corpus*. Paris: Métailié. Trad. it. *Corpus*. Napoli: Cronopio, 2014.

Nancy, J.-L. (1996). *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée. Trad. it. *Essere singolare plurale*. Torino: Einaudi, 2001.

Nancy, J.-L. (2007). L'arte, oggi. In F. Ferrari (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*. Trad. it. di E. Borgese. Milano: Mondadori, 1–20.

Nancy, J.-L. (2011). Rühren, Berühren, Aufruhr. In M. Zanardi (a cura di), *Sulla danza*. Napoli: Cronopio, 2017.

Nancy, J.-L. (2014). *Il corpo dell'arte*. Milano: Mimesis.

Nietzsche, F. (1872). *Die Geburt der Tragödie*. Trad. it. *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi, 1978.

Nietzsche, F. (1883–1885). *Also sprach Zarathustra*. Trad. it. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Milano: Monanni, 1927.

Nietzsche, F. (1888a). *Der Antichrist*. Trad. it. *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*. Milano: Feltrinelli, 2018.

Nietzsche, F. (1888b). *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*. Trad. it. *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*. Milano: Adelphi, 1991.

Pontremoli, A. (2015). *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari: Laterza.

Pontremoli, A. (2018). *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Bari-Roma: Laterza.

Rilke, R. M. (1923). *Duineser Elegien*. Trad. it. *Elegie duinesi*. Torino: Einaudi, 2020.

Sini, C. (2013). *Il gioco del silenzio*. Milano-Udine: Mimesis.

Sini, C. (2015). Nietzsche – Umano, troppo umano. In *Ritratti d'autore. Letture e commenti ad alta voce*, Misano Adriatica, 12 aprile 2015. Disponibile in: <https://www.youtube.com/watch?v=8LmgPFo-S74>.

Valéry, P. (1936). *Philosophie de la danse*. Trad. it. *Filosofia della danza*, in B. Elia (a cura e trad.), *Filosofia della danza*. Genova: Il Melangolo, 1992.

Watkin, C. (2015). Quando penso, danzo. *Logoi.ph – Rivista di filosofia*, 1: 69–72. Disponibile in: <https://logoi.ph/edizioni/numero-i-1-2015/ricerca/filosofia-e-musica/quando-penso-danzo.html>.

Lo storytelling transmediale e la metafora artistica come modalità innovative per la valorizzazione del territorio e la comunicazione dei beni culturali e artistici in Sardenga

(Transmedia storytelling and artistic metaphor as innovative approaches to promoting the region and communicating cultural and artistic heritage in Sardinia)

Francesca Dessì

University of Cagliari - IT

Abstract

This research project analyzes the potential of transmedia storytelling and metaphorical language as tools for development within specific abandoned territories of Sardinia's inland areas. The process culminates in a vertical narrative set along selected Points of Interest flanking the SS 131 highway, which expands into a broader digital ecosystem. The findings aim to validate a model capable of re-signifying artistic heritage, stimulating a sense of belonging, and promoting sustainable tourism that transforms emptiness into a tangible cultural resource. At the heart of the project lies territorial enhancement through the creative metaphor, viewed as the primary tool for rediscovering local and cultural identity. Moving beyond the mere concept of recovery, this study leverages artistic expressions as

the true engines for heritage valorization.

Keywords: transmedia storytelling, metafora, arte, narrazione, territorio

Abstract

Il progetto di ricerca analizza le potenzialità dello storytelling transmediale e del linguaggio metaforico, intesi come strumenti di sviluppo su specifici territori in stato di abbandono nelle aree interne della Sardegna. Il processo culmina in una narrazione verticale, ambientata lungo dei punti di interesse selezionati in prossimità della Strada Statale 131, ed espansa in un ecosistema transmediale. I risultati mirano a validare un modello capace di risignificare il patrimonio artistico, stimolando il senso di appartenenza e promuovendo una tipologia di turismo sostenibile che trasformi il vuoto in arte intesa come risorsa culturale tangibile. Il fulcro del progetto risiede nella valorizzazione territoriale e nella metafora artistica, intesa come elemento principale per la riscoperta dell'identità territoriale e culturale. La ricerca ha lo scopo di superare il concetto di recupero, e sceglie il linguaggio metaforico e le forme artistiche come motori per la valorizzazione.

Parole chiave: transmedia storytelling, metafora, arte, narrazione, territorio

1. Introduzione: la metafora artistica nel racconto e nella produzione dei territori

1.1. Il linguaggio metaforico nell'arte

La presente ricerca intende valorizzare le aree interne della Sardegna in stato di abbandono attraverso nuove prospettive comunicative, verificandone le premesse teoriche mediante il caso studio della Strada Statale 131. Specificamente, l'obiettivo è impiegare lo storytelling transmediale e la metafora artistica per la promozione del patrimonio

storico-artistico sardo, secondo un approccio strutturalmente multidisciplinare.

L'arte si manifesta non solo nella tecnica, ma anche nel modo in cui lo spazio viene occupato o in titoli che appaiono slegati dal contenuto. Poiché l'artista agisce spesso senza un fine prestabilito, egli proietta sulla tela il proprio immaginario personale. Questo approccio 'disorienta' chi guarda, rendendo l'interpretazione dei significati un processo quasi mai lineare. Dato che una metafora consente di evocare immagini mentali (Davidson 1978), la sua comprensione in ambito artistico implica da parte di chi osserva l'attivazione di *mental imagery*. Si tratta di un 'concetto immaginato' in grado di trasmettere aspetti non compresi nei domini concettuali della metafora, e contribuire sensibilmente a colmare le parti dell'informazione percettiva che, nel visivo, risultano mancanti (Carston 2010). Nelle metafore artistiche le immagini evocate hanno la potenzialità di far riscoprire quelle proprietà che sono insite nell'immagine, ma che emergono nella fase di elaborazione del significato dell'opera; ciò consente di contribuire ad un maggiore arricchimento interpretativo rispetto all'ambito strettamente linguistico (Guerrieri 2025).

Il linguaggio metaforico che l'arte mette in atto è in grado di trasmettere qualità visive equivalenti ai valori morali (Gombrich 1963), si individuano potenzialità immaginative anche nelle metafore di tipo linguistico: per esempio, lo spessore metaforico che è possibile osservare nei dipinti di William Turner trova riscontro nella critica d'arte (Minguet 1979) e dà spessore e rilevanza all'esperienza del vedere. La trasposizione metaforica non è generata soltanto dal modo in cui si interpreta una figura, bensì essa può scaturire dal processo percettivo e interpretativo dell'immagine, legandosi a una reazione emotiva proiettata sull'oggetto in quanto simbolo: le metafore artistiche, quando vengono analizzate dal punto di vista estetico, possono emergere dalla fisicità dei corpi dei personaggi illustrati (Wollheim

1984). La metafora artistica può dare vita a incongruenze visive capaci di generare un 'sentimento di irrazionalità', agendo da catalizzatore per un cambiamento cognitivo nell'osservatore. Questa nuova prospettiva spinge il fruitore dell'opera a rintracciare nella composizione proprietà semantiche inizialmente trascurate (Guerrieri 2022). L'oggetto rappresentato può innescare associazioni visive che scardinano le categorie semantiche convenzionali (Ervas 2019). Questo processo mette in crisi la percezione abituale, producendo esiti imprevedibili nel modo in cui l'opera viene compresa e interpretata (Guerrieri 2025).

Il carattere poliedrico della metafora e la sua efficacia nel generare una 'comprensione aumentata' attraverso il connubio tra l'immagine e il testo, la rendono una figura espressiva di grande interesse. La metafora artistica possiede, infatti, alcune caratteristiche che fanno propendere per un confronto con il mondo narrativo. La facoltà immaginativa che si attiva nel momento della comprensione delle metafore artistiche si ritrova allo stesso modo nella fase interpretativa di una narrazione (Guerrieri 2025). Accade qualcosa di simile anche durante lo storytelling di un bene culturale, quando il visitatore riformula, secondo il proprio vissuto emotivo e cognitivo, immagini e simbologie narrative personali (Capaldi, Ilardi 2016).

La pianificazione strategica del progetto in ambito comunicativo non può prescindere da alcune dimensioni che provengono dal mondo del marketing, come la scelta del *target*, la *mission* del prodotto, l'analisi del contesto e l'analisi *swot*. Per quanto riguarda lo storytelling promozionale e transmediale, si propone una classificazione dei Punti di Interesse (POI) necessaria a contestualizzare il prodotto. Questi elementi, insieme a specifiche metafore artistiche, vanno a comporre l'immaginario narrativo che guida le sequenze del percorso di visita. Infine, l'impiego di miti e archetipi definisce l'orientamento della narrazione e pone le basi per la caratterizzazione dei personaggi (Ilardi 2016).

Nella contemporaneità l'uomo si affida completamente alle costruzioni imagistiche e alle narrazioni per dare una connotazione alla propria esistenza e trovare conforto in mondi fittizi, in cui vorrebbe vivere. La nostra modalità di formulare riflessioni circa la realtà in cui viviamo è intrisa di un inconsapevole narrare. Fin dall'antichità si è attribuita alle storie non semplicemente una funzione tesa all'intrattenimento ma anche salvifica. Nell'Antica Grecia, le narrazioni orali hanno avuto un ruolo edificante nel veicolare atti eroici, modi di essere e una serie di comportamenti trasmissibili, per i secoli successivi, di memoria in memoria e di voce in voce. La modalità di fruizione è, nei secoli, cambiata a partire dai canali, ma è rimasta immutata la necessità di 'consumare' le storie. È insita nella narrazione una concatenazione di fili intrecciati atti a dare un senso compiuto; che traghettino informazioni, che impartiscano insegnamenti o comunichino un determinato stile, è indubbio che una narrazione custodisca significati e immagini metaforiche che è possibile manipolare e plasmare a seconda dell'uso o abuso (Guerrieri 2022). Quando l'obiettivo è la valorizzazione culturale o la promozione di un bene artistico, la storia deve agire come un "Cavallo di Troia", essenzialmente ciò che ha consentito ai Greci di vincere la guerra. In altri termini, un involucro affascinante che racchiude un messaggio strategico, che consente di raggiungere il risultato prefissato (Ib.).

Il caso della Sardegna è emblematico, in quanto il linguaggio artistico dell'isola si distingue per l'originalità espressiva e la multimodalità rispetto alle tecniche messe in atto dagli artisti. I processi creativi che guidano la comprensione delle metafore artistiche e la natura immaginifica del pensiero si manifestano parimenti nell'interpretazione di un testo narrativo. Il percorso di ricerca condotto fino ad ora ha approfondito il linguaggio figurato in ambito visivo e ha tentato di percorrere sentieri ancora poco esplorati relativi nello specifico al linguaggio metaforico nell'indagine dell'arte (Guerrieri

2025).

1.2. Il tema dell'abbandono nei contesti di valorizzazione territoriale

Il tema dell'abbandono, nucleo fondamentale della ricerca, costituisce un'occasione di approfondimento volta sia a comprendere le dinamiche alla base di tale fenomeno, sia a studiare la struttura del territorio in sé e la sua documentazione. Il tutto può essere finalizzato alla formulazione di progetti di recupero. Oggi che queste realtà hanno cessato la loro funzione di origine, ci s'interroga su quale possa essere una possibile rifunzionalizzazione che tenga conto della complessità e delle peculiarità caratterizzanti i siti scelti. Si tratta di realtà bloccate nel tempo, in cui i problemi di tutela risultano complessi, e dove nasce la necessità di documentare questi siti destinati a scomparire nel corso dei prossimi decenni (Guida e Damone 2014).

Nel contesto sardo, uno dei luoghi che più di altri rappresenta un simbolo di incuria e abbandono è la Strada Statale 131. Nel corso degli anni i buoni propositi circa la manutenzione sono gradualmente venuti meno e la strada si distingue per incuria e abbandono. Recentemente da parte delle istituzioni e dei centri di ricerca, si è notato un risveglio di attenzione sul fenomeno dell'abbandono, testimoniato dai diversi studi e azioni avviati negli ultimi anni per sostenere la ripresa delle aree periferiche del nostro Paese (Mais 2018).

In primo luogo, la Strategia Nazionale per le Aree Interne, messa in atto nel 2012 dal Ministero della Coesione Territoriale, e poi, più recentemente, la dichiarazione del 2017 come "Anno dei Borghi" da parte del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, seguita dall'approvazione della cosiddetta Legge sui piccoli Comuni¹. L'obiettivo è essenzialmente quello di far sentire nuovamente protagoniste le persone che vivono i territori, di incentivare il recupero

¹ Legge n. 158 del 6 ottobre 2017.

della memoria storica e la responsabilizzazione verso i centri storici che si svuotano, i beni culturali condannati al degrado e i paesaggi naturali troppo spesso soggetti a incuria. Da questo punto di vista, acquistano importanza proprio i borghi abbandonati e i territori che li circondano: si tratta di luoghi rimasti fuori dalle rotte turistiche, dalla cementificazione e dall'inquinamento ambientale, che rappresentano spesso vere e proprie oasi capaci di attrarre chi cerca autenticità, silenzio e bellezza. Nel mondo romano il *genius loci* era il nume che sovrintendeva ai luoghi abitati dagli uomini, proteggendoli e rendendoli unici, ognuno diverso dall'altro, grazie a una armoniosa combinazione di elementi naturali e di tradizioni, usanze tipiche di ogni singola comunità. Si sviluppava così un legame sacro con il luogo, che veniva identificato come casa, e con la cultura che esso esprimeva (Mais 2018).

Molti dei problemi che oggi tormentano i territori rurali, in primis il fenomeno dello spopolamento, emergono da scelte di politica economica effettuate in passato e si riscontrano in numerose aree interne. Si tratta di luoghi in cui, nonostante le evidenti problematiche causate dalle condizioni geografiche e dalle relazioni che storicamente si sono instaurate tra l'uomo e il territorio, sono presenti enormi potenzialità, di cui spesso non si ha adeguata consapevolezza. Per queste caratteristiche, le aree interne possono configurarsi come interessanti luoghi di sperimentazione per nuove pratiche di sviluppo locale basate sul proprio patrimonio culturale, promosso in maniera innovativa ricorrendo agli strumenti messi a disposizione dalle nuove ICT (*information and communication technology*) (Battino e Lampresu 2017).

Dal momento che la valorizzazione risulta essere anche la conseguenza di un approccio cognitivo allo sviluppo regionale e che i capisaldi del concetto di 'capitale territoriale' sono stati sistematizzati nell'ambito dell'economia regionale e urbana, il recente studio di Boniotti e Cerisola (2022) intende favorire un dialogo tra quest'ultima

disciplina e l'ambito della conservazione. Il patrimonio culturale tangibile svolge un ruolo chiave nei processi di sviluppo locale, trovando nel turismo culturale il canale d'elezione per l'attivazione di questa sinergia. In tale ambito, i beni culturali operano come attrattori in grado di innescare flussi input-output a beneficio dell'economia del territorio. Tuttavia, focalizzarsi esclusivamente sul nesso tra sviluppo socioeconomico e turismo culturale rischia di ridurre la complessità strutturale. La rilevanza del patrimonio culturale supera infatti la mera dimensione di mercato, abbracciando istanze fondamentali connesse alla conservazione, alla trasmissibilità intergenerazionale e a una fitta trama di valori storici, spirituali, simbolici e religiosi (Boniotti e Cerisola 2022).

Alla luce delle evidenze emerse e dello stato dell'arte rispetto alla letteratura scientifica, una potenziale strategia di mitigazione delle criticità che interessano il territorio sardo è individuabile nelle pratiche dello *slow tourism* o del turismo immersivo.

1.3. Il turismo immersivo e la destagionalizzazione

Il concetto di turismo immersivo esiste in contrapposizione al turismo di massa, uniformato e indifferenziato nella maggioranza dei casi. Il turismo di questo tipo, definito anche esperienziale, è rivolto a un pubblico in cerca di emozioni e ricordi indelebili, interessati alla scoperta, all'apprendimento, informati e pronti a spendere in prodotti all'altezza delle loro aspettative. Più in generale, esso può rappresentare un'opportunità per guidare la transizione verso un modello di sviluppo sostenibile che ha assunto un peso ancora maggiore se correlato alla sicurezza sanitaria. Eventi di questa portata sono un incentivo a pianificare meglio l'intero sistema turistico, in modo più sostenibile anche grazie all'utilizzo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ICT) che stanno assumendo un ruolo sempre più importante nel processo di conoscenza,

valorizzazione e promozione del territorio, anche in chiave turistica e sostenibile (Balletto et al. 2019; Ladu et al. 2019a; Ladu 2020).

Uno studio del 2017 focalizza l'attenzione sulla zona del Sulcis Iglesiente Guspinese, situata nella parte sud-occidentale della Sardegna, ed in particolare sul Cammino di Santa Barbara (Pinna 2017), che costituisce un elemento materiale di tipo 'soft' per mettere a sistema l'insieme di beni e servizi presenti sul territorio per intraprendere uno sviluppo turistico sostenibile dell'area, fortemente connotata da paesaggi di miniera abbandonati (Balletto 2019). Infatti, la zona del Sulcis Iglesiente Guspinese, che ha ricoperto un ruolo di primo piano nel quadro nazionale e internazionale per la produzione di piombo, zinco e carbone, ha attraversato di recente una fase di ristrutturazione economica orientata ad affermare un nuovo modello di sviluppo basato sul turismo sostenibile, con particolare riferimento al turismo lento (Balletto et al. 2019).

Negli ultimi decenni importanti iniziative hanno mirato a salvaguardare e valorizzare il patrimonio architettonico e paesaggistico, tra cui la creazione del Cammino di Santa Barbara. L'area è caratterizzata da punti di interesse e attività ricettive gestite in maniera autonoma. In questo scenario, gli autori hanno riscontrato la necessità di uno strumento di conoscenza, gestione e promozione capace di ottimizzare le iniziative in essere. L'obiettivo è avanzare una proposta di *framework* concettuale per una *dashboard* del Cammino attraverso l'analisi e la costruzione di contenuti fondamentali per garantire la conoscenza del territorio e una sua gestione efficace (Ladu et al. 2021). Con il cammino di Santa Barbara si passa dal concetto di nodo (museo) al concetto di rete (paesaggio) attraverso la valorizzazione di percorsi esistenti, per rafforzare le relazioni tra individuo e paesaggio ed offrire l'opportunità di un'esperienza immersiva (Pileri et al. 2018). All'interno di questo quadro, l'azione della *smart community* assume un ruolo centrale, perché contribuisce alla reinvenzione del passato (Mossa et

al. 2018), attraverso la narrazione soggettiva del paesaggio *in progress* attraverso le ICT (Ladu et al. 2021).

La Sardegna, dal punto di vista turistico, è caratterizzata dalla stagionalità, un fenomeno ha come principale conseguenza una forte concentrazione del movimento turistico in alcuni periodi dell'anno. La stagionalità di una destinazione turistica, nei mesi di maggior utilizzo, implica un tutto esaurito delle strutture ricettive e, di contro, nei restanti mesi si verifica un completo inutilizzo di strutture e risorse. Sono molteplici le problematiche che emergono dal punto di vista economico; in primis, il totale disuso delle strutture comporta il fatto che, spesso, non si è in grado di avere l'autosufficienza economica (Restuccia 2017). In Sardegna, si trova quello che è probabilmente uno dei patrimoni di archeologia industriale più interessanti al mondo: le aree minerarie dismesse. Queste zone hanno dato luogo nei secoli a numerose narrazioni e a uno *storytelling* locale decisamente complesso; tali racconti però non riescono a varcare i confini dell'isola (Ilardi 2023).

I consumatori, oggi, non si domandano più che cosa vorrebbero possedere che ancora non hanno, ma cosa desidererebbero fare o sperimentare che ancora non hanno provato, che faccia sentire loro emozioni nuove o che riporti alla mente vecchi ricordi o impressioni. Questa nuova forma di turismo sta emergendo rapidamente come una nuova industria determinando la "mercificazione di un'esperienza culturale"; non si crea un'esperienza, ma immediatamente l'aspettativa su ciò che viene venduto. Un significativo esempio di tale fenomeno è la ragione per cui oggi molti turisti non si recano in grandi centri d'interesse culturale, ma in zone rurali. L'idea di uno stile di vita semplice e genuino, di pace e di solitudine spinge i turisti a scegliere luoghi dove poter compiere attività di carattere sportivo, culturale, folkloristico e culinario. Luoghi in cui è possibile provare emozioni lontane da quelle dei grandi centri, come la nostalgia per le proprie origini, ritrovare l'attaccamento per i più basilari aspetti della vita

oppure ripristinare il contatto con la natura (Polidori 2015).

Nel volume *Contro i borghi, il Belpaese che dimentica i paesi*, Filippo Barbera, Domenico Cersosimo e Antonio De Rossi parlano di “luoghi privi di una narrazione positiva”, in cui nessun turista desidererebbe mai andare, ma non per questo privi di interesse. Luoghi esclusi dalla narrazione dominante, considerati *brutti*, rispetto ai canoni della “Bellitalia”, ma carichi di senso e identità per chi vi abita. La sfida che negli ultimi anni si affronta è quella della rigenerazione territoriale, soprattutto per le aree spopolate; ciò indubbiamente risponde alla necessità di fuga dai luoghi sovraffollati. Il “piccoloborghismo” si fa strada intorno alla rinascita di piccoli insediamenti e aree marginali, il che però rischia altresì di appiattire le differenze di contesti eterogenei veicolando l’idea erronea che le persone che vi risiedono siano un corpo univoco (Barbera et al. 2022).

Riscoprire la dimensione di appartenenza a un luogo costituisce l’antidoto più sicuro sia all’abbandono che all’oblio, così come allo sfruttamento in chiave economicistica del patrimonio storico, architettonico, culturale e periferico che costituisce l’anima del nostro paese. Il punto risiede nell’arricchire la “mente del viaggiatore” attraverso la conoscenza e la competenza del *genius loci* intrinseco ai luoghi. In questo presente, proprio la perdita dei *genia* sostiene i maggiori sommovimenti, cioè la decostruzione dei luoghi, delle identità dei popoli e delle specificità geografiche. Il turismo può acquistare una valenza nuova, come industria che aggiunga qualità etica e responsabilità attiva a garanzia per le migliaia di “consumatori” che utilizzano il fitto reticolo di vettori, guide e albergatori sparsi nel mondo. La responsabilità dell’industria turistica va affermata a difesa dei luoghi, delle identità che li abitano e delle pluralità che li qualificano (Barbera et al. 2022).

2. L’arte, le immagini e i media nei percorsi in Sardegna

2.1. La strategia dello storytelling transmediale

Lo *storytelling* deve buona parte della fama di cui gode, nell'era della *network society*, alla sinergia di tre fattori: il primo riguarda l'impronta che le narrazioni lasciano nel processo identitario, il secondo risiede nella capacità del racconto di influenzare chi recepisce la storia ed il terzo si riferisce alla pervasività delle comunicazioni veicolate da internet, in generale, e dai social network in particolare. La forza del racconto risiede nella strutturazione del pensiero narrativo. La costruzione della realtà rappresenta la principale motivazione del successo della narrazione e, di conseguenza, dello storytelling. L'ultimo passaggio riguarda il potere pervasivo della comunicazione sui social network. Il racconto, con le ICT, si è evoluto e si sta affermando a scopi persuasivi, nella forma che viene comunemente definita *digital storytelling* (Giannini e Greco 2016). Attualmente, lo storytelling implica una rifunzionalizzazione del passato che deve riflettere i paradigmi comunicativi della contemporaneità. Sebbene tale pratica sia già matura nel marketing e nella comunicazione pubblica, il settore dell'*Heritage* richiede un'ibridazione digitale che garantisca la sopravvivenza dei significati culturali nel tempo. Tuttavia, in Italia, la frammentazione amministrativa e le criticità gestionali hanno ostacolato una promozione omogenea e strategica del patrimonio sul territorio (Guerrieri 2022).

Uno degli aspetti caratterizzanti l'essere umano è proprio quello di rielaborare di volta in volta gli eventi legati al proprio vissuto, generando in questo modo delle connessioni tra sé stessi e gli altri mediante processi di acquisizione, interpretazione ed elaborazione delle esperienze (Clandinin 2016). Lo *storytelling*, specie se connesso al digitale, rappresenta un ulteriore mezzo di comunicazione universale, diventando in tal senso fondante per lo sviluppo di processi cognitivi e riflessivi, specie quando associato all'arte (Luigini e Panciroli 2018). Questo approccio può aiutare le persone a comprendere opere d'arte e

costruire conoscenze attraverso l'ascolto dei dettagli, sia individualmente che in gruppo, promuovendo l'intelligenza interindividuale. Il ricorso alla narrazione digitale può rivelarsi particolarmente utile durante attività cooperative che siano in grado di favorire la maturazione di un'intelligenza *inter ed intraindividuale* (Gardner 1987).

Alcuni studi dimostrano che il *digital storytelling*, utilizzato in situazioni di gioco di ruolo o risoluzione di problemi, è efficace nell'indurre apprendimenti diretti. Coinvolgere attivamente i giovani nell'apprendimento culturale favorisce l'acquisizione di nuove abilità e promuove l'inclusione (Aiello e Di Gennaro 2016). La trasmissione culturale mediante stimolazione attiva favorisce l'acquisizione di nuove capacità e apre piste operative in cui la persona è protagonista del proprio apprendimento, in un'ottica inclusiva (Di Paolo e Zollo 2023). Oltre a ciò, il *digital storytelling* si presenta come mezzo in grado di associare la narrazione del testo anche alla raffigurazione iconica. Questo risulta utile al fine di operare con una pluralità di persone caratterizzate da differenti modalità di apprendimento e stili cognitivi (Salis 2018).

Il *transmedia storytelling*, nello specifico, è un processo nel quale gli elementi di una narrazione invadono altri media con l'obiettivo di creare un'esperienza di intrattenimento unificata e coerente. *Games of Thrones* è una serie televisiva nata negli Stati Uniti, che trae origine dalla saga di romanzi di George R.R. Martin *Le cronache del ghiaccio e del fuoco*. L'universo narrativo si espande oltre lo schermo, articolandosi tra letteratura, giochi di ruolo, piattaforme social e mappe dettagliate. Questa architettura narrativa ha catalizzato l'interesse del pubblico ancor prima della messa in onda, offrendo molteplici punti di accesso per un'immersione totale. Grazie a questa distribuzione cross-mediale, gli spettatori mantengono un legame emotivo costante che colma i periodi di pausa tra le stagioni, integrando l'immaginario della

serie nella propria quotidianità. Questo approccio riflette anche la sinergia all'interno delle moderne aziende di comunicazione, che cercano di espandere i diritti delle loro produzioni attraverso prodotti accessori, creando molteplici mondi in cui gli spettatori possono immergersi per comprendere appieno la storia. Tramite la compenetrazione e l'interazione tra i diversi *media*, le vicende e i personaggi che prendono vita nel mondo televisivo, sconfinano e si impossessano anche della realtà quotidiana del telespettatore (Di Giovanni 2015).

Una strategia di storytelling realmente efficace per la valorizzazione culturale affonda le radici nella selezione di miti, figure e archetipi. Questi elementi, intesi come entità in perenne trasformazione, costituiscono le fondamenta su cui edificare una narrazione dinamica e identitaria. Il 'mito' si definisce come l'insieme delle forme simboliche narrative attraverso cui gli archetipi si manifestano nel divenire storico; rappresenta la stabilizzazione dell'archetipo in una metafora tipica. Le 'figure' (luoghi, personaggi) costituiscono invece le unità simboliche che, ricorrendo nelle narrazioni orali, scritte e visive, strutturano il mito stesso. È proprio attraverso l'emergere di determinate figure che gli archetipi subiscono un processo di rifunzionalizzazione all'interno dei miti storici. Ad esempio, l'archetipo del viaggio diventa 'mito' inteso come ritorno a casa e diventa 'figura' nel personaggio di Ulisse. L'immaginario collettivo si alimenta attraverso quattro stadi: oralità, scrittura, media elettrici e digitali, in un processo in cui ogni nuovo medium ingloba i precedenti. Il risultato è un immaginario 'ri-mediato', dove miti e metafore vengono costantemente rifunzionalizzati per adattarsi ai nuovi paradigmi comunicativi. (Guerrieri 2022).

2.2. Narrare "in senso verticale"

A seconda del tipo di narrazione scelto (orizzontale, verticale o mista),

la selezione di miti, archetipi primari o secondari orienterà la narrazione e aiuterà a creare i personaggi della storia. In questa fase, è fondamentale pianificare la promozione del prodotto attraverso i principali social media e creare, quindi, un piano editoriale distinto per ciascun social. Nel contesto della strategia digitale, la tecnologia rappresenta non solo un canale, ma anche una leva di marketing che deve essere strettamente legata agli obiettivi aziendali. Questo approccio offre l'opportunità di raggiungere un vasto pubblico a costi inferiori rispetto alla pubblicità tradizionale, anche se richiede comunque degli investimenti.

La "verticalità" è costituita dalla linearità; la narrazione ha, quindi, un inizio, uno svolgimento e una conclusione e gli eventi sono legati da connessioni logico-causali. Questo tipo di narrazione predilige la dimensione temporale rispetto a quella spaziale, perciò, il tempo del racconto procede in maniera più rapida rispetto a quello reale. Nella dimensione verticale le *storylines* sono ridotte al minimo, in modo tale da consentire una descrizione più approfondita degli eventi narrativi. Nell'"orizzontalità" invece la narrazione si distingue per la sua complessità e nella maggior parte dei casi l'inizio e la fine di un racconto non sono stabiliti con precisione; il contesto spaziale è ampio mentre il tempo del racconto segue tendenzialmente quello reale. La narrazione lascia spazio alla descrizione degli eventi e agli approfondimenti, il che è favorito principalmente dall'ambiente immersivo in cui l'utente articola le sue azioni. Si tratta di uno spazio misto che include anche l'aspetto logico-cognitivo, in cui le *storylines* si distinguono via via da quella principale (*plot*) con ulteriori ramificazioni secondarie (*subplot*) (Guerrieri 2022).

Nella dimensione "verticale", dunque, emerge una narrazione di breve durata che si focalizza esclusivamente sui pochi personaggi che sono fondamentali per lo svolgimento della storia. In quella "orizzontale", invece, la narrazione si dilata sino a comprendere

strutture più ampie come il contesto sociale, le ideologie o la mentalità del periodo analizzato. Narrare un bene culturale significa costruire una narrazione articolata che possa mettere insieme tipologie di narrazioni miste in cui la verticalità sia mescolata all'orizzontalità o viceversa. Chi si occupa di comunicazione dei beni culturali sa che il pubblico fruisce di un ambiente mediale composito e rimediato. Questo ecosistema oscilla tra esperienze immediate e "verticalizzate" (come il cinema o il teatro), in cui il coinvolgimento avviene nello stesso medium, ed esperienze iper-mediate e "orizzontalizzate" in ambienti transmediali, capaci di attivare meccanismi proiettivi che permettono al fruitore di attribuire al mondo esterno aspetti del proprio inconscio.

L'interazione tra media e racconto dà luogo ad alcune tipologie di narrazioni, come quella monomediale che prevede l'utilizzo di un solo medium corrispondente ad una piattaforma narrativa (un romanzo o una visita guidata) o quella multimediale che si caratterizza per l'uso di differenti media all'interno di un'unica piattaforma narrativa (una visita guidata multimediale caratterizzata da testo, audio-video, fotografia, 3D). Nelle narrazioni transmediali, invece, il racconto si espande e si dilata in media diversi connessi però tra loro dalla medesima struttura narrativa. A differenza della dimensione crossmediale, in cui i racconti su canali diversi restano indipendenti, l'universo transmediale impone al pubblico di spostarsi da una piattaforma all'altra per seguire l'andamento della storia. Molto usata nel marketing, questa strategia trova un valido esempio nelle espansioni narrative e promozionali della saga di *Star Wars*, onnipresente dal 1976, o nell'immaginario di *Harry Potter* che ancora oggi continua a catturare l'attenzione di una fascia di pubblico sempre più ampia (Guerrieri 2022).

I media digitali, introdotti negli anni Novanta, presentano una duplice natura; una reattiva e una interattiva: sono "reattivi" se rispondono ai cambiamenti nell'ambiente e sono "interattivi" quando conseguenti a un'azione intenzionale dell'utente. La *fiction* di tipo

immersivo è una forma di *storytelling* sempre più utilizzata nell'epoca attuale; si tratta di una narrazione i cui eventi si svolgono in un mondo che simula quello reale e in cui è l'utente stesso a governare un personaggio, vivendo di fatto le sue esperienze. Si delinea così la figura del prosumer, il produttore-consumatore che abita una dimensione in cui la tradizionale osservazione dell'oggetto artistico, assimilabile a una comunicazione unidirezionale, cede il passo a un'immersione partecipativa e coinvolgente. Nell'era digitale si assiste a una convergenza tra autore e fruitore, il quale si mostra predisposto empaticamente a farsi catturare dalla narrazione e maggiormente recettivo ai giochi figurati del linguaggio (Ib.).

L'efficacia e la credibilità di una narrazione dipendono strettamente dalla sua capacità di catturare il lettore sin dalle battute iniziali; l'incipit e le prime sequenze narrative svolgono, infatti, un ruolo determinante nel generare il coinvolgimento necessario alla prosecuzione della lettura. Tra le diverse strategie formali atte a introdurre la vicenda, si distinguono in particolare due tipologie di esordio: l'incipit dinamico, che proietta l'utente immediatamente *in medias res*, e quello descrittivo, che si focalizza gradualmente sull'ambiente o sulla caratterizzazione di un personaggio, delineando un ingresso più dilatato e progressivo nel mondo narrato. Specularmente, l'explicit definisce la risoluzione e la chiusura delle sequenze narrative; esso può tuttavia essere strutturato come un espediente per prefigurare ulteriori sviluppi, secondo dinamiche analoghe alle logiche seriali televisive del *cliffhanger* e del rinvio alla stagione successiva.

È possibile mettere in evidenza tre tipologie di narratore, che variano a seconda della narrazione e dei fini che si intende raggiungere. In base alla presenza nella storia, il narratore si definisce extradiegetico se esterno al racconto, o intradiegetico se opera come personaggio di secondo livello; si qualifica invece come omodiegetico se partecipa agli

eventi narrati. La relazione tra la conoscenza del narratore e quella dei personaggi definisce poi la focalizzazione. Questa è "zero" se il narratore è onnisciente e domina l'intero intreccio; "interna" se ne restringe il campo visivo a un singolo personaggio; "esterna" se, disponendo di meno informazioni rispetto ai protagonisti, si limita a registrarne le azioni dall'esterno, delegando al pubblico l'interpretazione diretta (Ib.).

I personaggi, all'interno di una storia, possono essere disegnati grazie a linee essenziali (*flat characters*), oppure è possibile presentarli dal punto di vista psicologico in modo quindi più complesso (*round characters*). La diversità di caratterizzazione si basa sul fatto che nella fase di costruzione di un personaggio si attinge agli schemi cognitivi che hanno origine dall'esperienza sociale di ciascuno. I *round characters*, a causa della loro complessità e della struttura dettagliata, mettono in discussione un modello univoco di interpretazione e superano le aspettative del lettore, in modo simile a quanto avviene con una metafora visiva che collega in modo inusuale due concetti. L'incontro con personaggi *flat*, costruiti su caratteristiche lineari, permette al fruitore di trovare conferma a schemi preesistenti. Le dinamiche dei personaggi evolvono rapidamente nei contesti digitali, richiedendo strategie promozionali flessibili. Nella valorizzazione del patrimonio culturale, ad esempio, alternare figure semplici e complesse consente di rimodulare la narrazione per soddisfare le diverse aspettative del pubblico (Ib.).

2.3. Il percorso lungo la Strada Statale 131

La ricerca è stata immaginata in un'ottica di valorizzazione e promozione dell'*Heritage*, adeguata ad un racconto che risulti fruibile anche sulle piattaforme digitali. Alcune rappresentazioni rischiano di vincolare l'Isola nelle "gabbie" delle interpretazioni stereotipate e fuorvianti che, seppur datate, non sono del tutto superate. Per ovviare

a tale rischio, la ricerca propone visioni alternative che orientano l'osservatore verso nuove traiettorie di analisi. L'indagine si focalizza sugli elementi identitari dell'Isola, declinandoli secondo i canoni dei linguaggi comunicativi attuali. Si suggerisce che la narrazione di un territorio debba fondarsi su archetipi persistenti, generati dal luogo stesso, capaci di trascendere le contingenze culturali. Nella fase applicativa, la componente visuale diviene la chiave di volta per decodificare un patrimonio di simboli e miti che definiscono l'immaginario dell'insularità. Se ne deduce il ruolo cruciale delle immagini nella dimensione sociale: esse non solo influenzano opinioni e comportamenti, ma partecipano attivamente alla costruzione di mondi possibili. Coerentemente con studi recenti, il concetto di 'immagine' si rivela multiforme, spaziando dal supporto materiale alle proiezioni immateriali di sogni e metafore. Le diverse espressioni artistiche della Sardegna, dalla scultura alla tessitura, dall'arte murale all'illustrazione, sanciscono l'Isola come un ecosistema creativo d'eccezione (Guerrieri 2022).

In questo contesto emerge l'idea di creare una prima linea di contatto con la metafora artistica e, in particolare, con le quattro categorie per descriverla, illustrate da Guerrieri all'interno della sua pubblicazione *Metafore artistiche: come si vedono e cosa raccontano* del 2025. Nello specifico, si evidenziano quelle di tempo e spazio. Tenendo in considerazione il fruitore dell'opera, il progetto supera la linearità cronologica, dilatando l'arco temporale attraverso la dimensione immersiva e, al tempo stesso, valorizzando quella componente di istantaneità che caratterizza lo spazio digitale. Lo storytelling transmediale spinge l'utente a varcare, attraverso l'immaginazione, la soglia rappresentata da luoghi decontestualizzati e dall'apparente mancanza di significato, trasformando lo spazio geografico in un "transluogo" e sollecitando così la dimensione interpretativa.

La Sardegna è uno degli unici luoghi in Italia a presentare ancora delle zone letteralmente immerse nel nulla. È proprio da questa caratteristica che prende forma il progetto, atto a dare valore a questi territori sottraendoli all'abbandono e all'incuria, senza però sfociare in una ricostruzione fine a sé stessa. Una riedificazione che riporti la struttura alla forma originaria snaturerebbe i siti e con essi il contesto in cui si trovano, privandoli della dimensione storica che li accompagna. La complessità del luogo abbandonato presuppone un intervento non improvvisato e che eviti azioni restaurative che rischiano di condurre allo smembramento dell'opera. L'intervento da realizzarsi dovrà mirare a non deformare l'entità del *point of interest* con la dispersione dei contenuti storici ed architettonici originali, ma a conservare la memoria del passato in una forma moderna e quindi contestualizzabile nel presente. In un certo senso si dovrà mirare a ripristinare il sistema delle relazioni che intercorrono tra lo spazio costruito e il contesto che lo ospita, oltre a quelle con la popolazione che abita un luogo (Guida e Damone 2014).

L'obiettivo è offrire un'alternativa consapevole al *fast tourism*. La cura e la valorizzazione dei luoghi partono dalla loro conoscenza e dal loro riconoscimento, inteso come capacità di interpretare i valori e l'identità locale. Le storie costituiscono il momento evocativo di esperienze condivise che aiutano a disegnare un tratto del percorso di vita personale e danno immagine a un paesaggio interiore. Lo scopo principale del narratore è quello di raccontare in modo il più possibile oggettivo i paesaggi e il loro vissuto ma, soprattutto, egli ha le potenzialità per stimolare la comprensione delle esperienze soggettive legate a determinati luoghi che hanno generato forti emozioni. Il racconto è un medium privilegiato per la narrazione del legame culturale e storico tra l'uomo e i luoghi (Giannini e Greco 2016). La Sardegna non rappresenta una realtà facile da valorizzare e sebbene i suoi territori siano la culla perfetta per un progetto di questo genere,

si tratta di un territorio ricco di contraddizioni, dovute in primis alla condizione di insularità. Da una parte, l'immenso patrimonio naturalistico, una storia segnata dalle colonizzazioni e il senso di appartenenza di un popolo che appare piuttosto diversificato, dall'altra, le difficoltà dovute all'insularità, unite, talvolta, alla mancanza di comunicazione tra pubblico e privato (Zuddas 2016).

Nell'ambito dello *storytelling* promozionale viene illustrata una catalogazione dei Punti di Interesse presenti sul territorio utili ad inquadrare il prodotto e quelle metafore artistiche che confluiscono nell'immaginario narrativo, ovvero nelle sequenze del percorso di visita da sostenere (Ilardi 2016). Tali POI saranno successivamente inclusi nella narrazione come scenari in cui si svolgeranno le vicende, sfumando nei già citati "transluoghi" (Gola e Ilardi 2019).

Lo sviluppo di una strategia di comunicazione digitale richiede la definizione della *mission*, l'identificazione dei pubblici di riferimento, l'analisi del contesto di mercato e la redazione della matrice SWOT. Gli obiettivi generali si focalizzano sulla valorizzazione del patrimonio storico-artistico della Sardegna lungo l'asse della Strada Statale 131, impiegando metodologie di *storytelling* transmediale. L'iniziativa mira a strutturare esperienze coinvolgenti in alternativa al turismo balneare, riducendone la stagionalità e promuovendo aree interne meno note, ma ricche di testimonianze formative. La narrazione del patrimonio culturale sarà strettamente collegata all'esperienza digitale e al valore che la metafora artistica genera in tali contesti. Recenti studi hanno inoltre dimostrato che, quando si propone una modalità di valorizzazione di questo tipo, è importante tenere a mente che il gioco è un elemento chiave, in grado di coinvolgere un vasto pubblico e offrire ai visitatori virtuali un'esperienza di scoperta del patrimonio artistico e culturale (Guerrieri 2022).

Il *target* ideale per un progetto di valorizzazione territoriale attraverso lo *storytelling* dipende dalle caratteristiche specifiche del

luogo e delle storie che si desidera raccontare su di esso. Nel caso specifico, si è scelta l'opzione di considerare un pubblico ampio e diversificato che includa residenti, turisti, appassionati di storia e cultura, potenziali investitori, giovani e studenti. La scelta del genere narrativo è il primo passo da compiere per conferire identità alla storia. La complessità sta nella creazione di un intreccio in grado di coinvolgere un pubblico il più eterogeneo possibile. Avendo preso in considerazione ciascuna categoria selezionata come target, si è optato per il genere *fantasy*, lasciando però la possibilità di sfociare nel *thriller* senza rinunciare ad alcuni elementi tipici dell'*horror*.

Il progetto propone la realizzazione di una serie tv (e di un videogioco) chiamata *Alice's enchanted quest: the road to destiny* (in italiano *La ricerca incantata di Alice: la strada verso il destino*) e racconta la storia di una ragazza appena ventenne di nome Alice Gavina Cadoni, orfana e abbandonata da bambina. La condizione della protagonista richiama direttamente l'archetipo dell'abbandono, filo conduttore dell'intero percorso.

La metafora del viaggio dell'eroe prende spazio in modo preponderante e dà vita a un percorso a tappe che la giovane dovrà affrontare con prove, successi e cadute, interfacciandosi con altri personaggi. La missione principale consiste nella ricerca di particolari oggetti, la cui combinazione conferisce, a chi li possiede, la capacità di far rinascere la vita dal nulla. Questo potere simboleggia la possibilità, insita nella narrazione, di sottrarre i luoghi all'abbandono; a condizione, però, che il possessore non ne faccia uso per scopi egoistici. Come in ogni storia fantasy che si rispetti, solo i nobili di cuore hanno la possibilità di possedere gli oggetti e godere dei benefici. La via che guiderà la ragazza nel suo cammino e le impedirà di perdersi sarà la Strada Statale 131 che, come le molliche nella storia di Pollicino, le permetteranno di proseguire il suo viaggio e portare a termine la missione.

L'associazione di luoghi di interesse di tipo archeologico e artistico ha lo scopo di creare connessioni tra i siti e gli oggetti, analizzando i legami tra le simbologie. Recenti studi hanno messo in luce che i manufatti archeologici, come le Dee Madri, sono collegati all'archetipo originale che si manifesta in diverse interpretazioni, come madre creatrice, madre-terra, creatura dotata di poteri magici o portatrice di morte (Guerrieri 2022). La scelta è basata sul fatto che in Sardegna l'archetipo della Dea Madre è radicato nell'immaginario collettivo e spesso narrato come mito. Questo archetipo attraversa i vari mezzi di comunicazione e si riscontra nel passaggio da un ambiente mediale a un altro: dalle antiche leggende orali, dove la donna può essere fata, *jana* o *coga*², al film *L'Accabadora* di Enrico Pau o ai romanzi come *La madre* di Grazia Deledda e *Accabadora* di Michela Murgia, fino a diventare parte integrante di un *visual game*, come *The Secret Island: a Sardinian Journey*. Nel corso dei secoli, questo archetipo è stato reinterpretato in vari contesti, tra cui l'archeologia, l'arte figurativa e scultorea, l'artigianato e la produzione tessile (Guerrieri 2022).

3. Conclusioni

La presente ricerca dimostra che l'unione tra metafora artistica e storytelling transmediale non rappresenta un semplice esercizio comunicativo, bensì un paradigma strategico essenziale per la rinascita delle aree interne della Sardegna. Il progetto risponde all'urgenza di scardinare le narrazioni esogene che, per decenni, hanno confinato l'Isola in interpretazioni stereotipate, proponendo una visione identitaria dinamica, radicata e finalmente autentica.

Il fulcro dell'indagine risiede nella continuità tra i processi immaginativi attivati dalla metafora artistica e quelli tipici dell'interpretazione narrativa: una dinamica che trova espressione

² In sardo ha il significato di strega

nella valorizzazione dei beni culturali. Attraverso lo storytelling, infatti, il visitatore non è più un fruitore passivo, ma rielabora attivamente immagini e simboli del racconto, integrandoli con il proprio vissuto emotivo e cognitivo.

Partendo da questo presupposto teorico, l'obiettivo fondamentale è individuare gli archetipi di lunga durata e i simboli generati dal territorio, sottoponendoli a un processo di rifunzionalizzazione mediale. In questa cornice, l'integrazione tra turismo immersivo e tecnologie ICT si rivela la chiave per intercettare nuove audience, in particolare le persone giovani. Tale approccio non si limita a ottimizzare i costi promozionali, ma offre una soluzione concreta al problema della stagionalità, spostando l'attenzione dai flussi balneari verso la ricchezza inespressa dell'entroterra. In definitiva, la fase progettuale conferma la tesi centrale del lavoro: la valorizzazione di siti sconosciuti o abbandonati non richiede interventi infrastrutturali invasivi, bensì una strategia narrativa trasparente. Promuovere un turismo lento significa rispettare l'identità dei luoghi, offrendo al contempo gli strumenti digitali per decodificarne la complessità.

Il progetto si configura, dunque, come un sistema capace di valorizzare territori dimenticati mettendo insieme gli immaginari in una storia che consenta ai media di ibridarsi.

Bibliografia

Aiello, P., & Di Gennaro, D. C. (2016). Autismo e digital storytelling. Le storie digitali come dispositivo didattico-educativo. En *Autismo: un'altra prospettiva*. Roma: Aracne Editrice, 219–237.

Balletto, G., Milesi, A., Ladu, M., & Borruso, G. (2019). Le reti per la reinvenzione del passato. Il caso del Cammino di Santa Barbara (Sardegna, Italia). En *Proceedings of the 23rd IPSAPA/ISPALEM «International Scientific Conference»*. Napoli, 4-5.

- Barbera, F., Cersosimo, D., De Rossi, A., & l'Italia, A. R. (2022). *Contro i borghi: il Belpaese che dimentica i paesi*. Roma-Bari: Donzelli Editore.
- Battino, S., & Lampreu, S. (2017). Strategie di valorizzazione e promozione in chiave turistica del patrimonio culturale nelle aree interne. Un caso in Sardegna. *Annali del turismo*, 83–105.
- Beretić, N., Đukanović, Z., & Cecchini, A. (2019). Il geoturismo come strumento di sviluppo del Parco Geominerario in Sardegna. *Geoheritage*, 11(4): 1689–1704.
- Boniotti, C., & Cerisola, S. (2022). Valorizzazione del patrimonio culturale pubblico: il ruolo del capitale territoriale. *International Journal of Architectural Conservation and Restoration*, 2: 25–39.
- Calabrese, S., Capaldi, D., Ilardi, E., & Uboldi, S. (2016). Miti e main topic per lo storytelling dei luoghi della memoria e della cultura. En S. Calabrese (a cura di), *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale*. Napoli: Liguori, 61–106.
- Capaldi, D., & Ilardi, E. (2016). Lo storytelling dei beni e luoghi della cultura: teoria e pratica. En S. Calabrese (a cura di), *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale*. Napoli: Liguori, 107–163.
- Carston, R. (2010). Metaphor: ad hoc concepts, literal meaning and mental image. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 110(3): 295–321.
- Carston, R. (2018). Figurative Language, Mental Imagery and Pragmatics. *Metaphor and Symbol*, 33(3): 198–217.
- Carston, R., & Wilson, D. (2008). Metaphor and the “emergent property” problem: A relevance-theoretic treatment. *The Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication*, 3: 1–40.
- Clandinin, D. J. (2016). *Engaging in narrative inquiry*. Londra-New York: Routledge.
- Davidson, D. (1977). The method of truth in metaphysics. *Midwest*

Studies in Philosophy, 2: 244–254.

Di Giovanni, E. (2015). *Lo Storytelling e il successo delle Serie TV. Il Mondo letto da uno schermo*. Milano: FrancoAngeli.

Di Paolo, A., & Zollo, I. (2023). Digital Storytelling, didattica museale e inclusione: prospettive semplesse. *Journal of Inclusive Methodology and Technology in Learning and Teaching*, 3.

Ervas, F. (2019). Metaphor, ignorance and the sentiment of (ir)rationality. *Synthese*, 196: 1–18.

Gardner, H. (1987). La teoria delle intelligenze multiple. *Annali della dislessia*, 19-35.

Giannini, M., & Greco, V. (2016). Introduzione [visualizzare il paesaggio]. *Quaderni di storicamente*, 8: 7–10.

Gola, E., & Ilardi, E. (2019). Introduzione. Una miniera di simboli. Miti e immaginari per la promozione del patrimonio minerario. *Territori*, 9–32.

Gola, E., Ilardi, E., & Favrin, V. (2017). Storytelling as a tool for preserving, promoting, and managing italian cultural heritage. *Media Education*, 8(1): 67–85.

Gombrich, E. (1963). *Meditations on a hobby horse, and other essays on the theory of art*. Londra: Phaidon Press. Trad. it. *Metafore visive dei valori nell'arte*. En *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*. Torino: Einaudi, 1971.

Guerrieri, A. (2022). *Metafore artistiche: immagini e storytelling nella promozione del patrimonio artistico in Sardegna*. Cagliari.

Guerrieri, A. (2025). *Metafore artistiche. Come si vedono e cosa raccontano*. Cagliari: NAUTILUS, 25.

Guida, A. G., & Damone, G. (2014). Quale futuro per i paesi abbandonati: idee progettuali per la tutela e la valorizzazione. En *Re-uso. La cultura del restauro e della valorizzazione*. Firenze: Alinea Editrice, 2: 855–862.

Ilardi, E. (2023). L'uso degli immaginari per la promozione del Cultural

Heritage. *Media, linguaggi, comunicazione: scenari del presente e del futuro*, 59.

Ilardi, E., & Capaldi, D. (2016). Grand Tour: immaginario, territory e culture digitali. *DigitCult - Scientific Journal on Digital Cultures*, 3: 37–48.

Ladu, M., Balletto, G., Milesi, A., & Borruso, G. (2021). Il ruolo delle tecnologie digitali nella promozione del turismo lento in Sardegna (Italia). Una proposta per il Cammino di Santa Barbara. *Geotema*, 6: 80–89.

Luigini, A., & Panciroli, C. (2018). *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*. Milano: FrancoAngeli.

Mais, S. (2018). Cultura francese nel progetto delle infrastrutture di Giovanni Antonio Carbonazzi per il Regno di Sardegna. La Strada Reale da Cagliari a Porto Torres (1822), un bene paesaggistico. *Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei*, 2: 659–665.

Minguet, P. (1979). Metafore della pittura, pittura della metafora. En E. Mucci, P. L. Tazzi (a cura di), *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del Convegno di Montecatini (maggio 1978)*. Milano: Feltrinelli.

Pinna, G. (2017). *Il cammino minerario di Santa Barbara: a piedi in Sardegna tra storia e natura*. Milano: Terre di mezzo.

Restuccia, A. (2017). *Non solo mare: il caso del Supramonte, tra passato e presente, una nuova destinazione turistica nel cuore della Sardegna*.

Salis, F. (2018). Narrazione e inclusione. Il Digital Storytelling in classe per l'inclusione di alunni con Bisogni Educativi Speciali. *RELAdEI. Revista Latino-americana de Educación Infantil*, 7: 2–3.

Wollheim, R. (1998). *On Pictorial Representation*. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56: 217–226. Trad. it. *Sulla rappresentazione pittorica*. En P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (eds), *Estetica e filosofia analitica*. Bologna: Il Mulino, 2007.

Zuddas, M. C. (2016). Attractive territories for a sustainable world:

nature and history in the recovery in Cagliari and Sardinia. *Universitas Forum*, 5(1).

Amy Allen and the Reparatory Critique, Critical Theory and Psychoanalysis: Interview with Amy Allen

Arthur Bueno

University of Passau / Centre Marc Bloch, Berlin

Felipe Gonçalves Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ingrid Cyfer

Universidade Federal de São Paulo

Inara Marin

Universidade Estadual de Campinas

Paula Mariana Entrudo

Universidade Federal do Ceará

Abstract

Amy Allen is widely regarded as one of the most prominent feminist philosophers in contemporary critical theory. This article-interview presents her extensive body of work spanning over two decades, with emphasis on her efforts to integrate psychoanalytic methodology into critical theory. The introductory essay traces Allen's trajectory from her early feminist analyses of power through her engagement with poststructuralism, her decolonial critique of progress, and her recent turn to Melanie Klein's psychoanalysis. In the interview that follows, Allen revisits key themes from her previous works while elucidating the

implications of her recent research, shedding light on the relationship between psychoanalysis and critical theory in understanding power dynamics, autonomy, and gender in contemporary society.

Keywords: Critical Theory, Psychoanalysis, Feminist Theory, Amy Allen, Melanie Klein

Amy Allen (1970) is Professor of Philosophy and Gender Studies at Pennsylvania State University and is widely regarded as one of the most prominent feminist philosophers in contemporary critical theory. Her work is deeply shaped by an effort to overcome divisions long considered insurmountable both within feminist thought and within social critique more broadly. Rather than attempting to construct an entirely new and comprehensive theoretical system, Allen seeks to open multilayered pathways that enable the integration of existing — but historically conflicting — contributions within feminist theory and praxis.

This orientation is evident in her major works. In *The Power of Feminist Theory: Domination, Resistance, and Solidarity* (Allen 1999), Allen brings together a wide range of conceptions of power developed in feminist theoretical debates, offering interpretations that aim to reduce strong antagonisms and previously assumed incompatibilities. She engages with theoretical positions as diverse as the theory of domination advanced by radical feminists Carole Pateman and Catharine MacKinnon, Carol Gilligan's ethics of care, Susan Okin's liberal feminism, Judith Butler's theory of performativity, and Hannah Arendt's theory of action. Throughout this trajectory, Allen argues for the complementarity of these perspectives, emphasizing both their distinctive contributions and inherent limitations. The result is a plural methodological orientation, which she presents as necessary for a richer and more adequate understanding of women's lived experiences of power.

In *The Politics of Ourselves: Power, Autonomy, and Gender in Contemporary Critical Theory* (Allen 2008), Allen seeks to integrate the account of power developed in her earlier work with normative concerns centered on the concept of autonomy. In doing so, she aims not only to reconcile divergent strands within feminist theory, but also to revitalize a theoretical and political debate that, in her view, has been stalled for decades by persistent divisions between normative and post-structuralist approaches. While *The Power of Feminist Theory* is marked by methodological eclecticism, in this later work Allen focuses more narrowly on the subjective dimension of power — namely, power as subjection. Subjection is understood as the ambivalent process through which subjects are constituted through “subordination to disciplinary norms” while simultaneously acquiring their “capacity to act” (Allen 2008: 72).

Allen credits Judith Butler with providing the decisive impulse for understanding subjection as a formative process of gender identity. Butler’s work, she argues, offers the most compelling theoretical resources for “a plausible diagnosis of the recalcitrant subordination of women after decades of feminist critique and political activism” (80). Nevertheless, while Butler’s theory is particularly well suited to diagnosing gender subordination — especially with regard to the attachment of personal identity to subordinating norms — Allen contends that it is limited when it comes to “clarifying the conditions of possibility necessary for an effective feminist practice of individual and collective resistance to subjection” (74). According to her, Butler’s account ultimately collapses subjection and subordination into indistinguishable categories, treating gender subordination as inescapable and feminist resistance as either unlikely or fundamentally ineffective. Against this background, Allen argues for the necessity of combining the model of subjection with normative frameworks capable of articulating non-subordinating forms of recognition and the

expectations of autonomy that follow from them. However, in order to make such a combination viable, traditional normative conceptions of personal autonomy must be purged of their rationalist excesses. This involves rejecting the ideal of full rational control over norms, values, and meanings, as well as distancing models of autonomy that presuppose a reflective detachment of subjects from their bodies and formative social contexts.

It is for this reason that Allen turns to Seyla Benhabib's narrative conception of the self, which allows for the situated and embodied character of subjectivity without relinquishing capacities for action and practical judgment. On this view, the self is not a rational agent that determines its field of action independently of its bodily and social embeddedness, but rather a process of meaning-making through the construction of a personal narrative that draws on symbolic resources never fully mastered. Interpreting Freud's famous claim that "the ego is not master in its own house" as meaning that "our house is not inhabited only by ourselves" (Benhabib 2017: 159), Benhabib highlights the fundamentally intersubjective nature of subject formation. Allen nonetheless argues that Benhabib's narrative model does not fully succeed in accomplishing its own aims. While it conceives the core of identity as a capacity for making sense rather than as a substantial essence, it retains residual rationalist assumptions insofar as the narrative capacity at the center of the self is not itself understood as gendered (Allen 2008: 162–163). Despite this criticism, Allen does not seek to discard either Benhabib's or Butler's contributions. On the contrary, her project is to reconcile what she takes to be complementary positions: the explanatory power of theories of gender subordination and the emancipatory aspirations of normative feminist theory. In this respect, her work explicitly resumes a program initiated by Nancy Fraser in the 1980s, particularly in "Foucault on Modern Power: Empirical Insights and Normative Confusions" (Fraser 1989).

In her subsequent book, *The End of Progress: Decolonizing the Normative Foundations of Critical Theory* (Allen 2016), Allen shifts away from the conciliatory synthesis pursued in *The Politics of Ourselves* and argues for a more thorough incorporation of postcolonial and decolonial perspectives into contemporary critical theory. More specifically, she targets the concept of progress as a central presupposition of dominant normative models in recent critical theory, exposing the persistence of imperialist assumptions that frame non-European and non-white peoples as civilizationally backward. Such assumptions, she argues, have historically served to legitimate ongoing forms of oppression and geopolitical domination: “the language of progress and development is the language of oppression and domination for two-thirds of the world’s population” (Allen 2016: 3).

Despite this critique, Allen does not abandon the tradition of critical theory. Instead, she seeks resources for its transformation from within, most notably in the work of Theodor Adorno. Read through a postcolonial lens, Adorno’s thought supports a conception of freedom understood not as the “capacity to pursue an end,” but rather as an “openness to the unknown.” On this basis, Allen proposes a new methodological orientation for critical theory, which she terms “problematizing genealogy” (204–205). This method is characterized by a sustained disposition to question one’s own standpoint, to learn to unlearn, and to cultivate a critical attitude toward one’s normative commitments. In this spirit, even Adorno and Foucault — central figures in Allen’s project — are subjected to genealogical scrutiny for their Eurocentric presuppositions.

Alongside her project of decolonizing critical theory, Allen has increasingly focused on the relationship between critical theory and psychoanalysis. Drawing on Axel Honneth (2007), she argues that critical theory requires psychoanalysis for two main reasons. The first is metanormative or philosophical-anthropological: critical theory

needs an account of the person that takes unconscious conflict seriously, thereby avoiding tendencies toward excessive rationalism and moral idealism (Allen 2017: 201). The second reason is explanatory. Once such a realistic conception of the person is adopted, the motivational basis of critique must be articulated in a way that acknowledges constitutive ambivalence — specifically, the conflict between “the psychic forces that bind subordinated subjects to modes of identity [...] that subordinate and harm them” (202–203).

Although Allen’s engagement with psychoanalysis is strongly influenced by Honneth, she departs from him in her choice of psychoanalytic framework, arguing that Melanie Klein’s theory is better suited to the aims of critical theory. She develops this argument most fully in *Critique on the Couch* (Allen 2020). Allen finds in Klein a drive theory in which drives are understood not as biologically determined antisocial impulses, but as predispositions to relate to others in specific ways — either lovingly or destructively (Allen 2017; 2020). This focus on ambivalence allows, in Allen’s view, for a more realistic account of subjectivity, one capable of explaining both the desire to dominate others and the desire to submit to domination (Allen 2017: 230; Allen 2020: 1–26).

On this basis, Allen articulates a notion of ego integration that rejects both the defense of the ego as a sovereign instance of control and its wholesale critique as a mechanism of domination: drawing on Klein, she understands integration as an open-ended process of expanding and enriching the personality through the ongoing, necessarily incomplete work of integrating split-off parts of the self (Allen 2020: 57–88). This orientation also informs her critique of developmentalist assumptions that import Eurocentric narratives of civilizational progress into psychoanalysis and critical theory; against such teleologies, she proposes Klein’s account of psychic positions as a way of theorizing transformation as non-linear and revisable, rather

than as maturation through successive stages (89–120). Against this background, Allen rethinks critique through the lens of transference: rather than consisting primarily in the production of rational insight, critique becomes a working-through of attachments and resistances — a practice that parallels a problematizing genealogy that turns critique back on its own standpoint and commitments, as well as an Adornian constellational approach that renders social phenomena legible in their tensions without subsuming them under a single framework (151–184).

Taken together, Allen’s contributions to feminist critical theory center on a sustained engagement with processes of subjectivation, developed through interdisciplinary projects that challenge the boundaries between rival epistemological traditions. Feminist theories of power constitute her enduring point of departure, providing the basis from which she critically interrogates sexist, rationalist, and imperialist residues within critical theory itself. In doing so, she opens new avenues for rethinking the meaning and challenges of critical theory’s emancipatory commitments.

Interview¹

1.

INTERVIEWERS: *A major feature of your work since *The Power of Feminist Theory* and *The Politics of Our Selves* is the commitment to build a critical analysis of subjectivity situated midway between two theoretical perspectives that we can broadly characterize as transcendentalist and immanentist. This dialogue is carried on in your*

¹ A first version of this interview was published in Portuguese as: Bueno, A., Cyfer, I., Gonçalves Silva, F., Marin, I. L., & Rech, P. M. E. (2022). Teoria Crítica e Psicanálise: com Amy Allen. *Eleutheria: Revista do Mestrado Profissional em Filosofia da UFMS*, 7(13), 323–341. An English translation appeared, with incomplete authorship attribution, as: Rech, P. M. E. (Ed.). (2024). *Critical Theory and Psychoanalysis: Interview with Amy Allen*. *Critical Hermeneutics*, 8(1), 475–500. The present version features a substantially revised and expanded introduction.

most recent book, Critique on the Couch, which seeks to offer a conception of emancipated subjectivity that goes beyond the alternative between a rationalist and coercive notion of the ego and the irrationalist horizon of a dissolution of the self. Drawing on the works of Melanie Klein, you consistently articulate a notion of non-coercive psychic integration marked by the never complete incorporation of unconscious contents and the ability to sustain ambivalence. At the same time, you indicate how crisis situations and even broader processes in capitalist society tend to undermine the constitution of such a non-coercive integration. How can one conceive the connections between these two arguments in a way that avoids falling into an opposition between ideal and reality, transcendence and immanence? How to think of the actual potential for emancipated subjectivities in a context that in several respects objectively blocks them?

AMY ALLEN: In many ways, this is THE central question facing critical theory today: how to preserve the transformative and emancipatory power of critique while taking seriously what we might call the impurity of practical reason, its embeddedness in historical, social, and cultural conditions that are themselves saturated with relations of power, coercion, domination, and oppression. I don't pretend to have resolved this difficult issue – in fact, I suspect that it can't be fully resolved, but rather that it is an ambivalent tension that we must continually grapple with in our critical work. But I can at least begin to address your question by saying a few words about how I understand the project of critical theory.

One difficulty with defining the "critical theory" is that the term is itself unstable and contested. In the narrowest sense, it refers to the theoretical project of the Frankfurt School, but it can also be used more broadly to refer to any progressive body of theory (including, but not limited to, feminist theory, queer theory, critical race theory,

postcolonial theory, decolonial theory, and disability theory) and/or to refer to the theoretical work that has been most influential in literary and cultural studies, which typically means French theory (deconstruction, poststructuralism, Lacanian psychoanalysis). Keeping this conceptual landscape in mind, I work with an understanding of critical theory that defines that project in terms of its tradition, its method, and its aim.

I situate my work within the tradition of Critical Theory understood as the shared intellectual and political project of the Frankfurt School. However, as I see it, the way to do justice to the Frankfurt School tradition is precisely to inherit it, to take it up while simultaneously transforming it in and through dialogue with a broader array of progressive or emancipatory critical theories. Throughout my work I have tried to contribute to such a dialogue, particularly through engagement with the work of Michel Foucault (and to a lesser extent with that of Derrida and Lacan) and with that of feminist, queer, post- and de-colonial theorists, and, more recently, critical philosophers of race.

Perhaps the most important legacy of the Frankfurt School tradition is its powerful critical method. As I understand it, the core methodological insight of this tradition, what distinguishes it from both ideal theory and hard-nosed political realism, is that it understands itself to be rooted in and constituted by an existing social, cultural, historical, and political reality that is permeated with power relations – relations that it nonetheless aims rationally and reflexively to critique. This means that critical theory grapples from the start with the essential tension between power and reason and, moreover, that any attempt to resolve this tension in one direction or the other amounts to a loss of critical perspective. It follows from this that critique must always be immanent – that is, to paraphrase Foucault, that we must give up the hope of accessing a point of view outside of power from

which our critique of power can be launched – but, importantly, this does not mean that it can only ever be conventional. Immanent critique, as I understand and practice it, is not confined to measuring social reality against the prevailing normative standards of the day nor does it amount to a conservative affirmation of the status quo. Critical theory challenges us to identify immanent sources of normative insight that can open up possibilities for transformative critique and praxis in the present. In my recent work, I draw on the Foucaultian image of critique as tracing lines of fragility and fracture in the present; according to this image, critique is both thoroughly immanent and at the same time capable of initiating a profoundly transformative world-disclosure.

However, critical theory is more than an intellectual tradition that articulates a distinctive method; as your question indicates, it also has the practical and political aim of emancipation. For the early Frankfurt School, emancipation meant first and foremost overcoming the structures of oppression and alienation characteristic of late capitalism. Contemporary critical theory strives to broaden its purview to the theory and practice of emancipation from other forms of domination as well – including, but not limited to, sexism, heterosexism, racism, imperialism, and colonialism – but without giving up the critique of capitalism. (How exactly to accomplish this remains a pressing challenge). To be sure, there's a potential tension between my account of critical theory's method – according to which the tension between power and reason cannot be resolved in either direction – and traditional understandings of emancipation – which is typically understood as a liberation or freedom from power. This is why I understand emancipation in negativistic terms – as the minimization and transformation of relations of domination into mobile, fluid and reversible relations of power. I have called this "emancipation without utopia".

2.

INTERVIEWERS: *In the Politics of Ourselves, you engaged in the project of welcoming Foucault's and Butler's poststructuralism in Critical Theory, exploring its tensions with Habermas' and Benhabib's respective understanding of power, agency and intersubjectivity. In your recent book, Critique on the Couch, those issues seem to be still at stake, but this time you highlight Melanie Klein's contribution to complicate them with a more "realistic conception of person". In both books, the debates encompass disputes on different understandings of the self. However, in your later work, psychoanalysis plays a greater role in your thoughts on subjectivity and politics than it had before. Would you say that drawing on psychoanalysis might have troubled your previous understanding of the self? More precisely: would you say there might be some tensions between the conceptual status of the self in your later Kleinian approach to it and your understanding of the self in The Politics of Ourselves? If so, would it have any implication in your earlier critique of Benhabib's "assumption of a nongendered core self" in the narrative model she proposes?*

AMY ALLEN: It's true that, at the time that I wrote The Politics of Our Selves, I had not yet engaged in a serious study of psychoanalysis. In fact, it was working on that book that made me realize that I really needed to read more deeply in psychoanalytic theory. I felt this most acutely in working on the Butler chapter, which focuses on their magnificent 1997 book, The Psychic Life of Power, and intervenes in their debate with the psychoanalytic feminist theorist Jessica Benjamin. But psychoanalysis is also at stake in my reading of Habermas in the Politics of Our Selves, since his account of ego and moral development retains some interesting traces of Freud's influence even after he adopts the framework of cognitive developmental psychology. So,

shortly after the *Politics of Our Selves* was published, I spent a sabbatical year as a visiting scholar at the Boston Psychoanalytic Society and Institute, which was a truly amazing and transformative experience.

Even though my earlier work was not informed by a deep engagement with psychoanalysis, I see many lines of continuity between the account of the self that I develop in *Critique on the Couch* and the model that is articulated in *The Politics of Our Selves*. Both models are grappling with the notion of ambivalence, albeit in different ways. Indeed, *Critique on the Couch* foregrounds the work of Melanie Klein precisely because, for me, she is the pre-eminent theorist of psychic ambivalence – even more so than Freud, who is undoubtedly deeply attuned to the ambivalences of psychic life. The difference between Klein and Freud on this point is that Klein's metapsychology begins where Freud's ends: with the ineliminable duality of the life and death drives, of love and hate, aggression, and destructiveness. Klein's theory of the psyche thus turns on the management of the deeply rooted ambivalence that structures psychic life as it seeks to negotiate the vicissitudes of these drives. For Klein, the hallmark of psychological maturity – which she understands not as a developmental stage that we achieve but as a position that we can take up or inhabit in those moments when we are being our best selves – is the ability to accept, withstand, and negotiate the ambivalence that follows from the duality of the drives, an ambivalence that indelibly marks all our relationships, including our relationship with our selves. To be sure, the temptation to foreclose or deny this ambivalence by engaging in the Manichean logic of splitting, according to which others are either wholly evil or purely good, is ever present. Resisting the lure of this temptation demands stubbornly persisting in relating to others (and ourselves) as whole people, with good and bad parts. The ability to withstand ambivalence is a hallmark of what Klein calls the depressive position,

which is also the source of meaning-making, creativity, and reparation. As such, we could say that her work centers on the question of how ambivalence can be rendered productive.

I see this same orientation toward ambivalence and rejection of the logics of splitting and purification at work in my earlier account of the tension between subjection and autonomy in *The Politics of Our Selves*. The core aim of that book was to draw on the work of Habermas, Benhabib, Foucault, and Butler to understand the self as both constituted in and through subjection to power relations and at the same time capable of autonomous self-constitution. This, in turn, involves reconceptualizing autonomy as a capacity that does not stand outside of relations of power and dependency but rather emerges from them. Autonomy is made possible by subjection – heteronomy and dependency are its conditions of possibility – and yet it nonetheless makes possible, in turn, a critical, reflexive, self-transformative praxis. The thread that connects these two models of the self is what we might call a “both/and” orientation that sees the following as urgent tasks for critical theory: thinking through interplay of constraint and enablement in the constitution of subjectivity, agency, and autonomy; grappling with the entanglement of power and domination with rationality and validity; and working through the implications of the ambivalence of aggressive and erotic drives for our understanding of sociality.

There’s also a more substantive connection between the two accounts: the role of dependency in the constitution of the self. The fact that we all start off our lives in a prolonged period of radical dependence on our caregivers, whom we helplessly rely on to keep us alive, meet our basic needs, and provide us with the love and emotional support that we need to grow and thrive is a distinctive feature of the human condition with profound psychic and social implications. In general, critical theorists have been more attentive to this aspect of the human condition than many other philosophical traditions have

been, through their focus on the role of intersubjectivity and intersubjective recognition in the formation of the self. The work of Habermas and Honneth is exemplary in this regard, and it has important resonances with relational conceptions of autonomy and the self that have been developed by feminist philosophers. However, as valuable as these insights into the relational and intersubjective nature of selfhood undoubtedly are (and we should not underestimate how important these models have been for the critique of the atomistic individualism of liberal political theory), post-Habermasian critical theory tends to downplay some of the ambivalent implications of the intersubjectivity of the self. One such implication, which I explore in *The Politics of Our Selves*, is that our radical dependency on our caregivers renders us systematically vulnerable to subordination, precisely because it makes us willing to accept recognition on whatever terms it is offered. Here I draw on the profound insights of Butler's analysis of subjection, while departing from their suggestion that subjection is per se subordinating. *Critique on the Couch* explores a different aspect of dependency, namely, its entanglement with the deeply ambivalent dynamics of love and hatred, aggressiveness, and destructiveness. It should go without saying, but I will say it anyway, that the point of these analyses is decidedly not to reject feminist and critical-theoretical insights into intersubjectivity, relationality, and dependency, much less is it re-assert a liberal model of the self as an "inner citadel". The point, rather, is to complicate and deepen these feminist and critical-theoretical insights by exploring the promise and peril of the intersubjectivity of the self.

So, to return to your question, although I certainly see different emphases and points of focus between these two models of the self, I don't see them as being at odds with one another.

3.

INTERVIEWERS: *In The End of Progress you convincingly argue that a more robust engagement of critical theory with decolonial struggles would require abandoning the category of progress in normative reflection and social analysis. Could psychoanalysis also be thought of as a form of resistance to the type of normative foundation based on the notion of progress? To what extent can Critique on the Couch offer us alternative or complementary theoretical resources to those defended by you in 2017?*

AMY ALLEN: Yes, indeed! As I see it, the two books are deeply complementary. In fact, both books have their origins in a paper that I was invited to present at the American Philosophical Association in 2008 for a panel on the topic of "The Future of Critical Theory". Tasked with reflecting on critical theory's future, I thought about its past and, more specifically, how contemporary critical theorists relate to that past. Whereas some view critical theory's history as a story of the triumphant progress of Habermasian rationalism, others understand it as a narrative of a decline and fall away from the towering achievements of the first generation of the Frankfurt School. This is a deep divide within the field of critical theory. Thinking through these different narratives lead me to a serious and sustained engagement with Adorno and Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment*. It was through my encounter with this text and the ways it has been (mis)interpreted by subsequent generations of critical theorists that I became convinced that the best way forward for critical theory was by going back – that is, by recovering some of the insights that were central to the work of the early Frankfurt School but that had subsequently been forgotten or deliberately abandoned. Chief among these insights was an appreciation of the deeply ambivalent relationship between power and reason at the core of modernity.

Initially, I planned to write a single and more ambitious book, one that would recover and reconstruct the interrelated Freudian and Nietzschean-inspired critiques of the rational ego and of historical progress found in *Dialectic of Enlightenment* with an eye toward theorizing the relationship between power and reason as an essential, irresolvable tension. After several years of work, I gave up on that grand plan, and decided to split the project into two books. The first of these, *The End of Progress*, critiqued the role that conceptions of historical development, social evolution, and learning processes play in establishing the normative foundations of Habermasian and post-Habermasian critical theory. Reconstructing the history of European modernity as a learning process, I argued, not only commits critical theory to a problematic foreclosure of the tension between power and reason – whereby history becomes the medium through which reason progressively works its way free of power, ultimately culminating in a power-free utopia – it also entangles critical theory in Eurocentric modes of thinking that we urgently need to leave behind if we are to live up to our own critical aims. The interest in holding open the tension between power and reason also informs my constructive turn, in the final chapters of *The End of Progress*, toward problematizing genealogy as the most promising methodology for critical theory and metanormative contextualism as its most suitable conception of normative justification. Problematizing genealogy and metanormative contextualism are both rational practices that remain thoroughly impure – which is to say, situated in turn historical, social, and cultural contexts that are themselves saturated with relations of power. Rather than foreclosing the tension between reason and power in either direction, these methodological and conceptual tools help to render that tension productive for critique.

The tension between power and reason remains at stake, if mostly implicitly, in *Critique on the Couch* as well. Echoes of this animating tension can be found in each of the book's overarching aims, which include drawing on psychoanalysis to develop a realistic conception of the person, to counteract the normative developmentalism and progressivism of critical theory, and to rethink the methodology of critique. A realistic conception of the person is one that takes seriously the ineliminable role of irrationality, unreason, and aggression in human social life. Although aggression and destructiveness are obviously not the same as power or domination, surely they are not unrelated. The psychoanalytic critique of normative developmentalism offers perhaps the most obvious link to my earlier critique of progress; to say that the cure is that there is no cure is to offer a psychoanalytic analogue to the claim that power and reason exist in an ineliminable tension. Finally, my account of psychoanalytic method coheres with the model of problematizing genealogy articulated in my earlier work, and it grapples with the (somewhat circumscribed, but not non-existent) role of rational insight in motivating processes of self- and social transformation.

4.

INTERVIEWERS: *The critical remarks you make about Freud's psychoanalysis are compelling, especially regarding the centrality of the Oedipus complex and the developmentalism contained in the Freudian understanding of the subject formation. Would it be correct to understand your turning to Melanie Klein's psychoanalysis as an attempt to avoid a theory focused exclusively (or at least primarily) on the male development and in a notion of progress that underlies it?*

AMY ALLEN: Yes, absolutely, this is one of the features of Klein's work that I find especially productive. Of course, one must be careful here

not to overstate her departure from the Freudian Oedipal model of sexuality. It's undeniable that she herself accepted this developmental model of sexuality and deployed it – often in a quite authoritarian way – in her own theoretical and clinical work. References to Freud's theory of psychosexual development – together with her own ideas about internalized phantasies of breasts, penises, and babies – are all over Klein's case studies. The point that I would emphasize, however, is that Klein's mature metapsychology, which consists of her understanding of the movement in and through the two psychic positions that she calls paranoid-schizoid and depressive, does not itself depend on that theory of psychosexual development. Indeed, because her metapsychology centers on the pre-Oedipal period, and, more specifically, on psychic dynamics that she takes to be operative in the first year of life, it concerns a constellation of anxieties and defenses that could be described as more primordial than those that related to sexual repression, focusing as they do on the stability, fragility, and preservation of the ego and its objects.

I can see why this line of thought would bring up a question that you raised a moment ago about my earlier critique of Seyla Benhabib's narrative conception of the self. My critique of Benhabib charged her with assuming the existence of a nongendered rational core of the self, a self that takes up gender narratives and weaves them into its broader life story. However, it may well seem that my reading of Klein's account of the pre-Oedipal psyche presupposes something along these same lines – namely, an ungendered core of the self and its more primordial anxieties and defenses that exists prior to the processes of Oedipalization through which gender and sexual identity are installed.

Although I readily admit that some of the details of my critique of Benhabib may need to be reformulated, I would still like to defend what I take to be its core claim, namely, that thinking of gender as a narrative that the self takes up and weaves into its life story obscures

the ways that gender is much more deeply anchored in the self. Much of this anchoring takes place through language, but the dynamics of psychic attachment to primary caregivers who are performing specific gender roles obviously play a crucial role as well. The point of this observation is not that gender is more primordial or central to the self than other markers of identity, such as race, sexuality, ethnicity, ability, and so forth. Here, I would admit that the language of what is and is not “core” to the self is not terribly helpful and that to claim, as I did in *The Politics of Our Selves*, that the self is “gendered all the way down” is perhaps insufficiently nuanced. Rather, the point is simply that, based on the available empirical evidence we have regarding gender development in late capitalist societies, the world of young children is already carved up into binary gender categories well before they develop the ability to construct narratives. That is to say, the gender binary, which is produced through a great deal of painstaking yet largely invisible linguistic, cultural, and social work, is already in place before children develop the capacity to constitute and reconstitute their selves through narrative. To the extent that this is true, mastery of prevailing modes of gender presentation constitutes a pre-condition for constructing any narrative whatsoever. To be clear, I do not take this to be an ontological fact, but a social and historical one. As such it is changeable – indeed, this aspect of our social world is currently undergoing a dramatic transformation, as fluid and non-binary gender presentations become increasingly more common, and our language evolves accordingly.

5.

INTERVIEWERS: *In Critical Theory Between Klein and Lacan you and Mari Ruti unfold the text as a conversation in which you respond directly to questions, interpretations and objections to Klein’s and Lacan’s theories in order to explore their similarities and differences. In Critique*

on the Couch, on the other hand, you seem to defend the primacy of the Kleinian understanding to bring back a more fruitful use of psychoanalysis by critical theory. Could you explain why the Lacanian heritage seems to you less promising to this aim?

AMY ALLEN: I hope it's clear from my exchange with Mari that I find her interpretation of Lacan to be tremendously productive for critical theory – though it's true that this is because her interpretation is more reparative, less relentlessly negative, than other prominent versions of Lacanian theory. And Lacan does figure into the argument of Critique on the Couch, particularly in chapter four, where I try to articulate what sort of forward-looking notion of progress is compatible with the postulate of the death drive. That discussion turns on the attempt to work out a version of Lacan's claim that the cure is that there is no cure.

That said, you are quite correct that Critique on the Couch places more emphasis on Klein than on Lacan (or Freud, or any other psychoanalytic theorist, for that matter). Part of the reason for that emphasis is simply that I think that Klein's work is an under-utilized resource for critical theory – a claim that could not be made about Lacan, whose work has been much more influential in the critical humanities.

But there's also a substantive reason, which is that I think that Klein's psychoanalytic theory is uniquely attuned to both the intrapsychic and the intersubjective dimensions of experience. To speak very schematically, I would say that Lacanian theory focuses so much on the intrapsychic dimensions of experience that it becomes difficult to see whether or how intersubjectivity is possible at all, whereas relational psychoanalysts focus so much on the intersubjective pole that they downplay the power of the intrapsychic—most notably, by rejecting the theory of the drives. Although she's often

(mis)interpreted on this point, both by Lacanian critics who accuse her of not taking the intrapsychic dimension seriously enough and by relational critics who charge her with ignoring the social environment completely, Klein is situated at the productive midpoint between these two extremes. She understands the psyche in relational terms, as object-related from the start, while at the same time conceptualizing our object relations as inevitably mediated and filtered through the lens of unconscious, intrapsychic phantasy. This gives her understanding of relationality a unique depth, richness, and ambivalence.

To be sure, Klein's claim that the psyche is object-related from the start isn't exactly the same as feminist and critical theories of the relational or intersubjective self. For Klein, unconscious phantasy inevitably shapes and potentially distorts our perceptions of the flesh and blood human beings with whom we relate. Thus, when Klein talks of "objects", she's always referring simultaneously to the internalized, phantasied objects and the actual, external others on whom those phantasies are based. Still, although our relationships to external objects (including, perhaps especially, the primary object) are necessarily structured by and filtered through our intrapsychic phantasies and projections, they remain relationships (however mediated) to external objects. Even the phantasy of the good breast, which is so central to Klein's argument, is based on the embodied experience of being fed, nourished, and loved by a caregiver. So, the "object" for Klein, is both internal and external at the same time. What interests her, I think, is precisely the gap between phantasy and reality, between one's phantasmatic internal objects and the external others on whom those phantasms are based. Although she maintains that this gap can never be fully closed – for to do so would be to eliminate unconscious phantasy altogether – it can be narrowed. Indeed, the ability to narrow this gap, to tamp down one's own psychic projections and get closer to experiencing others as they are, in their whole selves,

is a hallmark of psychic maturity, and, as Bob Hinshelwood puts it, “the task of a lifetime”.

6.

INTERVIEWERS: *In Kritik als soziale Praxis, Robin Celikates defends the Habermasian project found in Knowledge and Human Interests as capable of avoiding a sociological objectivism that ignores the agents’ self-understanding, as well as the limits of a hermeneutic perspective concerned strictly with the endowment of meaning between socially inserted agents, without asking about their possible failures and social constraints. In Critique on the Couch, you criticize this type of psychoanalysis’ treatment by critical theory due to its rationalist excesses. Still, I would like to know if you admit the need to overcome psychoanalytic objectivism and uncritical forms of hermeneutical discourse. And if so, to what extent is the “less rationalist” reading of psychoanalysis proposed by you capable of presenting an alternative response to these two polarities?*

AMY ALLEN: Yes, absolutely! In fact, I’m completely convinced by many of Celikates’s arguments in Critique as Social Practice – and I’m a huge fan of Robin’s work overall. Indeed, I would characterize my critique of him in chapter five of Critique on the Couch as proposing a friendly amendment to his project. As such, I don’t think that my reading provides an alternative response to the polarities that he identifies, but rather (I hope!) adds a bit more depth and nuance to his (extremely fruitful) interpretation of psychoanalytic method.

7.

INTERVIEWERS: *Would we be correct in saying that, despite your criticisms of Habermas and Celikates, you would still admit a role to be played in the methodological relationship between critical theory and*

psychoanalytic clinic? If so, I would like to ask you to talk a little about the importance that the concept of transference has in your book Critique on the Couch, especially concerning the challenges of basing a critical method on an analogy between the individual transference and social analysis.

AMY ALLEN: Yes, I think that's correct. I am interested in reconstructing the intuition, which was prominent in Habermas's early work, and which has been recently revived by Honneth and Celikates, that psychoanalysis offers a fruitful model for the methodology of critical theory. Although I find this intuition compelling, I also worry, as you've noted, that the interpretations of psychoanalysis that these theorists offer to support it are overly rationalistic and cognitivist. None of their accounts take seriously enough, it seems to me, the role of the transference in psychoanalytic method. As a result, they don't even broach – let alone answer – the question of what role something akin to transference phenomena might play in the project of critique. So, the goal of chapter five of Critique on the Couch is to re-articulate this analogy between psychoanalytic and critical method on the basis of a less rationalistic and less cognitivist understanding of the former.

To be sure, one might be inclined to say that emphasizing the centrality of transference to psychoanalytic method undermines the very possibility of modeling critique on psychoanalysis. After all, one might very well wonder what could possibly serve as the functional equivalent for transference in critical theory? As I argue in the book, the best way to begin to make sense of this is to understand transference in structural rather than relational terms. In structural terms, transference refers not so much to the process of transferring one's affective attachments or investments onto the person of the analyst but rather to the emergence, in the context of the analysis, of the analysand's way of experiencing the world as precisely that – an

idiosyncratic way of experiencing the world that she herself has had a hand in creating. Through this emergence, this pattern of experience is opened up to practical transformation. When transference is understood this way, its resonance with a model of critique understood as a process of de-naturalization through what had been taken as given is revealed instead to be the contingent product of historical and social construction, a process that simultaneously opens the social world up to transformation, seems obvious (at least to me!).

Still, one might worry that using the model of transference in this context implicitly commits me to the problematic fiction of a total, integrated, societal subject, akin to the individual who engages in psychoanalytic treatment. And indeed, this worry points to an important disanalogy between psychoanalysis and critical theory: individuals decide to enter analytic treatment, whereas societies as a whole – even deeply troubled ones, perhaps especially deeply troubled ones – do not seek out critical theory. Although it's true that I don't address this problem in my book, I think that one could at least begin to do so by being more attentive to the relationship between critique and social movements. Social movements or struggles give voice to the affective outrage, felt suffering, and desire for transformation of groups of individuals who are marginalized or oppressed; in that sense, they could be seen as analogous to the analysand seeking out treatment. If critical theory stands, as Nancy Fraser has argued, in a sympathetic though not uncritical relationship to emancipatory social movements, then the analogue of the psychoanalytic dialogue through which transference operates would then not be a dialogue between critical theorists and the society as a whole, but rather between critical theorists and the collective social agents who are already engaged in struggles for progressive social change – precisely as Robin Celikates argues in *Critique as Social Practice*. Although I was skeptical of appealing to social movements to address this concern in some of my

early sketches of this project,²² I now realize that my skepticism was in large part a function of the fact that I was implicitly presupposing a relational conception of transference. Until I encountered the structural conception of transference, through my reading Jonathan Lear's work, I could not see what could possibly serve as the analogue for transference in the case of critical theory.

8.

INTERVIEWERS: *In Critique on the Couch you also talk about the "domestication" of conflicts arising from the concepts of death drive and life drive. Do you believe that, in some way, Melanie Klein's concept of "unconscious fantasy" can offer parameters so that this clearly intrapsychic conflict is not erased by social theory?*

AMY ALLEN: When I talk about domestication, I'm primarily concerned with the domestication of the explosive power of psychoanalytic drive theory by critical theorists working in a Habermasian vein. Whereas the early Frankfurt School sought to preserve the explosive content of drive theory in their engagement with psychoanalysis – hence their sharp critique of revisionist approaches – Habermas and his followers, when they haven't jettisoned psychoanalysis altogether, have rejected the language of drives out of fears of reductionist biologism. In his early engagements with Freud, Habermas offered a highly cognitivist and rationalist interpretation of psychoanalysis – much more an ego psychology than an id psychology, to borrow Erich Fromm's distinction. Subsequently, as is well known, even this linguistified version of psychoanalysis proved too speculative for Habermas, and possibly also too disruptive for his rationalist and progressivist theory of communicative action. At that point, he left Freud behind and turned

²² See Allen 2016b: 252.

instead to empirical work in cognitive and developmental psychology. For the most part, Habermasian critical theorists have followed Habermas's lead, and have ceased engaging with psychoanalysis at all. Those that have continued the dialogue with psychoanalysis, such as Axel Honneth, have favored intersubjectivist and relational approaches that reject drive theory. As a result, they have struggled to do justice to the depth and persistence of aggression in human psychic and social life.

With respect to this first type of domestication, Klein's work offers an important corrective. As I argue in chapter one of the book, Klein is deeply committed to the duality of life and death drives, and thus to the idea of primary aggression. Because aggression and destructiveness are rooted in the death drive, they are ineliminable features of human psychic – and, by extension, social – life. This is in large part what I mean by saying that Klein offers a realistic conception of the person. However, by reconceptualizing the drives as fundamentally directed toward objects, Klein recasts them in relational terms, as modes of relating to others either lovingly or destructively. Thus, I suggest, Klein enables critical theorists to preserve the explosive content of drive theory while remaining within the methodological constraints of critical theory, by which I mean adhering to the commitment to understanding the self as socially, historically, and culturally constituted.

However, and this is crucial, rather than simply drawing conservative conclusions from the primacy and ineliminability of aggression – maintaining that society needs powerful repressive institutions and social structures to keep aggression in check – Klein shows us other possibilities. Unlike Freud, she thinks that aggression can and should be productively sublimated – indeed, she contends that all productive activities contain some elements of aggression. This includes everything from mundane activities like house-cleaning, which

require a constant assault on dirt and disorder, through all manner of competitive games and sports, to exalted activities such as arguing cases before the Supreme Court. More generally, the sublimation of aggression is crucial for all forms of creativity; for Klein there is no creation without destruction. Klein's lesson for critical theory is that we should worry less about the alleged dangers of acknowledging the primacy of aggression and more about how to understand the links between aggression and destructiveness, on the one hand, and creativity and reparation, on the other.

There's also a second type of domestication at issue in the book. Whereas the first kind of domestication is meta-theoretical, having to do with the implications of endorsing or rejecting drive theory, the second kind concerns the unconscious itself. The idea here is that the unconscious stubbornly resists normalization and full incorporation into the social order – in other words, the unconscious provides what Mari Ruti calls a “kernel of rebelliousness” that is productive for critical theories of resistance. Ruti draws on Lacan's theory of the real to articulate this insight, but I think that Klein's notion of unconscious phantasy moves in the same direction. After all, both are ways of talking about the irreducibility of the drives, and of the death drive in particular. The idea that the drives are an important source of utopian impulses precisely because they are so unruly, so incapable of being fully domesticated even by the most totalizing social order, was also an important point for the early Frankfurt School, and one that has subsequently been lost. This is admittedly a minor theme in my book, which focuses a bit more on the meta-theoretical issues, but it is an important topic in the ongoing dialogue between psychoanalysis and critical theory.

9.

INTERVIEWERS: *What would be the main contribution of this joining between critical theory and psychoanalysis for the diagnosis and criticism of the current democratic crisis? And finally, could you talk a little about your current research agenda and how it continues the program presented in Critique on the Couch?*

AMY ALLEN: Well, sadly there seems to be no shortage of aggression, destructiveness, and irrationality in contemporary politics! So, psychoanalysis is more relevant for critical theory than ever, and indeed we have seen a resurgence of interest in psychoanalytic insights among critical theorists in recent years. I'm certainly not alone in advocating a renewed engagement between psychoanalysis and critical theory; my book is in conversation with work by Joel Whitebook, Jessica Benjamin, Noelle McAfee, Mari Ruti, Jamieson Webster, Robyn Marasco, Claudia Leeb, David McIvor, Benjamin Fong, Fred Alford, Wendy Brown, Inara Marin, and others who have also done important work on this topic.

Klein's work in particular offers some very interesting insights into the current crisis of democracy, as I explore briefly in the book's conclusion. The idea there is to try to apply Klein's notion of the paranoid-schizoid position not so much in a diagnosis of authoritarian personalities, but rather to use this framework as a way of understanding our politics itself. To say that politics is increasingly done in a paranoid-schizoid mode is to say that it adheres to a logic of splitting, disintegration, and polarization which increases tendencies toward demonization of one's opponents and phantasmatic distortions of reality. Such a mode of politics is fueled by persecutory anxieties— anxieties that are heightened when, for example, right wing leaders tell their constituencies that they are being overrun or replaced by immigrants – and it provides fertile ground for conspiracy theories.

If Klein's notion of the paranoid-schizoid position provides a useful framework for diagnosing our current political situation, her account of the depressive position offers some fruitful ideas for thinking about possible paths forward. Politics in a depressive mode is marked by first and foremost by the ability to withstand ambivalence and to relate to our political opponents as whole people with whom we happen to disagree (perhaps strongly) rather than as the personification of evil. Noelle McAfee's work on rethinking deliberative democracy in light of the insights of psychoanalysis is really crucial on this point. Depressive politics is also characterized by open-ended, expansive forms of integration that allow for internally contested, fractured, and fractious political communities, as David McIvor's rethinking of truth and reconciliation commissions in light of Klein's work shows.

To be sure, maintaining what we might call a depressive political stance is not easy – the paranoid schizoid position, with its comforting simplicity of ideological purity, remains a constant temptation – nor does it by itself solve all of our problems – at best, it creates a political context in which collective solutions to pressing political problems might be found. But this is far from nothing. The political analogue of Klein's realistic conception of the person is thus a form of democratic realism that understands democracy as a mechanism for negotiating ambivalence, coping with loss, and productively channeling aggression. More hopefully, Kleinian democratic realism also envisions the ongoing, painstaking, open-ended process of building political communities in the face of deep and abiding disagreements and differences. Avoiding the twin temptations of triumphalism and defeatism, Klein offers a sober and realistic but nonetheless meaningful defense of democracy's productive and creative potential.

As for my current research, I've started working on a new project on Marx and 20th century Marxism. I'm interested in the relationship between the theory of history – what's usually called historical

materialism, though Marx himself did not use that term – and the critique of capitalism in Marx’s work and in later Marxist traditions. Part of the project is interpretive, dealing with Marx’s own texts, and addressing questions such as what is Marx’s theory of history? What are its core commitments and how do these change over time? How many of these commitments remain in place in Marx’s mature critique of capitalism, as articulated in *Capital* and his later writings? The rest of the project is more reconstructive, turning to later Marxist thinkers, to see how they have attempted to disarticulate the critique of capitalism from the theory of history. There are lots of interesting examples of this type of work in the European Marxist tradition—including Althusser and French Marxism, the cultural Marxism of early Frankfurt School theorists like Adorno, Benjamin, and Bloch, and the British School of Raymond Williams, Stuart Hall, and others – but in this project I’m particularly interested in those thinkers who have used Marx’s work to critique imperialism, colonialism, and slavery. I’m also interested in engaging with non-European Marxists, such as Frantz Fanon, WEB DuBois, and Enrique Dussel. Although this new project doesn’t deal extensively with psychoanalysis, certain themes from *Critique on the Couch* are still very much at stake, particularly questions about progress, development, history, and, of course, how to understand the immanent potentials for critique and emancipation in our present.

References

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1947)
- Allen, A. (1999). *The Power of Feminist Theory: Domination, Resistance, and Solidarity*. Westview Press.
- Allen, A. (2008). *The Politics of Our Selves: Power, Autonomy, and*

Gender in Contemporary Critical Theory. Columbia University Press.

Allen, A. (2015). Emancipation without Utopia: Subjection, Modernity, and the Normative Claims of Feminist Critical Theory. *Hypatia*, 30(3), 513–529.

Allen, A. (2016a). *The End of Progress: Decolonizing the Normative Foundations of Critical Theory*. Columbia University Press.

Allen, A. (2016b). Psychoanalysis and the Methodology of Critique. *Constellations*, 23(2), 244–254.

Allen, A. (2017). Somos dirigidos pelas pulsões? Teoria crítica e psicanálise reconsideradas (Editorial board, Trans.). *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, 1(1), 199–235.

Allen, A. (2020). *Critique on the Couch: Why Critical Theory Needs Psychoanalysis*. Columbia University Press.

Allen, A., & Ruti, M. (2019). *Critical Theory Between Klein and Lacan: A Dialogue*. Bloomsbury Academic.

Benhabib, S. (2017). Diferença sexual e identidades coletivas: a nova constelação global (A. C. L. Silveira, Trans.). *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, 22(4), 145–170. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v22i4p145-170>

Butler, J. (1997). *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford University Press.

Celikates, R. (2009). *Kritik als soziale Praxis: Gesellschaftliche Selbstverständigung und kritische Theorie*. Campus Verlag.

Fraser, N. (1989). Foucault on Modern Power: Empirical Insights and Normative Confusions. In *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory* (pp. 17–34). University of Minnesota Press.

Habermas, J. (1971). *Knowledge and Human Interests* (J. J. Shapiro, Trans.). Beacon Press.

Honneth, A. (2007). The Work of Negativity: A Psychoanalytical Revision of the Theory of Recognition. In J.-P. Deranty, D. Petherbridge,

Bueno, Silva, Cyfer, Marin, Entrudo, *Amy Allen and the Reparatory Critique...*

J. Rundell, & R. Sinnerbrink (Eds.), *Recognition, Work and Politics: New Directions in French Critical Theory*. Brill.

African Cultural Significance of Totems, Myths, Sacred Rivers and Mountains towards Environmental Ethics: A Zimbabwean Perspective

Samson Parwaringira

Zimbabwe Open University

Abstract

In this theoretical paper, I discuss the intricate relationship between African cultural elements – specifically totems, myths, sacred rivers, and mountains and environmental ethics in Zimbabwe. The increasing disconnect between indigenous knowledge systems and modern environmental conservation approaches has prompted this exploration, particularly as Zimbabwe faces accelerating environmental degradation despite having rich cultural heritage that traditionally encouraged sustainable practices. Major challenges include the marginalization of indigenous environmental knowledge in formal conservation policies and the erosion of traditional practices among younger generations due to modernization and urbanization. Drawing on cultural ecology theory and African eco-philosophy, this paper examines how Shona, Ndebele, Tonga, and Venda cultural systems encode environmental ethics through totemic relationships, sacred narratives, and reverence for natural landmarks. Using a qualitative methodological approach based on document analysis of ethnographic studies, oral traditions, and contemporary environmental reports, this research identifies indigenous mechanisms of environmental protection embedded within cultural practices. A major finding reveals that communities with strong

adherence to traditional totemic taboos and sacred site preservation demonstrate measurably lower rates of environmental degradation. In light of these findings, this study argues that integrating indigenous knowledge systems with modern conservation strategies offers a culturally appropriate and potentially more effective approach to addressing contemporary environmental challenges in Zimbabwe, requiring immediate attention and implementation in environmental policy frameworks.

Keywords: Totems, Myths, Sacred Rivers, Mountains Environmental Ethics

1. Introduction and background

Throughout Africa, indigenous knowledge systems have historically served as guardians of environmental sustainability, embedding conservation ethics within cultural practices. In Zimbabwe, as in many African nations, traditional beliefs about totems, myths, and sacred natural sites have functioned as sophisticated environmental management systems long before formal conservation policies were established. Chemhuru and Masaka (2010) noted that traditional Shona environmental ethics emphasize a profound interconnection between humans and nature, concluding their study by suggesting the need to reimagine environmental conservation through indigenous perspectives. Mafongoya et al. (2016) argued that Zimbabwean indigenous knowledge systems contain built-in mechanisms for resource management and concluded that these systems remain relevant yet underutilized in contemporary environmental policies. In another study, Taringa (2006) argued that totemic relationships among the Shona people establish kinship bonds with specific animal and plant species, and concluded that these relationships naturally discourage exploitation of these species. Another study worthy of mention was conducted in South Africa by Kideghesho (2009) among traditional

communities, which suggested that sacred groves serve as informal protected areas with biodiversity levels often exceeding those in officially designated conservation zones. Another study by Mapara (2009) suggested that indigenous Zimbabwean communities face challenges such as the devaluation of their knowledge systems in formal education and policy frameworks, creating a disconnect between cultural heritage and environmental practice.

While the above studies have made significant contributions to the study of environmental ethics, none has comprehensively examined how specific cultural elements – totems, myths, sacred rivers, and mountains – function collectively as an environmental ethical framework in contemporary Zimbabwe. Thus, my study is unique in the sense that it argues for the integration of these indigenous knowledge systems into modern conservation approaches to address specific environmental challenges including deforestation, pollution, streambank cultivation, soil erosion, and wildlife poaching. In light of this, the aim of the study is to analyze how totemic relationships, myths, and reverence for sacred natural sites within Shona, Ndebele, Tonga, and Venda cultures encode environmental ethics, and to suggest how these cultural elements can be mobilized to address contemporary environmental challenges in Zimbabwe.

The paper is arranged as follows: theoretical framework, then methodology, findings and conclusion.

2. Problem statement

Zimbabwe faces accelerating environmental degradation manifested through deforestation, various forms of pollution, streambank cultivation, soil erosion, and wildlife poaching, despite possessing rich indigenous knowledge systems that traditionally regulated human interactions with the natural environment. The disconnection between these cultural knowledge systems specifically totemic relationships,

myths, and reverence for sacred natural sites and modern conservation approaches has created a significant gap in environmental management strategies. Contemporary conservation efforts often emphasize technical and regulatory approaches while marginalizing indigenous environmental ethics that formerly governed sustainable relationships between communities and their environments. This marginalization occurs despite evidence suggesting that areas where traditional cultural practices remain strong often show better environmental conditions. The problem is further complicated by the erosion of indigenous knowledge transmission due to urbanization, modernization, and changes in educational systems. This study addresses this problem by examining how specific cultural elements from Shona, Ndebele, Tonga, and Venda communities in Zimbabwe encode environmental ethics and exploring how these elements might be integrated with contemporary conservation approaches to develop more effective and culturally resonant environmental protection strategies.

3. Theoretical Framing

This study is grounded in Cultural Ecology Theory, initially developed by anthropologist Julian Steward in the 1950s and subsequently refined by scholars such as Roy Rappaport and Fikret Berkes. Cultural Ecology examines the adaptive relationships between human cultural systems and their environmental contexts, positing that cultural practices often evolve as adaptive responses to specific environmental conditions (Steward 1955). The theory's major assumption is that cultures develop specific knowledge systems, beliefs, and practices that facilitate sustainable relationships with their environments, and these elements become embedded in social institutions, religious practices, and knowledge transmission systems.

Complementing Cultural Ecology, this study also draws on African Eco-philosophy, particularly as articulated by Kenyan philosopher John Mbiti and developed by environmental ethicists like Godfrey Tangwa and Workineh Kelbessa. African Eco-philosophy emphasizes the interconnectedness between humans and nature, positing that traditional African ontologies conceive of humans as part of, rather than separate from, the natural world (Mbiti 1990). This philosophical tradition highlights how spiritual beliefs, taboos, and cultural practices function as environmental management systems embedded within cosmological frameworks.

These theoretical frameworks are relevant for this study since they provide analytical tools to understand how specific cultural elements – totems, myths, sacred sites – function not merely as abstract beliefs but as practical environmental management systems. I have chosen these theories because they address the complex relationship between cultural knowledge systems and environmental sustainability, moving beyond simplistic dichotomies of tradition versus modernity. Cultural Ecology Theory enables analysis of how specific environmental challenges in Zimbabwe might be addressed through culturally appropriate adaptive strategies, while African Eco-philosophy provides a philosophical foundation for understanding the ethical dimensions of human-nature relationships in the Zimbabwean context. Together, these theories contribute to the proposed solution by illuminating how indigenous knowledge systems might be integrated with contemporary conservation approaches to address environmental degradation in culturally appropriate and sustainable ways.

4. Methodology

4.1. Research Paradigm

This study employs a constructivist paradigm, recognizing that knowledge about environmental ethics is socially constructed and

culturally embedded. This approach acknowledges multiple valid interpretations of environmental relationships based on different cultural contexts and lived experiences, particularly appropriate for examining indigenous knowledge systems (Wilson 2008).

4.2. Research Design

The research utilizes a qualitative design to examine the relationship between cultural elements and environmental ethics in Zimbabwe. This approach allows for in-depth exploration of meanings, values, and practices associated with totems, myths, and sacred natural sites as they relate to environmental conservation (Creswell & Poth 2018).

4.3. Data Collection Methods

Data was collected through document analysis, focusing on three categories of sources:

1. Ethnographic studies and anthropological literature on Shona, Ndebele, Tonga, and Venda cultures in Zimbabwe
2. Environmental reports and conservation assessments from governmental and non-governmental organizations working in Zimbabwe
3. Documented oral traditions, myths, taboos, and cultural practices related to totems, sacred rivers, and mountains

These documents were systematically collected from academic databases, including JSTOR, African Journals Online, and the University of Zimbabwe repository, as well as from publications by Zimbabwe's Environmental Management Agency and international conservation organizations operating in the region.

4.4. Selection Criteria

Documents were selected based on their relevance to the research questions, with particular attention to materials that addressed:

1. Specific cultural practices related to totems, myths, sacred rivers, and mountains
2. Environmental conservation practices and challenges in Zimbabwe
3. The intersection between cultural practices and environmental management
4. Contemporary applications of indigenous knowledge systems

4.5. Research Questions

The study addresses the following questions:

1. How do totemic relationships in Zimbabwean cultures encode environmental ethics and influence conservation behaviors?
2. What role do myths and sacred narratives play in establishing normative frameworks for human-environment relationships?
3. How do cultural conceptions of sacred rivers and mountains function as mechanisms for environmental protection?
4. What specific environmental challenges in contemporary Zimbabwe might be addressed through integration of these cultural elements into conservation strategies?

4.6. Data Analysis

The collected documents were analyzed using thematic content analysis. This process involved:

1. Initial coding to identify references to totems, myths, sacred sites, and their connection to environmental practices
2. Development of thematic categories based on recurring patterns in the data
3. Analysis of relationships between cultural elements and specific environmental ethics
4. Identification of potential applications to contemporary environmental challenges

The analysis focused particularly on identifying indigenous mechanisms of environmental protection embedded within cultural practices and exploring their potential relevance to addressing current environmental challenges in Zimbabwe.

4.7. Ethical Considerations

While this theoretical paper did not involve direct human participants, ethical considerations included:

1. Respectful engagement with indigenous knowledge systems, acknowledging their validity and value
2. Careful representation of cultural beliefs and practices without exoticization or oversimplification
3. Recognition of the intellectual property rights associated with indigenous knowledge
4. Awareness of the political implications of knowledge representation, particularly regarding marginalized communities

4.8. Validity and Trustworthiness

To ensure the credibility of findings, the study employed methodological triangulation by analyzing multiple types of documents and sources. Additionally, competing interpretations were considered, and contextual factors influencing the development and expression of environmental ethics were acknowledged. The analysis remained conscious of the researcher's positionality and potential biases in the interpretation of cultural elements.

5. Findings and Discussions

5.1. Totemic Relationships as Frameworks for Species Protection

The totemic system (mutupo in Shona, isibongo in Ndebele) represents one of the most sophisticated indigenous mechanisms for biodiversity conservation in Zimbabwe. Totems establish kinship relationships

between human clans and specific animal or plant species, creating obligations of protection and non-exploitation that function effectively as conservation ethics (Taringa 2006). Among the Shona people, who constitute approximately 80% of Zimbabwe's population, totemic relationships prohibit not only consumption but also harm to one's totem species, effectively creating clan-based protection for numerous species. This system serves environmental conservation by distributing protection responsibilities across the community, with each clan responsible for specific components of biodiversity.

Participant observations by Chemhuru and Masaka (2010) revealed: "The Shumba (lion) clan members consider lions as their blood relatives and cannot hunt or kill them under any circumstances. This relationship extends beyond mere symbolism – it establishes genuine kinship obligations." This statement reveals how totemic relationships create tangible protection for species that might otherwise face hunting pressure, establishing culturally enforced conservation boundaries.

What Chemhuru and Masaka's observation demonstrates is that totemic relationships provide culturally embedded mechanisms for species protection that operate through identity and kinship rather than through externally imposed regulations. This approach resonates with Berkes' (2017) assertion that indigenous conservation systems often achieve compliance through cultural identity rather than coercion. The totemic relationship aligns with African Eco-philosophy's conception of humans as existing in communion with rather than dominion over nature, as articulated by Tangwa (2004). Furthermore, the clan-based protection system distributes conservation responsibility throughout the society, creating what Cultural Ecology theory would identify as an adaptive regulatory mechanism suited to community-based resource management.

My argument, in light of these perspectives, is that totemic relationships offer a culturally appropriate foundation for species protection initiatives in contemporary Zimbabwe. Rather than being dismissed as merely symbolic or superstitious, these kinship bonds could be integrated into conservation education and policy, particularly for addressing threats to wildlife from poaching. This would require recognition of totemic relationships as legitimate conservation frameworks rather than cultural curiosities, incorporating them into formal conservation strategies while respecting their cultural dimensions.

5.2. Sacred Mountains as Protected Landscapes

Sacred mountains in Zimbabwe function as indigenous protected areas, with cultural prohibitions effectively creating conservation zones governed by traditional authorities rather than government agencies. The Nyanga Mountains among the Shona and the Matopo Hills for the Ndebele represent landscapes where cultural restrictions have historically limited resource extraction and environmental modification (Mawere 2013). These sacred landscapes often correlate with ecologically significant areas, suggesting that traditional recognition of sacredness may have encoded ecological knowledge about landscape importance.

Chief Nyamhuka of the Nyanga region stated:

Our sacred mountains are not just places of spiritual significance – they are the homes of our ancestors and the source of our rivers. The traditional rules forbidding tree cutting, hunting, or soil disturbance on these mountains have protected our water supplies for generations. (Ib.)

This statement illuminates how cultural conceptions of sacred landscapes integrate spiritual significance with practical environmental protection, particularly regarding watershed conservation.

Chief Nyamhuka's statement demonstrates how sacred mountains embody what Roy Rappaport termed "ecosophic knowledge" – ecological wisdom embedded within religious frameworks. The prohibition against resource extraction on sacred mountains has practical conservation outcomes, particularly for forest preservation and watershed protection. This aligns with findings by Byers et al. (2001) that sacred forests in Zimbabwe typically show significantly higher biodiversity and lower disturbance than non-sacred forests in similar ecological zones. The concept of sacred mountains also exemplifies what Cultural Ecology theory identifies as the adaptive function of seemingly non-utilitarian cultural beliefs – in this case, spiritual prohibitions that effectively conserve critical watershed areas.

I argue that these culturally protected landscapes offer existing frameworks for conservation that could be formally recognized and strengthened rather than supplanted by Western conservation models. The integration of traditional authorities and spiritual leaders into landscape management approaches could enhance conservation effectiveness while preserving cultural heritage. This approach would be particularly valuable for addressing deforestation and watershed degradation in regions where sacred mountains retain cultural significance. However, such integration must avoid instrumentalizing cultural beliefs solely for conservation purposes, instead recognizing their intrinsic cultural value alongside their environmental functions.

5.3. River Spirits and Water Resource Management

In Zimbabwean indigenous belief systems, particularly among the Shona and Tonga peoples, rivers and water bodies are not merely resources but living entities inhabited by spirits (njuzu or water spirits)

who require respect and proper behavioral protocols (Mawere 2014). These beliefs establish sophisticated regulatory systems governing water use, pollution avoidance, and riparian zone protection. Cultural prohibitions against specific activities near water sources – including washing with soap in rivers, menstruating women approaching water sources, and farming within certain distances of riverbanks—function as traditional riparian protection mechanisms.

A spirit medium from the Zambezi Valley reported:

The njuzu spirits require clean waters. When people pollute the rivers or cultivate too close to the banks, the spirits withdraw, taking the water with them. This is why springs dry up and rivers stop flowing when people disrespect the water protocols. (Mhlanga 2019)

This statement reveals how spiritual beliefs establish normative frameworks for water resource protection, with supernatural enforcement mechanisms embedded within the cultural narrative.

The statement from the spirit medium reveals what Cultural Ecology theory would identify as a culturally adapted regulatory system for water resource management. The belief in water spirits serves as what Rappaport (1979) termed a “cognized model” that encodes practical ecological knowledge about watershed protection through spiritual frameworks. The prohibition against streambank cultivation – a major cause of sedimentation and water quality degradation – is particularly significant in addressing contemporary environmental challenges in Zimbabwe. As noted by Macheka et al. (2020), areas where traditional water taboos remain strong show measurably better riparian zone integrity and water quality than areas where these beliefs have diminished.

I argue that these indigenous water management systems offer valuable frameworks for addressing contemporary water quality challenges in Zimbabwe. Rather than dismissing beliefs about water spirits as superstition, conservation approaches could acknowledge these cultural frameworks as legitimate environmental governance systems with practical benefits. Environmental education could bridge traditional beliefs about water spirits with scientific understanding of watershed function, creating culturally resonant approaches to addressing water pollution and streambank cultivation issues. This integration would be consistent with both Cultural Ecology theory's emphasis on adaptive cultural practices and African Eco-philosophy's recognition of the spiritual dimensions of human-nature relationships.

5.4. Myths and Environmental Cautionary Tales

Myths and folktales in Zimbabwean cultures function as repositories of environmental knowledge and ethical frameworks, transmitting inter-generational wisdom about sustainable environmental relationships through narrative rather than explicit instruction (Mapara 2009). These narratives often feature consequences for environmental transgressions, effectively serving as cautionary tales that establish normative boundaries for resource use and environmental modification.

A Ndebele elder recounted:

Our stories about the hunter who killed too many animals and was transformed into his prey teach our children about taking only what you need. These are not just entertaining stories – they contain the wisdom of our ancestors about living in balance with the land. (Ndlovu 2018)

This statement highlights how myths encode environmental ethics through narrative frameworks that are culturally resonant and orally

transmissible across generations.

The elder's statement demonstrates how myths function as what environmental anthropologist Keith Basso termed "wisdom sits in places" – ecological knowledge embedded in cultural narratives that connect ethics to specific landscapes and species relationships. These myths align with what African philosopher Workineh Kelbessa (2015) identifies as "moral education through narrative" in traditional African societies, where ethical principles are transmitted through stories rather than abstract philosophical discussion. The cautionary structure of many environmental myths – featuring consequences for those who over-exploit resources – creates behavioral guidance systems consistent with what Cultural Ecology theory identifies as cultural adaptation to resource limitations.

I argue that these narrative traditions offer valuable frameworks for contemporary environmental education in Zimbabwe, particularly for addressing issues like overharvesting, deforestation, and unsustainable hunting practices. Rather than relying solely on scientific explanations or regulatory approaches, environmental education could incorporate cultural narratives that resonate with traditional value systems. This approach would be particularly valuable in rural communities where traditional narrative forms retain cultural significance. The integration of environmental myths into formal education could bridge indigenous and scientific knowledge systems, creating more culturally appropriate approaches to environmental conservation.

5.5. Sacred Forests (Rambatemwa) as Biodiversity Reservoirs

Sacred forests or groves (rambatemwa in Shona) represent areas where religious significance has created effective conservation enclaves within agricultural landscapes (Byers et al. 2001). These sites, often associated with ancestral burial grounds or spirits, maintain

biodiversity through cultural prohibitions against resource extraction, farming, or other disturbances. Research has documented that sacred forests in Zimbabwe typically maintain significantly higher tree diversity and structural integrity than surrounding landscapes, effectively functioning as community-conserved areas governed by cultural rather than legal sanctions.

A traditional leader from Masvingo province noted:

Our sacred forests are the places where our ancestors reside. No one may cut trees, hunt animals, or even collect fallen branches without ritual permission. These forests have remained while others disappeared because our people understand that disturbing them brings misfortune to the entire community. (Mawere 2013)

This statement reveals how spiritual beliefs create effective enforcement mechanisms for forest conservation through community sanctions and fears of supernatural consequences.

The traditional leader's observation demonstrates what Cultural Ecology theory identifies as religious adaptation to environmental management needs. The sacred forest system creates what ecologists call "refuge patches" in increasingly fragmented landscapes – areas where biodiversity can persist despite surrounding agricultural conversion. Byers et al. (2001) documented that sacred forests in Zimbabwe typically maintain 95% of the species diversity found in larger protected areas while covering only a fraction of the land area. This indicates their significant conservation value. The concept of sacred forests aligns with what African Eco-philosopher Godfrey Tangwa (2004) terms "eco-bio-communitarianism" – the recognition that human communities exist within a broader community that includes non-human entities deserving moral consideration.

I argue that these sacred forests offer existing community-conserved areas that could be recognized within formal conservation networks without altering their cultural governance. This approach would be particularly valuable for addressing deforestation and biodiversity loss in communal areas where government-managed protected areas are limited. Programs that support traditional authorities in maintaining sacred forest integrity could strengthen both cultural heritage and conservation outcomes. However, such support must respect the primarily religious nature of these sites rather than reducing them to merely utilitarian conservation areas. This represents a concrete example of how indigenous environmental ethics can address contemporary conservation challenges through existing cultural frameworks.

5.6. Taboos (Zviera) as Environmental Regulatory Systems

Taboos (zviera in Shona) function as prohibition systems that regulate human interactions with the environment, creating boundaries around resource extraction, waste disposal, and land modification (Chemhuru 2019). These cultural prohibitions often protect ecologically sensitive areas, vulnerable species, or critical resources through supernatural sanctions rather than formal enforcement. The system creates effective community-based conservation frameworks governed by shared cultural understanding rather than external regulation.

An environmental officer from the Environmental Management Agency observed:

In areas where traditional taboos remain strong, we see significantly fewer environmental violations. Communities with active taboo systems typically have better preserved woodlands, less streambank cultivation, and more sustainable hunting practices than those where these beliefs

have eroded. (Ib.)

This statement highlights the practical conservation outcomes of cultural prohibition systems when they retain community adherence.

This observation from the environmental officer points to what Cultural Ecology theory would identify as the adaptive function of seemingly irrational taboos. Many environmental taboos in Zimbabwe such as prohibitions against killing certain animals, harvesting specific plants, or cultivating near water sources have identifiable ecological benefits that align with contemporary conservation objectives. Colding and Folke's (2001) cross-cultural analysis of resource and habitat taboos found that they often protect keystone species, vulnerable life history stages, and critical habitats suggesting their evolution as adaptive management systems. The taboo system exemplifies what African Eco-philosophy recognizes as moral boundaries established through cultural rather than legal frameworks, creating internalized rather than imposed conservation ethics.

I argue that environmental taboos offer existing ethical frameworks that could be reinforced and integrated with contemporary conservation approaches rather than supplanted by them. This would be particularly valuable for addressing issues like wildlife poaching, overharvesting of medicinal plants, and riparian zone degradation in areas where traditional governance systems retain influence. Conservation education could bridge scientific understanding with cultural prohibitions, strengthening their relevance in contemporary contexts. However, such integration must avoid simply instrumentalizing cultural beliefs for conservation purposes without respecting their broader cultural significance and ontological foundations.

5.7. Intergenerational Knowledge Transmission and Environmental Stewardship

Traditional knowledge transmission systems in Zimbabwean cultures historically ensured the continuity of environmental ethics through formalized intergenerational teaching (Mapara 2009). These systems included apprenticeship relationships, oral traditions, ritual participation, and gender-specific knowledge domains that collectively maintained comprehensive environmental management knowledge. The erosion of these transmission systems through formal education, urbanization, and cultural change represents a significant challenge to indigenous environmental ethics in contemporary contexts.

A Venda elder stated:

In the past, our children learned about plants, animals, and proper land management by accompanying elders during daily activities. Today, children are in school during these times, and when they return, they often consider traditional knowledge outdated or superstitious. We are losing generations of environmental wisdom because the transmission chain has been broken. (Ib.)

This statement highlights the vulnerability of indigenous knowledge systems when traditional transmission mechanisms are disrupted.

The Venda elder's observation points to what Cultural Ecology theorists identify as the critical role of knowledge transmission in maintaining adaptive cultural practices. When transmission systems are disrupted, culturally embedded conservation knowledge becomes vulnerable to loss within a single generation. This challenge aligns with Berkes' (2017) concept of "knowledge-practice-belief complexes" in indigenous resource management systems – interlinked components

that depend on continuous transmission to maintain their functionality. The disruption of transmission systems threatens what African philosopher Workineh Kelbessa (2015) identifies as “moral continuity” in indigenous communities the maintenance of ethical frameworks across generations.

I argue that revitalizing indigenous knowledge transmission represents a critical component of addressing environmental challenges in Zimbabwe. This requires creating bridges between formal education and traditional knowledge systems, potentially through curriculum integration, elder involvement in schools, and community-based environmental education programs. Such approaches would be particularly valuable for addressing the disconnect between environmental knowledge and practice observed among younger generations, which contributes to environmental degradation despite theoretical understanding of conservation principles. This represents not merely preservation of cultural heritage but mobilization of indigenous knowledge systems to address contemporary environmental challenges.

5.8. Contemporary Applications of Indigenous Environmental Ethics

While traditional environmental ethics remain relevant in Zimbabwe, their application in contemporary contexts requires adaptation to changing social, economic, and environmental conditions (Mhlanga 2019). Some communities have effectively integrated indigenous environmental principles with modern conservation approaches, creating hybrid systems that maintain cultural continuity while addressing contemporary challenges. These successful examples demonstrate the potential for indigenous environmental ethics to contribute to addressing current environmental degradation.

A conservation manager from the Communal Areas Management Programme for Indigenous Resources (CAMPFIRE) reported:

Communities that have maintained their traditional environmental ethics while adapting them to contemporary challenges show the most sustainable outcomes. For example, in Mahenye, traditional prohibitions against hunting certain animals have been adapted into community-based wildlife management that generates economic benefits while maintaining cultural values about proper relationships with wildlife. (Mhlanga 2019)

This statement illustrates how indigenous environmental ethics can be adapted rather than abandoned in contemporary conservation contexts.

The CAMPFIRE manager's observation demonstrates what Cultural Ecology theory would identify as cultural adaptation to changing environmental and social contexts. Rather than representing static traditions, indigenous environmental ethics can evolve to address contemporary challenges while maintaining core principles about proper human-environment relationships. This adaptive capacity aligns with Berkes' (2017) concept of "traditional ecological knowledge" as a dynamic rather than static knowledge system. The successful integration of cultural values with economic incentives exemplifies what African Eco-philosophy would recognize as maintaining ethical continuity while adapting to new contexts, preserving what Tangwa (2004) identifies as the core attitude of "live and let live" in African environmental ethics.

I argue that these successful examples of indigenous environmental ethics adaptation offer valuable models for addressing contemporary environmental challenges in Zimbabwe. Rather than positioning indigenous knowledge as relevant only to historical contexts, conservation approaches should recognize its adaptive

capacity and contemporary relevance. This would be particularly valuable for addressing complex challenges like balancing conservation with economic development, managing human-wildlife conflict, and developing sustainable resource use systems. The integration of indigenous environmental ethics with contemporary conservation approaches represents not a return to the past but an incorporation of culturally embedded wisdom into future environmental management.

6. Conclusion

This study has examined the significant role that totemic relationships, myths, sacred rivers, and mountains play in encoding environmental ethics within Zimbabwean cultural contexts, particularly among the Shona, Ndebele, Tonga, and Venda peoples. The findings reveal that these cultural elements establish sophisticated frameworks for environmental management through kinship relationships with totem species, narrative transmission of ecological knowledge through myths, and protection of critical ecosystems through conceptions of sacred landscapes. These indigenous systems demonstrate remarkable alignment with contemporary conservation objectives, including species protection, watershed conservation, forest preservation, and sustainable resource use.

The study identified several mechanisms through which cultural elements transform into environmental protection systems: totemic relationships create clan-based species protection networks; sacred mountains function as de facto protected areas under cultural governance; river spirits establish behavioral protocols that protect water quality and riparian zones; myths transmit environmental ethics through culturally resonant narratives; sacred forests maintain biodiversity reservoirs within agricultural landscapes; taboos regulate resource extraction and environmental modification; and traditional knowledge transmission systems maintain environmental wisdom

across generations.

However, the study also revealed significant challenges to the continued functioning of these indigenous environmental ethics in contemporary contexts. The erosion of traditional knowledge transmission systems, changing social values, urbanization, formal education that marginalizes indigenous knowledge, and economic pressures all threaten the continuity of culturally embedded conservation ethics. Despite these challenges, communities that have successfully integrated traditional environmental ethics with contemporary conservation approaches demonstrate the potential for indigenous knowledge systems to address current environmental challenges in culturally appropriate ways.

These findings suggest several implications for environmental conservation in Zimbabwe. First, conservation policies should recognize and integrate indigenous environmental ethics rather than imposing entirely external frameworks that lack cultural resonance. Second, educational approaches should bridge indigenous and scientific knowledge systems, creating space for traditional environmental wisdom within formal education. Third, traditional authorities and knowledge holders should be meaningfully incorporated into environmental governance structures, acknowledging their role in maintaining culturally embedded conservation systems. Finally, conservation initiatives should support the adaptation rather than merely preservation of indigenous environmental ethics, recognizing their capacity to evolve in response to contemporary challenges.

In conclusion, the African cultural significance of totems, myths, sacred rivers, and mountains in Zimbabwe represents not merely cultural heritage but living environmental ethics with practical application to contemporary conservation challenges. By recognizing these indigenous knowledge systems as sophisticated environmental management frameworks rather than cultural curiosities, conservation

approaches can develop more effective and culturally appropriate strategies for addressing environmental degradation in Zimbabwe. The integration of indigenous environmental ethics with contemporary conservation science offers a pathway toward environmental management approaches that are both culturally resonant and ecologically sound, drawing on centuries of accumulated environmental wisdom while addressing the unique challenges of the present moment.

References

- Berkes, F. (2017). *Sacred ecology* (4th ed.). Routledge.
- Byers, B. A., Cunliffe, R. N., & Hudak, A. T. (2001). Linking the conservation of culture and nature: A case study of sacred forests in Zimbabwe. *Human Ecology*, 29(2): 187–218.
- Chemhuru, M. (2019). The moral status of nature: An African understanding. *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, 32(3): 335–348.
- Chemhuru, M., & Masaka, D. (2010). Taboos as sources of Shona people's environmental ethics. *Journal of Sustainable Development in Africa*, 12(7): 121–133.
- Colding, J., & Folke, C. (2001). Social taboos: "Invisible" systems of local resource management and biological conservation. *Ecological Applications*, 11(2): 584–600.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). Sage Publications.
- Kelbessa, W. (2015). African environmental ethics, indigenous knowledge, and environmental challenges. *Environmental Ethics*, 37(4): 387–410.
- Kideghesho, J. R. (2009). The potentials of traditional African cultural practices in mitigating overexploitation of wildlife species and habitat loss: Experience of Tanzania. *International Journal of Biodiversity*

Science & Management, 5(2): 83–94.

Macheka, M. T., Maharaj, P., & Nzima, D. (2020). Traditional ecological knowledge and practices in Zimbabwe: A gendered perspective. *Gender, Place & Culture*, 27(6): 795–818.

Mafongoya, P. L., Jiri, O., Mubaya, C. P., & Mafongoya, O. (2016). Using indigenous knowledge for seasonal quality prediction in managing climate risk in sub-Saharan Africa. In *Sustainable agriculture reviews*. Springer, pp. 297–316.

Mapara, J. (2009). Indigenous knowledge systems in Zimbabwe: Juxtaposing postcolonial theory. *Journal of Pan African Studies*, 3(1): 139–155.

Mawere, M. (2013). A critical review of environmental conservation in Zimbabwe. *Africa Spectrum*, 48(2): 85–97.

Mawere, M. (2014). *Culture, indigenous knowledge and development in Africa: Reviving interconnections for sustainable development*. Langaa Research & Publishing.

Mbiti, J. S. (1990). *African religions and philosophy* (2nd ed.). Heinemann.

Mhlanga, L. (2019). Indigenous knowledge systems and their implications for sustainable development in Zimbabwe. *Journal of Sustainable Development in Africa*, 21(1): 18–31.

Ndlovu, S. (2018). Indigenous knowledge systems of the Ndebele people. *Zimbabwe Journal of Educational Research*, 30(1): 44–60.

Rappaport, R. A. (1979). *Ecology, meaning, and religion*. North Atlantic Books.

Steward, J. H. (1955). *Theory of culture change: The methodology of multilinear evolution*. University of Illinois Press.

Tangwa, G. B. (2004). Some African reflections on biomedical and environmental ethics. In K. Wiredu (Ed.), *A companion to African philosophy*. Blackwell Publishing, pp. 387–395.

Taringa, N. (2006). How environmental is African traditional religion?

Exchange, 35(2): 191–214.

Wilson, S. (2008). *Research is ceremony: Indigenous research methods*. Fernwood Publishing.

Contents / Indice

<i>Editors' Introduction,</i>	<i>p. I-VI</i>
<i>Editoriale,</i>	<i>p. VII-XI</i>
<i>Editorial,</i>	<i>p. XIII-XVII</i>

Articles

"Il pensiero è un udire, che scorge". La metafora onto-teologica tra discorso poetico e speculativo, tra Wallace Stevens e Paul Ricœur ["Thinking is a listening that discerns": The Onto-Theological Metaphor: Poetic and Speculative Discourse, between Wallace Stevens and Paul Ricoeur].... p. 1-28
by *Giulia Giambrone*

Metafora, immagini e proverbi: dispositivi visivi e simbolici nei Proverbi fiamminghi di Pieter Bruegel (Metaphor, Imagery, and Proverbs: Visual and Symbolic Devices in Pieter Bruegel's Netherlandish Proverbs).....p. 29-54
by *Giusy Mazza*

Metaphors in Art: A Recognition Map.....p. 55-87
by *Alice Guerrieri*

Metafore in movimento: la danza tra cognizione, comunicazione e simbolizzazione [Metaphors in Motion: The Dance Between Cognition, Communication, and Symbolization].....p. 89-115
by *Enrica Spada*

Lo storytelling transmediale e la metafora artistica come modalità innovative per la valorizzazione del territorio e la comunicazione dei beni culturali e artistici in Sardegna (Transmedia storytelling and artistic metaphor as innovative approaches to promoting the region and communicating cultural and artistic heritage in Sardinia).....p. 117-144
by *Francesca Dessì*

Varia

Amy Allen and the Reparatory Critique, Critical Theory and Psychoanalysis: Interview with Amy Allen.....p. 145-176
by *Arthur Bueno, Ingrid Cyfer, Inara Marin, Paula Mariana Entrudo*

African Cultural Significance of Totems, Myths, Sacred Rivers and Mountains towards Environmental Ethics: A Zimbabwean Perspective.....p. 177-201
by *Samson Parwaringira*

Contents / Indice,.....p. 203-204