

heteroglossia



Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà.
Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

eum x quaderni

Heteroglossia n. 12

Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature, delle arti

Atti del simposio internazionale, Macerata 17-18 Novembre 2010

a cura di Graciela N. Ricci

eum

In memoriam János Petöfi

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 12

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Comitato scientifico:

Lisa Block de Behar

Aline Gohard Radenkovic

Karl Alfons Knauth

Claire Kramersch

Hans-Günther Schwarz

Manuel Ángel Vázquez Medel

Geneviève Zarate

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Armando Francesconi

Mathilde Anquetil

Segreteria:

Mathilde Anquetil

isbn 978-88-6056-349-1

Prima edizione: giugno 2013

©2013 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Gianna Angelini (Università di Macerata)

Oltre la metafora. Tra geografia emozionale e trans-semiotica

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, canonic und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen¹.

F. Nietzsche “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn”

Obiiettivo di questo breve articolo è quello di mettere in luce un modo parzialmente innovativo (quanto meno dal punto di vista metodologico) di considerare la metafora, da sempre al centro degli studi sulla cognizione e sul linguaggio, in relazione anche, in una certa misura, agli studi recenti nel campo delle neuroscienze, ma, soprattutto, in relazione ai risvolti che essi comportano nel campo della narrazione, del ruolo di un percorso narrante, in una ottica di multimedialità interattiva. I riferimenti principali del contributo, che si inserisce in un volume di impostazione multidisciplinare, mirano a considerare l'importanza della transdisci-

¹ *Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercizio di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete.*

plinarità nello studio contemporaneo del linguaggio e, dunque, della comunicazione in senso generale. In tal senso, sarà possibile recuperare il ruolo della metafora intesa nella sua valenza strategica, in quanto capace di simulare/trasformare la realtà stessa.

La prospettiva utilizzata sarà da considerarsi sperimentale, come il contenuto dell'articolo stesso. Dunque si utilizzerà una metafora per spiegare il ruolo che dovrebbe, metodologicamente, finalmente, assumere una metafora quale figura di trasporto. Tale metafora primigenia, che fungerà da strumento di riflessione, verrà indicata come oltre-metafora.

Oltre la metafora, ovvero una oltre-metafora. L'Atlante delle emozioni, di G. Bruno

L' *Atlante delle emozioni* è un testo pubblicato in italiano dalla Mondadori nel 2006, della studiosa napoletana Giuliana Bruno. Del testo scrive la sua autrice (Bruno, 2006): «È un'idea a cui ho lavorato per anni. Lo scoprire, il muoversi, il viaggiare danno origine a ciò che nel tempo sono stati definiti paesaggi interiori, paesaggi dell'anima, o mappe intime, destinati ad essere custoditi nell'atlante della nostra memoria. Di solito, quando si parla di memoria e di emozione si pensa al tempo. Per me conta lo spazio, il rapporto sentimentale con la geografia. Più che nel tempo, è soprattutto attraverso lo spazio che la memoria si muove. La mia geografia emozionale è proprio la mappa dei sentimenti, delle pulsioni, dei desideri. La storia vede il mondo dal lato della morte, come un insieme di reperti funerari, la geografia dal lato della vita».

L'ispirazione al testo è offerta da un'antica mappa francese: la *Carte du pays de tendre* (Carta del paese delle tenerezze) [cfr. Fig. 1], disegnata da Madeleine de Scudéry nel 1654 per illustrare il suo romanzo *Clèlie*. Si tratta del tentativo, da parte dell'autrice, di dare immagine ad un paese interiore o ad una "geografia del cuore" seguendo il moto delle emozioni attraverso paesi, lande, fiumi, laghi, mari, isole, montagne.

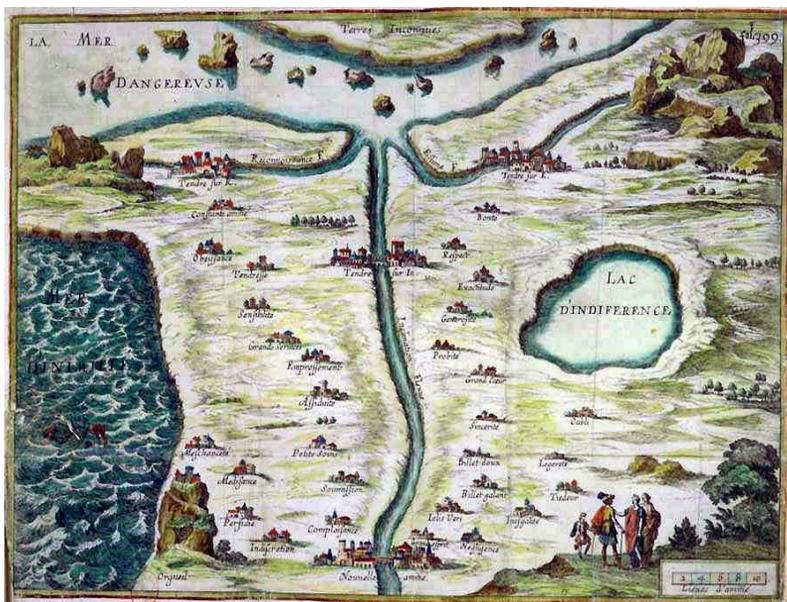


Fig. 1. *La Carte du pays de tendre* disegnata da Madeleine de Scudéry nel 1654

La Clèlie (1654-1660) è un romanzo centrato sulla storia di Clèlie, appunto, fanciulla romana data in ostaggio a Porsenna, del cui figlio diviene avventurosamente l'amante; nel romanzo si immagina, tra le altre cose, l'esistenza del paese di Tendre (*Le pays du Tendre*) in cui gli abitanti si occupano solo dell'amore e in cui vige un Codice di Tendre (*Carte du Tendre*) che regola la galanteria del paese. La *Carte du Tendre* è una mappa che – seguendo la moda dell'epoca di creare e disegnare paesi immaginari – ha una serie di percorsi obbligati che l'innamorato deve seguire per ottenere la stima, l'affetto e il “tenero amore” dell'amata.

A mo' di esempio, uno degli itinerari:

La prima città situata in fondo alla carta è Nuova-Amicizia. Siccome la tenerezza può sorgere per tre cause differenti: o per stima, o per riconoscenza,

o per inclinazione, tre città di Tenerezza sono indicate su tre fiumi diversi, e tre strade diverse sono tracciate per arrivarci... Abbiamo dunque Tenerezza-su-Stima, Tenerezza-su-Inclinazione e Tenerezza-su-Riconoscenza. Pertanto, siccome la tenerezza che nasce per inclinazione non ha bisogno d'altra cosa per essere ciò che è, non ci sono villaggi sulle rive di questo fiume, che procede tanto rapido da non esservi bisogno d'alloggio lungo le sue sponde. Ma, per giungere a Tenerezza-su-Stima, la cosa è diversa, poiché vi sono tanti villaggi quante sono le piccole e grandi cose che possono contribuire a far nascere attraverso la stima questa tenerezza di cui si parla. Infatti, voi vedete che, da Nuova-Amicizia si passa a una città chiamata Grande-Intelligenza perché è da questa che nasce normalmente la stima. Di seguito si vedono i piacevoli villaggi di Bei-Versi, Biglietti-Galanti e Biglietti-Dolci... Poi, per progredire su questa strada, vedete Sincerità, Grande-Cuore, Probità, Rispetto, Fedeltà e Bontà, che si trova di fronte a Tenerezza. Dopo ciò, bisogna ritornare a Nuova-Amicizia per vedere con quale strada si vada di là a Tenerezza-su-Riconoscenza. Osservate dunque, vi prego, come bisogna andare anzitutto da Nuova-Amicizia a Compiacenza, poi al piccolo villaggio che si chiama Sottomissione, e a quell'altro molto piacevole, Piccole-Cure. Di là, passando per Assiduità, si raggiungono Zelo e Grandi-Servigi. Per sottolineare il fatto che ci sono poche persone capaci di renderne, Grandi-Servigi è più Piccolo degli altri villaggi. Procedendo, bisogna passare per Sensibilità, quindi andare ad Obbedienza e infine varcare Costante-Amicizia, che è senza dubbio il cammino più sicuro per arrivare a Tenerezza-su-Riconoscenza. Ma attenzione: prendendo un po' troppo a destra o a sinistra ci si può smarrire: perché se all'uscita di Grande-Intelligenza si andasse a Negligenza, e poi, seguendo a sbagliare, a Incostanza e di là a Tepidezza, a Leggerezza, a Oblio, invece di trovarsi a Tenerezza-su-Stima ci si troverebbe al Lago d'Indifferenza, con le sue fredde acque stagnanti. Dall'altra parte, se all'uscita di Nuova-Amicizia, si prendesse un po' troppo a sinistra e s'andasse a Indiscrezione, a Perfidia, a Maldicenza, o a Cattiveria, invece di trovarsi a Tenerezza-su-Riconoscenza si giungerebbe al Mare di Inimicizia, in cui tutti i vascelli fanno naufragio. Il fiume d'Inclinazione si getta in un mare detto dei Pericoli, al di là del quale vi è quella che definiamo Terra Incognita, poiché non si sa che cosa vi si trovi ...

L'*Atlante delle Emozioni* riprende la mappa antica di Madeleine de Scudery, la cui metaforicità, come è evidente dalle righe scelte, è la sua stessa essenza, come modello per analizzare l'universo dei nostri vissuti emozionali. Si fa interprete di un nuovo modo di guardare il mondo che ci circonda, e nel quale sperimentiamo il nostro esistere. Ciò che il testo propone, ed il motivo per cui qui si rammenta, è una vera e propria mappatura di immagini

in movimento: un Atlante di percorsi possibili in un'epoca, come la nostra, di apparenti soli simulacri².

Ad essere indagato è il cinema, non come invenzione tecnologica bensì come risposta ad un desiderio erotico-emozionale di spazio. Il film, così come indagato dall'autrice, rappresenta un prodotto storico, una mappa mobile e uno strumento di esplorazione, in quanto registratore e produttore di differenze socio-sessuali e di viaggi trans-culturali.

L'Atlante rappresenta una mappa di itinerari teoretici ed emozionali, che non può non tracciarsi seguendo una cartografia intima della stessa autrice. Si tratta di un processo di ricerca, di una forma di scrittura che può essere definita fluida. In questo senso, la metafora dell'atlante è intesa in senso duplice: come contenitore di luoghi e come luogo che si usa per viaggiare. Lo spazio diventa il campo in cui l'identità dell'individuo si costituisce come soggetto, e la geografia dei luoghi si traduce in una mappatura emozionale che ogni essere umano disegna nella propria vita.

Il cinema non fa che condensare e definire una “esperienza spettatoriale di massa”; una esperienza a cui l'individuo in realtà è da sempre sottoposto girovagando circondato da elementi architettonici, contemporaneamente forma di appercezione tattile e cinestetica.

² “[...] la nostra è una società ascetica, che cioè si priva di un rapporto con dei luoghi determinati. Si può lavorare, vien detto, mangiare, conoscersi, pensare, soffrire, imparare, scambiare affetto e amore in qualunque momento e luogo del mondo; dipende dall'individuo e dalla sua capacità di comportarsi propriamente ed egli stesso e le sue azioni saranno lo scenario dell'operazione. Una tale impostazione astratta della vita risponde bene alla defisicizzazione e delocalizzazione progressiva dell'ambiente “moderno”. Le reti di relazione tra persone non si sviluppano più per piazze e strade, ma grazie a linee telefoniche, a messaggi postali, a immagini teletrasmesse, a terminal informatici. La fisicità dei rapporti si è diradata in favore di una efficienza nello scambio di simulacri della fisicità, quali la voce per telefono, la scrittura, le immagini e altre tracce, come le merci, il denaro. [...] Tutto ciò certo ci ha educati a concepire il mondo, non come un insieme di luoghi differenti, ma come un insieme di occasioni simili distribuite su di un ampio raggio”. La Cecla (2011: 90)

Il consumo di immagini diventa consumo di spazi. “Vedere e viaggiare sono inseparabili”³; il puro piacere scopico del turista (sight) è sostituito dal desiderio dei luoghi (site), “la rigida geometria ottica” del vecchio voyeur viene abbandonata in favore di una mappatura mobile emozionale, disegnata dai viaggi transculturali.

Il concetto di aptico, che letteralmente significa “capace di venire a contatto con”, garantisce una logica non più oppositiva, ma inclusiva, reversibile. Permette di organizzare il sapere, lo spazio, la conoscenza, superando la teoria classica del cinema, rivolgendosi in modo antropologico alla cultura, in tutte le sue manifestazioni, senza alcuna gerarchia. Alla visione rigida e totalizzante dello sguardo si sostituisce un succedersi di vedute, inserendo lo spettatore direttamente in uno spazio di superfici tattili, percorribile, così che il contemplatore esterno della prospettiva ceda il passo alla viaggiatrice (im)mobile. Una conoscenza non più teoretica, ma empirica ed emozionale che si traduce in una mappatura mobile di transiti, in un’esperienza rizomatica della storia.

Il cinema diventa il punto in cui confluiscono esperienze di tutta la modernità, in cui il viaggio viene simulato e dove si realizza il desiderio dell’abitare i luoghi altri. Attraverso il film si percorrono tre diversi livelli di spazio: il narrativo filmico, l’architettonico e l’interiorità dello spettatore. Ci troviamo immersi nel luogo del “tra”, dove e-mozionarsi (muoversi fuori) è com-muoversi (viaggiare insieme), dove il viaggio, tra esterno ed interno, privato e pubblico, diventa strategia di montaggio che reinventa, potenzia, la sorpresa e l’emozione della passeggiata architettonica.

Lo schermo, la parete del museo o quella bianca dell’architettura moderna, sono i luoghi dove si proiettano i desideri geopsichici del viaggiatore immobile. La superficie, la texture, di questi due spazi liminali è una soglia tattile ed emozionale, che trova un

³ Giuliana Bruno lo dimostra grazie a un montaggio che gioca con l’etimo delle parole-chiave: voyeur e voyageur, sight (vista) e site (luogo), motion (moto) ed emotion (emozione).

altro corrispettivo nell'abito. La moda infatti, prevede una pratica fisica dello spazio, la costruzione di un contenitore, un'abitazione che si pone ancora tra la nostra pelle e il mondo esterno. Dunque uno schermo su cui proiettare la nostra interiorità. Il desiderio di mappare i luoghi è il desiderio di scoprire e scoprirsi nell'atto del transito attraverso di essi.

All'arte del ricordare, Giuliana Bruno affianca il concetto di topofilia: l'amore per lo spazio, per i luoghi e l'innegabile senso di lutto che della loro ricognizione tattile-emotiva trasuda. Lo spettatore cinematografico viaggia nello spazio che la modernità e i film hanno costruito, la città. La memoria, come la storia, diventa una questione geografica. Come per Calvino, "la mappa presuppone l'idea del racconto, è concepita come un itinerario. È già un'odissea"⁴.

Il cinema per la sua particolarità di mappare la vita, di conservarla e riprodurla tecnicamente, è un immenso archivio di memoria aptica, di mappe tenere dell'umanità. Una straordinaria invenzione culturale che permette di costruire un immenso teatro della memoria, fatto di tutte le mappe intime degli uomini e donne che l'hanno attraversato, di tutti quei luoghi verso cui viaggiamo, spinti dal desiderio di spazio per incontrare noi e l'altro. In questo luogo di transiti che è lo schermo cinematografico, il viaggio diventa transculturale, il sentire intimo si fa spazio, il corpo si fa città e le città lontane diventano il corpo dei nostri amanti.

⁴ Il Situazionismo costituisce un esempio contemporaneo di come lo schema e l'eco de *La Carte du Tendre* attraversi la storia dell'arte. Debord pone al centro della sua poetica l'influenza dei luoghi e dell'architettura sulle emozioni, proponendo una psicogeografia della città da modellare a seconda delle situazioni (emozionali). Ne *L'Atlante* di Gerhard Richter invece si realizza fisicamente un "sogno filmico". Il visitatore è in-site e in-side allo spazio narrativo, nonché alla mappa intima dell'autore. Grazie a questa installazione di fotografie e di disegni, il pittore trasforma le immagini nell'architettura della sua biostoria, il design invece la rende intersoggettiva, percorribile, abitabile. "Le immagini diventano un'architettura, l'architettura un film". Attraverso questo montaggio architettonico quindi il site-seeing si concretizza nel film che ogni spettatore vede sulla parete. La geografia emozionale più della storia serve a ricostruire il Teatro della Memoria.

Considerazioni generali. E particolari

Immergersi in un ragionamento che abbia al suo centro la metafora, in qualità di figura concettuale e cognitiva insieme, vuol dire di per sé, immergersi in un vero e proprio viaggio, porsi al centro di un percorso solo apparentemente tracciato in modo stringente. Il termine metafora implica in sé, infatti, già considerando la sua derivazione etimologica, l'azione del trasferimento e del trasporto (dal greco *metá phérein*) e la sua teorizzazione è, a tale idea, fortemente ancorata. In quanto trasferimento, essa esemplifica un processo dinamico che può essere considerato da diversi punti di vista, in base alla natura della sua presa d'atto. Scrive Basso (2002):

Il punto nodale è naturalmente la natura di tale trasferimento e ciò che vi è coinvolto; ben diverso è naturalmente parlare di scambio lessicale (una parola per un'altra), di decontestualizzazione/ cotestualizzazione, di proiezione o irradiazione semantica, di traslazione del senso, di trasferimento tra campi semantici [Kittay 1987]. Da questa diversa concezione del "trasferimento" metaforico dipartono [...] i vari modelli teorici della metafora. Il "trasferimento" come movimento definitorio della metafora viene assunto, all'interno della linguistica e della semiotica, da una visione "sostitutiva" (retta dalla analogia semantica che può essere colta tra una parola assente e una presente), una prospettiva "comparativa" (metafora come *similitudo brevior*), una rappresentazione "irradiativa" (propagazione di tratti semantici, in virtù di analogie reperibili in un qualche livello, tra termini inaspettatamente accostati). La metafora può essere vista dal lato della sua istanziazione, e allora si ricercheranno le condizioni necessarie e sufficienti perché si dia metafora; oppure può essere vista dal lato della sua ricezione, e allora sarà in gioco la sua interpretabilità. Ancora: talvolta il punto di vista privilegiato è sulla terminatività del processo interpretativo, e allora la metafora può essere pensata a partire dalla sua parafrasi risolvete; altre volte il punto di vista è sulla esperienza di senso mediata dalla metafora.

Il ruolo della metafora è dunque propriamente quello di essere una specie di traghetto dal noto all'ignoto. In quanto tale, il processo detiene il fascino proprio di tutto ciò che non è lineare e non può essere formalizzato; esso agisce quasi in modo maieutico in una zona ancora priva di ancoraggio fisso. Questo perché l'esito finale della sua attività, della sua azione, non è affatto la

riproduzione delle relazioni di un sistema su un altro, ma implica, proprio attraverso il gioco delle familiarità e delle risonanze, la scoperta di una zona franca, in cui le corrispondenze non funzionano e che agisce da attrattore concettuale per il momento formale, al quale spetta il compito di plasmare le somiglianze, ma, soprattutto, le differenze peculiari che il tessuto analogico permette di scoprire.

Scrivono Max Black: “Una metafora efficace ha il potere di mettere due domini separati in relazione cognitiva ed emotiva usando il linguaggio direttamente appropriato all’uno come una lente per vedere l’altro”. La metafora è di per sé, pertanto, interattiva, perché innesca un gioco critico di analogie tra sistemi che aprono nuovi spazi concettuali, interpretazioni.

È il cuore pulsante dello stesso concepimento concettuale/cognitivo del reale.

In quanto tale, esso ci pone di fronte ad una necessaria riflessione di tipo metodologico: come va affrontato tale salto affinché sia proficuo e venga reputato necessario? Come va addirittura pensato?, ma, soprattutto, ci pone di fronte alla necessità di non poterlo considerare in modo isolato.

La metafora, infatti, questo mezzo di trasporto dai confini apparentemente infiniti, non ha valore in sé, ma nei termini del processo che innesca. Proviamo brevemente, quindi, ad affrontare tale riflessione, da due punti di vista: percettivo e semiologico, per capire quali meccanismi di studio vengano implicati come necessari affinché il problema possa essere affrontato nella sua stessa dinamicità. Tale prospettiva apparirà naturalmente limitata e limitante, ma non è negli obiettivi di questo breve scritto quello di affrontare l’esaustività di una tematica, bensì offrire ulteriori spunti di riflessione su di essa.

Relativamente all’aspetto semiotico, allineandoci con le nuove tendenze di “semiotica minore”⁵ attualmente in fase di elaborazione, possiamo dire con le parole di Claudio Paolucci (2010: 428-429) che:

⁵ Per approfondimenti, cfr. Paolucci (2010)

[...] *nella metafora si crea un effetto di irradiazione semica*, in cui i semi che si fondono nei sememi e quelli che se ne oppongono creano un più globale *effetto di risonanza* in cui potenzialmente ci si può perdere, e cioè in cui si possono perdere le posizioni e le ripartizioni abituali tra gli elementi semiotici di una cultura. Da qui gli effetti di spaesamento di fronte alla comparazione metaforica tra un gregge di pecore e i denti di una fanciulla, da qui la più generale funzione conoscitiva della metafora. [...] Ecco allora che da una parte la metafora si fonda su di un fenomeno di fusione tra semi che, come notava alla perfezione Eco, provoca un corrispondente effetto di messa in parentesi della discernibilità dei sememi sotto un certo rispetto. Dall'altra, essa si fonda invece sul contrasto tra altri semi in opposizione che fa sì che i sememi restino comunque se stessi e rimangano così riconoscibili. Per essenza la metafora è cioè un fenomeno di *sintesi disgiuntiva*: qualcosa che fonde insieme (sintesi) ciò che per altri versi tiene separato (disgiuntiva). Per rappresentare adeguatamente il fenomeno della metafora, occorre dunque un modello semantico che colocalizzi fenomeni di fusione semica (condensazione) e di contemporanea opposizione semica.

E ancora:

[...] la metafora è un fenomeno che presenta la forma di relazione di una sintesi disgiuntiva, dal momento che essa tiene insieme e colocalizza fenomeni semantici di fusione semica (*blending*) e fenomeni semantici di opposizione semica. Questa colocalizzazione crea degli effetti semantici tensivi di condensazione (irocervi) provocati dall'irradiazione di ciò che viene assimilato e di ciò che non lo è, dal contrasto tra la fusione di semi irradiabili e l'opposizione di semi discordanti.

Ciò vuol dire rifiutare le prospettive della semiotica considerata "maggior" ed ancorarci ad un nuovo modo di concepire la definizione della nostra stessa enciclopedia, come dato basilare. L'accettazione del ruolo della metafora in quanto arricchimento cognitivo, ci pone nella condizione di riconsiderare lo stesso modo di organizzare la nostra conoscenza: da ordine categorizzante/categorizzato, a disordine reticolare, ponendo l'accento non tanto sugli strati configurazionali prodotti dal continuo scambio relazionale tra soggetto e mediazione dell'oggetto, quanto sui meccanismi di produzione degli stessi.

Dal punto di vista percettivo, le recenti scoperte in ambito neuropsicologico in campo di *mirror-matching* vedono il signifi-

ficato di descrizioni metaforiche come elaborate mediante l'attivazione di meccanismi di risonanza che sollecitano il sistema senso-motorio. Questo ci invita ad ampliare la nostra veduta, e trattare un fenomeno più complesso dentro il quale la metafora si inserisce, e cioè una teoria ecologica della referenza narrativa. Tale ampliamento di vedute ci permetterà di occuparci, non tanto e non solo della figura retorica oggetto di approfondimento di questo volume, quanto del meccanismo narrativo che essa sostiene, sfrutta e innesca.

L'attenzione recente verso procedimenti di *mirror-matching*, che si è osservato investire campi di portata sempre più ampia, ha portato, di fatto, negli ultimi anni, un incremento naturale di interesse applicativo in senso letterario del fenomeno, tanto da far giungere un ampio numero di studiosi verso la definizione di una teoria ecologica della referenza narrativa basata sulla semantica incorporata. Secondo tale approccio, l'importanza del genere narrativo in termini di incisività e conseguenti effetti nel nostro comportamento, deriverebbe dal fatto che “le descrizioni narrative risuonano nel sistema senso-motorio di lettori e ascoltatori” (Salgaro, 2008: 76). In questo modo i testi narrativi sarebbero in grado di sopravvivere nel corpo di chi li ha letti o ascoltati, anche dopo che il testo che li codifica è stato dimenticato, svanendo completamente nella memoria. Il linguaggio, cioè, interagirebbe (e in realtà, secondo studi da più parti convergenti, interagisce) con il sistema motorio su base somatotopica, in modo tale che l'elaborazione di parole specificamente collegate ad azioni che coinvolgono effettori corporei come braccia, gambe e bocca, comportano l'attivazione di aree motorie e premotorie congruenti.

Secondo l'approccio della semantica incorporata, “le rappresentazioni concettuali reclutate durante l'elaborazione del linguaggio sono almeno parzialmente equivalenti alle mappature che presiedono alla pre-attivazione di risposte senso-motorie agli eventi descritti. [...] l'elaborazione di un discorso, vuoi letto vuoi ascoltato, suscita reazioni motorie collegate alla corrispondente esperienza dei fatti descritti, eventi percettivi o azioni, anche

se proiettate metaforicamente a domini analoghi”. (Salgaro, 2008: 82)

Grazie, quindi, ad una mappatura somatotopica soggiacente alle rappresentazioni senso motorie, i soggetti sono in grado di denotare un maggiore o minore livello di attenzione durante la lettura di descrizioni letterali a carico dell’effettore corporeo rispetto al quale si dimostrano maggiormente eccitabili.

Of course, such approach to emotional resonance and the novel is just the preliminary step prelude to the study of the integrated descriptive system that joins together perceptual events, emotional modulations and proper actions in a narrative whole which works in the exact same way the actual human experience of nature and society does. Indeed, previous remarks imply that descriptions of the way emotions are experienced and felt does not consist in isolated narrative events situated in some secluded ‘interiority’ of a specific character.

La vista di un oggetto, la sua interiorizzazione, si traduce in una sorta di appello all’agire, in modo naturale. L’oggetto rappresenta, dunque, di fatto, un polo d’atto virtuale che ci invita all’azione. La metafora dunque altro non farebbe che sintetizzare un processo che viviamo quotidianamente in modo più o meno consapevole.

Si tratta, probabilmente, di offrire un terreno metodologico alla sua esteriorizzazione.

A tutte le oltre-metafore che la nostra ricerca di geografia interiore inevitabilmente produce.

Una citazione per chiudere

Ogni cosa futura era già prefigurata in immagini: per trovare la propria anima, gli antichi andarono nel deserto. Si tratta di una metafora. Gli antichi vivevano i loro simboli, perché per loro il mondo non era ancora diventato reale. Per questo si recarono nella solitudine del deserto, per insegnarci che il luogo dell’anima è un deserto solitario. Li ebbero visioni in abbondanza, i frutti del deserto, i fiori strabilianti dell’anima. Medita assiduamente sulle immagini che gli antichi ci hanno lasciato. Esse indicano la via di quel che ha da venire. Guarda indietro al crollo degli imperi, alla crescita e alla morte, a deserti e a conventi; essi sono le immagini di ciò che verrà.

Tutto è stato predetto. Ma chi sa interpretarlo? Se dici che non esiste il luogo dell'anima, allora esso non esiste davvero. Se invece affermi che esiste, allora esiste davvero. Nota ciò che gli antichi dicevano in senso figurato: la parola è un atto creativo. Gli antichi dicevano: in principio era la Parola. Considera questo insegnamento e meditalo. Le parole che oscillano tra nonsenso e senso superiore sono le più antiche e le più vere.

Jung – *Libro Rosso*

Bibliografia indicativa

- Appadurai, A. (a cura di) (1986), *The Social life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1970), *L'empire des signes*, Genève: Skira; trad. it. *L'impero dei segni*, Torino: Einaudi, 1984.
- (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil; trad. it. *L'avventura semiologica*, Torino: Einaudi 1991.
- (1967), *Sistema della Moda*. Torino: Einaudi.
- Baudrillard, J. (1981), *Simulacres et Simulation*, Paris: Galilée.
- Basso Fossali, P. (2008), *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, Pisa: ETS.
- Bauman, Z. (2008), *Individualmente insieme*, Reggio Emilia: Diabasis.
- (2008), *La solitudine del cittadino globale*, Milano: Feltrinelli.
- (2009), *L'arte della vita*, Bari-Roma: Laterza.
- (2009), *Interviste sull'identità*, Bari-Roma: Laterza.
- Black, M. (1983), *Modelli archetipi metafore*, Parma: Pratiche.
- Braidotti, R. (2003), *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Milano: Feltrinelli.
- Briosi, S. (1985), *Il senso della metafora*, Napoli: Liguori.
- Cacciari, C. (a cura di) (1991), *Teorie della metafora*, Milano: Cortina.
- Casetti, F. (2005), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano: Bompiani.
- Casetti, F., Sgarbi E. (a cura di) (2008), *Panta, Visioni tra cinema e letteratura*, Milano: Bompiani.
- Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*, Paris: PUF; trad. it. *Differenza e ripetizione*, Bologna: Il Mulino 1971.

- (1969), *Logique du sens*, Paris: Minuit; trad. it. *Logica del senso*, Milano: Feltrinelli 1975.
- (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Minuit; trad. it. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano: Ubulibri 1984.
- (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Minuit; trad. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano: Ubulibri 1989.
- Deleuze, G., Guattari F. (1977), *Rhizome*, Paris: Minuit; trad. it *Rizoma*, Pratiche: Parma.
- Eco, U. (1968), *La struttura assente*, Milano: Bompiani.
- (1979), *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
- Genette, G. (1969), *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Torino: Einaudi.
- Lakoff, G., Johnson M. (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: Chicago University Press; trad. it. *Metafore e vita quotidiana*, Milano: Bompiani, 1998.
- Landowski, E. (1989), *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Seuil: Paris; trad. it. *La società riflessa*, Roma: Meltemi 1999.
- Lotman, J. (1980), “Retorica”, voce dell’Enciclopedia Einaudi, vol. XI; ora in Fabbri, Marrone, (a cura di), *Semiotica in nuce*, Roma: Meltemi 2000.
- Mortara Garavelli, B. (1988), *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.
- Nancy, J.-L. (1998), “Pli deleuzien de la pensée”, in E. Alliez, (a cura di), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson: Synthélabo, pp. 115-123; trad. it. *Piega deleuziana del pensiero*, in “aut aut”, 276, 1996, 31-37.
- Paolucci, C. (2010), *Strutturalismo e interpretazione*, Milano: Bompiani.
- Perelman, C., Olbrechts-Tyteca, L. (1958), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles; trad. it. *Trattato dell'argomentazione*. Torino: Einaudi, 1966.
- Petoeffi, J.S. (2004), *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica dei testi verbali*, Roma: Carocci.
- , (2008), *Da un ateneo all'altro. Verso la costruzione di una teoria semiotica del testo*, Macerata: Eum (DVD).
- Pezzini, I. (2008), *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Bari-Roma: Laterza.
- Rabinow, P. (2003), *Anthropos Today*, Princeton University Press; trad.it. *Pensare cose umane*, Roma: Meltemi 2008.

- Ricoeur, P. (1975), *La métaphore vive*, Paris: Seuil; trad. it. *La metafora viva*. Milano: Jaca Book 1981.
- Senaldi, M. 2008, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano: Bompiani.
- Vaccaro, G.B. (1990), *Deleuze e il pensiero del molteplice*, Milano: Franco Angeli.
- (a cura di), 1997, *Il secolo deleuziano*, Milano: Mimesis.
- Violi, P. (2009), “Il senso del luogo. Qualche riflessione di metodo a partire da un caso specifico”, in Leone, M., (a cura di), *La città come testo. Scritture e riscritture*, Roma: Aracne, 105-120.
- Zizek, S. (2004), *L'epidemia dell'immaginario*, Roma: Meltemi.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 12 | 2013

**SIMBOLI E METAFORE DI TRASFORMAZIONE NELLA
DIMENSIONE PLURICULTURALE DELLE LINGUE, DELLE
LETTERATURE, DELLE ARTI**

a cura di Graciela N. Ricci

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-349-1