

Lezione 6. La metafora nei testi visivi



[Julian Key]

6.1. Metafore visive

6.1.1. La possibilità della metafora visiva

Il meccanismo metaforico non riguarda solamente il linguaggio verbale. Nelle prossime due lezioni vedremo infatti come il concetto di metafora sia ormai uscito dall'ambito della retorica e venga sempre più spesso utilizzato in senso generale. Possiamo, ad esempio, parlare di metafora anche nel campo del linguaggio visivo, sia perché, come vedremo, esistono immagini che si basano su un meccanismo metaforico, sia perché i semi comuni che sono alla base dello scambio metaforico (lezione 4 e 5) possono essere di varia natura.

In altri termini, non si tratta di dire che esistono *anche* metafore visive (all'interno dell'universo del visivo bisognerà distinguere i sistemi figurativi, quelli gestuali e così via) o che esistono *anche* – forse – metafore olfattive o musicali. Il problema è che la metafora verbale richiede spesso, per essere in qualche modo spiegata nelle sue origini, il rinvio ad esperienze visive, auditive, tattili, olfattive Eco [1984: 143].

D'altra parte un'affermazione del genere non deve sorprenderci. Come abbiamo visto, infatti, una semantica ad enciclopedia va ben oltre quello che potremmo chiamare "contenuto verbale". Definizioni concettuali, immagini, esperienze, sceneggiature, ecc. sono tutti elementi che, con pari dignità, contribuiscono a definire il significato. Non a caso molti studiosi tendono oggi a identificare il sistema semantico con il sistema concettuale, abolendo definitivamente qualunque differenza fra verbale e non verbale o, al massimo, facendo del verbale un sottoinsieme del più complesso sistema concettuale¹.

Nulla ci impedisce, quindi, di parlare di metafora anche nel caso di immagini. L'importante è che il testo (in questo caso visivo) sia retto dallo stesso tipo di meccanismo: lo scambio di due sememi che hanno dei semi in comune.

6.1.2. Un esempio

Una bella analisi di Jacques Geninasca [1992] è dedicata ad una fotografia che rappresenta una sposa con il velo ripresa mentre passa davanti ad una macchina coperta da un telone. Fra le altre cose, Geninasca nota come il meccanismo su cui si basa l'immagine sia di tipo metaforico. L'elemento di connessione fra sposa e automobile è il fatto che entrambe sono coperte, protette (dal velo e dal telone). L'effetto che ne deriva è una riflessione ironica: la sposa è un oggetto prezioso da proteggere; ma anche: il matrimonio mette al riparo la sposa, come il telone protegge l'auto.

¹ Cfr. Violi 1997.

6.2. Le metafore icono-plastiche

6.2.1. *Figurativo vs plastico*

Il primo esempio che abbiamo visto è molto semplice ed intuitivo. Si tratta dell'accostamento fra due oggetti (donna con il velo e auto coperta) fra i quali si stabilisce uno scambio metaforico. Tutto avviene all'interno dello stesso linguaggio, come accadeva con le metafore verbali. Ma la situazione non è sempre così semplice e, come anticipato da Eco, nulla impedisce (visto che nella definizione del concetto rientrano semi di vario tipo) che lo scambio si basi su sememi e semi che appartengono a linguaggi diversi.

Per chiarire questo punto dobbiamo fare un passo indietro e introdurre una differenza fondamentale per la semiotica visiva: quella esistente fra linguaggio figurativo e linguaggio plastico. Le immagini, infatti, possono essere analizzate in due diversi modi. Da un lato, quello figurativo, ci interessa comprendere come determinate configurazioni di linee e colori possano essere riconosciute come segni di oggetti del mondo reale. Da un altro lato, quello plastico, linee e colori verranno studiate per quello che significano “di per sé”, per gli effetti di senso (per esempio di equilibrio, tensione, ecc.) che creano indipendentemente dal loro valore figurativo².

A partire dagli anni '80 l'attenzione di molti semiologi si è spostata dai problemi del riconoscimento o della narratività nei testi visivi (tipici della semiotica figurativa) a quelli del linguaggio plastico. Molto importanti sono stati i lavori di Jean Marie Floch e di Felix Thürlemann, condotti all'interno del metodo generativo. Sul versante interpretativo molto attivi sono stati i ricercatori del Groupe μ . Il progetto di una retorica generale (lezione 2) è infatti andato avanti e, con gli anni, molti sforzi sono stati compiuti per estenderlo ad altri linguaggi. Nel 1992 è infatti stato pubblicato il *Traité du signe visuel*, che aveva proprio lo scopo di applicare i principi fondamentali della *Rhétorique générale* al linguaggio visivo.

Anche il Groupe μ si basa sulla distinzione fra linguaggio plastico e linguaggio figurativo. A dire il vero nel *Traité* si parla di linguaggio *iconico*, ma la differenza rispetto al linguaggio figurativo è solo terminologica e noi non ne terremo conto.

6.2.2. *Classificazione delle figure del linguaggio visivo*

La retorica visiva si basa, come abbiamo detto, sugli stessi principi di quella verbale. Un elemento ne sostituisce un altro che normalmente avrebbe occupato quella posizione. Questo scarto avvia un processo di interpretazione, che ci permette di ricondurre il *grado percepito* al *grado concepito*, con tutti gli effetti di senso che ne derivano.

Come classificare queste figure retoriche visive? Un primo parametro può essere quello relativo alla presenza nel testo del grado concepito. Il grado percepito deve, ovviamente, essere sempre presente, mentre quello concepito solitamente è assente (figura *in absentia*). È quello che accade se diciamo che Laura ha i capelli d'oro: i capelli sono in effetti biondi, ma al grado concepito (“biondo”) possiamo arrivare solo tramite il grado percepito (“oro”). Ci sono dei casi, però, in cui il grado concepito può essere presente insieme al grado percepito. Potremmo per esempio dire che “Laura ha i capelli biondi come l'oro”. In questo caso la figura è *in praesentia*. Per l'esattezza, abbiamo una metafora *in praesentia*. Il Groupe μ parlerebbe in questo caso di una comparazione o di una similitudine³. Ma, in effetti, si tratta di una differenza solo apparente: non è tanto importante la

² Per una spiegazione più approfondita della differenza fra plastico e figurativo, cfr. il sito <http://digilander.iol.it/pieropolidoro>.

³ Il *paragone* può prendere due forme: la *comparazione* e la *similitudine*. La differenza fra le due figure starebbe nel fatto che la prima è reversibile, la seconda no [Mortara Garavelli 1988: 249-251].

presenza o meno del grado percepito, ma il meccanismo che regge la figura (che è sempre quello metaforico)⁴.

Non è però sufficiente la distinzione fra figure *in praesentia* e *in absentia*, perché nel linguaggio visivo possono verificarsi spesso casi in cui grado percepito e grado concepito si sovrappongono, confondendosi e mantenendo solamente alcuni tratti (il caso tipico è quello della pubblicità del caffè *Chat Noir*, “atata” in epigrafe).

L'opposizione *in praesentia vs in absentia* dovrà allora essere completata da un'altra opposizione, che prenda in considerazione la possibilità che hanno due insiemi di significanti iconici di manifestarsi sia in uno stesso luogo all'interno dell'enunciato (...) sia in due luoghi giustapposti. Nel primo caso si dirà che gli elementi sono congiunti, nel secondo che sono disgiunti [Groupe μ 1992: 271].

Dalla combinazione di questi due parametri derivano quindi quattro possibilità:

- 1) modo *in absentia* congiunto: si ha quando il grado percepito occupa lo stesso posto di quello concepito e quest'ultimo è assente. Un esempio è quello delle bottiglie che si sostituiscono agli occhi del capitano Haddock⁵ (fig. 1). Un altro caso può essere quello del “collo di cigno” che, da metafora verbale, potrebbe diventare (in una caricatura o, volendo, in un quadro di Modigliani) metafora visiva.



Fig. 1

- 2) Modo *in praesentia* congiunto: le due entità sono copresenti e occupano lo stesso luogo, sovrapponendosi. Si formano in questo modo dei veri e propri ircocervi visivi (detti dal Groupe μ *interpenetrazioni*), un esempio dei quali è, ancora, il “gatto -caffettiera”.
- 3) Modo *in praesentia* disgiunto: i due elementi occupano due luoghi differenti, senza sostituzione. In pratica due entità disgiunte instaurano un rapporto di similitudine. Un esempio può essere il dipinto di Magritte *Les promenades d'Euclide* (fig. 2), dedicato agli inganni della prospettiva.

⁴ E, infatti, la similitudine viene considerata da molti un caso di metafora. Sulla possibilità di distinzione fra paragone e metafora cfr. Mortara Garavelli [1988: 159-160].

⁵ «Se si vuole assolutamente fare un parallelo con un tropo linguistico, la figura sarebbe dell'ordine della metalepsi: è un'allucinazione causata dalla sete che fa sì che lo sciagurato ubriaccone “veda” delle bottiglie, prendendo così l'oggetto della visione il posto del suo agente» [Groupe μ 1992: 273]. In questo caso si fa riferimento alla tradizione che vede la metalepsi come «un effetto presente attribuito a una causa remota, quando tra l'una e l'altro non ci sia collegamento diretto, ma si debba passare per uno o più anelli intermedi, che vengono omessi» [Mortara Garavelli 1988: 140].



Fig. 2

- 4) Modo *in absentia* disgiunto: in questo caso il grado percepito può soddisfare una prima lettura. Ma ad uno sguardo più attento lo si può leggere come una figura se si proiettano sull'immagine determinate isotopie (quasi sempre sessuali).

6.2.3. Relazioni icono-plastiche

Finora abbiamo visto esempi interni al linguaggio figurativo: gli elementi che partecipavano allo scambio, infatti, erano sempre oggetti del mondo reale. Ma possiamo avere anche una retorica plastica, in cui gli elementi coinvolti sono puramente plastici e solo su di essi si basa il meccanismo di scambio.

Più interessante è però il caso delle *relazioni icono-plastiche*, che rappresentano un vero e proprio ponte fra due linguaggi differenti. In questi casi, infatti, il meccanismo retorico si basa sia su caratteristiche figurative sia su caratteristiche plastiche.

Facciamo un esempio [Groupe μ 1992: 352-358]. Prendiamo una delle stampe più celebri di Hokusai, quella spesso indicata con il titolo di *Grande onda a largo di Kanagawa* (fig. 3) e tratta dalla raccolta *Trentasei vedute del Monte Fuji*.



Fig. 3

L'immagine è dominata da due grandi onde e dal Monte Fuji sullo sfondo; si vedono anche tre barche in preda ai flutti. Chiamiamo V1 la grande onda spumeggiante, V2 l'onda che si sta formando e F il Fuji. Fra questi tre elementi esistono numerosi tratti plastici in comune. Dal punto di vista cromatico, infatti, tutti e tre sono caratterizzati da una dominante blu, ma anche da macchie di colore bianche; le macchie bianche, inoltre, sono sempre in posizione apicale. Ma la somiglianza è forte soprattutto dal punto di vista eidetico (cioè riguardo alla forma): le caratteristiche comuni riguardano l'essere limitati da due oblique simmetriche più o meno curvilinee e il formare un angolo con la punta rivolta verso l'alto.

Fra i tre elementi, quindi esiste un'analogia plastica. Ma non bisogna dimenticare che da un punto di vista figurativo essi mantengono la loro identità (onde e montagna). Inoltre nel testo visivo non esistono chiare marche esplicite dell'uso di una metafora (come potrebbero essere, in un testo verbale, il "come" o il fatto che si stia mentendo). È la struttura stessa dell'immagine, però, a compensare queste mancanze. Esistono infatti dei meccanismi visivi che, come vedremo, rafforzano l'associazione fra i tre elementi, favorendo il loro accostamento e, quindi, l'attuarsi del meccanismo metaforico. Innanzitutto attraverso la contiguità e le dimensioni comparabili.

Un altro metodo è quello basato su simmetrie o allineamenti.

V1 e V2 sono l'una perpendicolare all'altra e sono situate su una verticale praticamente simmetrica all'asse di F in rapporto al centro geometrico della tavola. Allo stesso modo, la disposizione di F al centro dell'incavo semicircolare della grande onda V1 crea nel suo apice un centro secondario in rapporto al quale si definiscono ugualmente delle simmetrie. In base a questo nuovo centro, V1 e V2 hanno una posizione marginale e F una posizione centrale. Infine, gli apici dei tre oggetti sono disposti su una curva virtuale della stessa famiglia dei contorni delle onde, e questo allineamento pertinente conduce a considerarli in sequenza. In questa sequenza le tre immagini degli oggetti si presentano secondo una dimensione crescente $F < V2 < V1$. Ora, questo ordine è anche quello di una deformazione progressiva dei contorni, che diventano sempre più curvilinei. Progressione immediatamente rafforzata sul piano semantico: si va dall'indefornabile e dall'immutabile (il Fuji come perno dell'universo), al mobile (V2), alla fragilità più estrema (V1, colta appena prima della sua distruzione). L'onda V2 è così in posizione di mediazione plastica, e aiuta a estendere la rima da F a V1: se V2 non esistesse sarebbe più difficile percepire l'accoppiamento de F e V1 [Groupe μ 1992: 354].

Un ultimo metodo per favorire l'associazione è quello basato su oggetti figurativamente equivoci. Nel nostro caso le macchie bianche che si trovano sullo sfondo del cielo possono essere lette come "parti di schiuma" secondo l'isotopia marina o "fiocchi di neve" secondo quella montuosa.

Abbiamo quindi alcune caratteristiche comuni a elementi differenti e un confronto fra due isotopie. Ci troviamo, in altre parole, di fronte ad una metafora: «il Fuji, onda immobile; l'onda, montagna che si muove...».

Come sappiamo, però, la ricchezza di una metafora si basa non solo sulle analogie, ma anche sulle differenze. Qui è possibile innanzitutto costruire un'opposizione fra le tre "onde" (V1, V2 e F) e le tre barche che va ricondotta a quella fra "apice" e "incavo"; un'opposizione che può essere letta come complementare (ogni onda comporta una cresta e un incavo) o propriamente oppositiva (la cresta angolare e convessa vs l'incavo curvo e concavo). Ma l'opposizione apice/incavo ne sottende un'altra: potente/sottomesso. Inoltre (e qui la metafora si fa davvero interessante) la stessa potenza può essere opposta secondo l'asse "potenza minacciosa", per l'onda che travolge, e "potenza stabile e protettrice", per il Fuji. La stabilità del Fuji deriva sia dal livello figurativo (montagna/onda) che da quello plastico, vista la sua posizione centrale (stabile) rispetto a quella periferica (precaria) già messa in evidenza.

6.3. Il semi-simbolico e la metafora

6.3.1. L'analisi di Composizione IV

Come abbiamo già detto, la semiotica generativa è stata una delle prime ad interessarsi del linguaggio plastico. Uno dei concetti più utilizzati in questo ambito è stato quello di sistema semi-simbolico. In breve, un sistema semi-simbolico è costituito dall'accoppiamento di una categoria del piano dell'espressione con una categoria del piano del contenuto. L'esempio tipico è quello del sistema gestuale del sì e del no, in cui "verticale : orizzontale :: affermazione : negazione". Molto spesso, in un'immagine (un dipinto, una fotografia, ecc.) ad un contrasto plastico sul piano del contenuto (per es.: chiaro/scuro, rettilineo/curvilineo, ecc.) si associa un contrasto sul piano del contenuto (per es.: bene/male, natura/cultura, ecc.)⁶.

Nella sua analisi del dipinto di Wassily Kandinsky *Composizione IV* (fig. 4), Jean Marie Floch [1991] rintraccia una grande opposizione di contenuto fra la lotta finale fra il Bene e il Male (parte sinistra del quadro) e il godimento di una nuova era di spiritualità (parte destra). A questo contrasto di contenuto corrispondono diversi contrasti dell'espressione plastica: intersezione/congiunzione (per quanto riguarda i dispositivi lineari), e contrazione/espansione (per l'aspetto cromatico). Nella parte sinistra del quadro troviamo la rappresentazione (astratta) della lotta fra due cavalieri: uno, quello che rappresenta il Bene, poggia su un pendio smussato, l'altro su un pendio ispido. Floch sembra parlare anche in questo caso di semi-simbolico. Una critica di quest'analisi sarebbe troppo lunga. Noi ci limiteremo semplicemente a dare un'altra interpretazione di questa parte del dipinto.



Fig. 4

Il *paysage moralisé* è un espediente tardomedievale e rinascimentale che consiste nel dividere lo sfondo di un paesaggio in due metà di carattere simbolicamente contrastante. Panofsky [1975: 84] cita alcuni casi riconducibili a questo tipo di rappresentazione. In *Ercole al bivio* (fig. 5) di Niccolò Soggi «l'antitesi fra Piacere e Virtù è simboleggiata dal contrasto fra una facile strada che serpeggia attraverso un ameno paese ed un sentiero ripido, sassoso, che conduce a una rupe proibitiva». Una rappresentazione di questo tipo, d'altronde, sembra in perfetto accordo con quanto dice Cristo nel discorso della montagna: «Entrate per la porta stretta; perché larga è la porta, e spaziosa è la via che conduce alla perdizione; e molti sono quei che entrano per essa. / Quanto angusta è la porta, e stretta la via che conduce alla vita; e quanto pochi son quei che la trovano!» (Matteo, 7, 13-14). Questa lettura del *paysage moralisé*, che vede il moralismo ascetico prevalere sull'edonismo, non è però

⁶ Per una spiegazione più approfondita del concetto di semi-simbolico e delle analisi di Floch e Thürlemann, cfr. il sito <http://digilander.iol.it/pieropolidoro>.

l'unica possibile. Parlando di Piero di Cosimo, infatti, Panofsky [1975: 40] afferma che «questo medesimo contrasto indica un'antitesi fra la spietata durezza della barbarie mitigata e la felicità innocente di una civiltà pastorale».



Fig. 5

Un altro caso di *paysage moralisé* può essere trovato nel celebre dipinto di Tiziano comunemente noto come *Amor sacro e amor profano*. In questo caso lo sfondo è diviso fra una metà in cui domina un paesaggio oscuro, con una città fortificata su un colle e due lepri o conigli (simbolo di fertilità animale) e un'altra metà (quella destra) in cui c'è un paesaggio meno lussureggiante, più rustico e pianeggiante, con un gregge di pecore e una chiesina di campagna. Alcuni hanno identificato nella figura di donna vestita la «Felicità Breve» (adorna di gemme e soddisfatta da una vana ed effimera felicità) e in quella di donna nuda la «Felicità Eterna» (che disprezza le corruttibili cose terrene). Secondo Panofsky [1975: 206-207], invece, la contrapposizione moralistica non è così forte e fra le due figure c'è una certa conciliabilità.

[Il dipinto] rappresenta le «Due Veneri gemelle» nel senso di Ficino, e con tutte le implicazioni ficiniane. La figura nuda è la «Venere Celeste», che simboleggia il principio della bellezza eterna e universale, ma puramente intellegibile. La seconda è la «Venere Volgare», e simboleggia la «forza generatrice» che crea le immagine periture ma visibili e tangibili della Bellezza sulla terra: umani e animali, fiori ed alberi, oro e gemme e opere ordite dall'arte o dal talento. Ambedue sono pertanto, secondo l'espressione ficiniana, «onorevoli e degne di lode, ciascuna a modo suo».



Fig. 6

Abbiamo quindi visto che il paesaggio può essere caricato di particolari valori simbolici. Nel primo caso (*l'Ercole al bivio* di Nicolò Soggi) uno sfondo aspro e uno dolce si caricano rispettivamente di un valore euforico e disforico. Questo rapporto si inverte in Piero di Cosimo. Evidentemente questo espediente pittorico non si basa su un codice «naturale», «universale», ma piuttosto su certe associazioni culturali che possono variare da periodo a periodo o addirittura, nello stesso periodo, convivere all'interno della stessa cultura e, perché no, della stessa persona. L'artista, cioè, sceglierà

di volta in volta l'associazione che considera più adatta al fine estetico o morale che vuole raggiungere.

Se ora consideriamo *Amore sacro e amore profano*, Tiziano sembra ritornare alle scelte di Soggi, ma in effetti, come abbiamo visto, non esiste una vera contrapposizione moralistica fra i due paesaggi. Essi non rappresentano un'opposizione fra spazi euforici e spazi disforici, ma al massimo diversi gradi di euforia. O potremmo avanzare un'altra ipotesi: i due paesaggi non vogliono creare una contrapposizione, tendono semplicemente a mettere in evidenza le caratteristiche distintive dei due diversi tipi di amore. Così la vegetazione lussureggiante con la sua vitalità naturale richiama l'amore terreno, mentre l'armonia e la quiete della pianura si associano all'amore spirituale. Ci troviamo cioè di fronte ad un tipico esempio di metafora.

A questo punto è naturale considerare la contrapposizione fra «pendio ispido» e «pendio smussato» presente in *Composizione IV* come un semplice caso di *paysage moralisé*. In questo caso le scelte di Kandinsky sembrano più simili a quelle di Piero di Cosimo. Il pendio ispido si carica di un significato disforico, mentre quello smussato rappresenta gli spazi euforici. Possiamo anche essere più precisi, cercando di ricostruire esattamente il meccanismo di questa metafora. Un determinato formante figurativo, composto da diversi tratti fra cui i famosi "uncini", viene interpretato come «pendio ispido». Abbiamo cioè riconosciuto un oggetto del mondo naturale che, ovviamente, avrà per noi un certo significato. Se il modello semantico proposto da Eco e basato sul concetto di enciclopedia è valido, possiamo allora ipotizzare che il semema «pendio ispido» sia analizzabile in semi in cui rientrano diverse esperienze, immagini, nozioni. Fra queste ci sarà sicuramente la coscienza del fatto che un pendio ispido è difficile da risalire, può nascondere mille pericoli, può essere ricoperto da dolorosi rovi. Insomma, il pendio ispido si carica di un contenuto disforico e, siccome nel modello ad enciclopedia possono convivere all'interno della stessa definizione semantica semi di diversa natura e grado di astrazione, nulla ci vieta di considerare il sema «disforia» come appartenente alla definizione del semema «pendio ispido». Allo stesso modo il «pendio smussato» può contenere il sema «euforia». Ovviamente nelle due rappresentazioni semantiche possono rientrare altri semi, anche contrastanti con quelli individuati. Sarà il contesto o l'autore a selezionare i semi che considera pertinenti. Nicolò Soggi, più incline al moralismo ascetico, avrebbe probabilmente narcotizzato la marca semantica «disforia» prediligendo l'associazione fra la difficoltà del pendio ispido e la difficoltà della vita ispirata. Nel caso di Kandinsky, però, abbiamo una scelta differente e così la contrapposizione fra «pendio ispido» e «pendio smussato» diventa (tramite il collegamento della categoria timica) metafora della scontro fra Male e Bene (dove, ovviamente, disforia ed euforia sono ben presenti).

6.3.2. *L'analisi di Pflanzen Analytisches*

In un saggio molto interessante, Felix Thürlemann [1982] fa un'attenta analisi del dipinto di Paul Klee *Pflanzen Analytisches* (fig. 8). Il dipinto, secondo Thürlemann, rappresenterebbe le diverse fasi di crescita di una pianta: dai minerali presenti nel terreno, alla crescita di un tubero, alla pianta esposta alla luce del sole. Fra i diversi meccanismi plastici presenti nel quadro, Thürlemann individua anche dei sistemi semi-simbolici (che lui chiama *codici connettori*). In base ad uno di questi ci sarebbe una corrispondenza del tipo "rettilineo : curvilineo :: minerale : vegetale". In effetti un simile sistema trova conferma nel modo in cui vengono rappresentati i diversi oggetti nel dipinto.

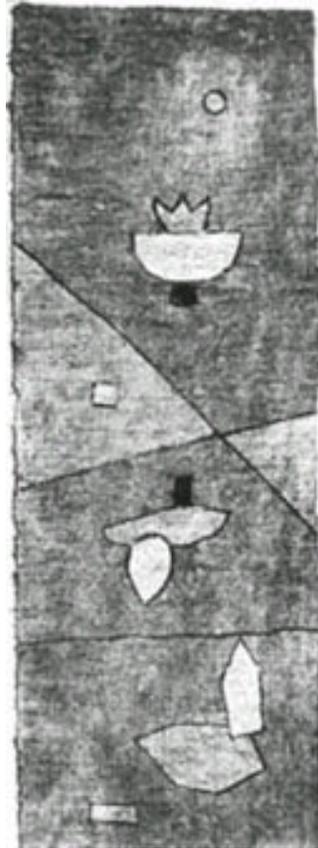


Fig. 7

Thürlemann, però, non si ferma qui. Normalmente, infatti, un sistema semi-simbolico è arbitrario. L'importante è che ci sia una connessione fra due categorie, non il verso in cui avviene questa connessione. In altre parole, posso connettere verticale/orizzontale a affermazione/negazione in qualunque modo; potrei cioè avere un sistema in cui si dice di no muovendo in verticale la testa e di sì scuotendola in orizzontale: manterrei comunque la connessione fra due coppie di opposti. Per Thürlemann, invece, la relazione presente nel dipinto di Klee non è invertibile. Non potrei cioè rappresentare il vegetale con linee rette e il minerale con linee curve. Ciò dipende dal fatto che, sempre secondo Thürlemann, i valori plastici possono avere un significato "valutativo": le linee curve, ad esempio, vengono percepite come "flessibili" e "morbide", mentre quelle rette saranno "dure" e "figide". Ma, nella nostra cultura, queste sono valutazioni che diamo anche, ad esempio, ai minerali e ai vegetali. Per cui, per proprietà transitiva:

$$\begin{array}{c} \text{rettilineo/curvilineo} \rightarrow \text{duro/morbido} \rightarrow \text{minerale/vegetale} \\ \downarrow \\ \text{rettilineo/curvilineo} \rightarrow \text{minerale/vegetale} \end{array}$$

A questo punto sembra chiaro che alla base di questa motivazione (il processo per cui il contenuto determina direttamente l'espressione) ci sia un meccanismo metaforico. Potremmo cioè spiegare i codici connettori individuati da Thürlemann in questi termini: nel linguaggio plastico linee curve, elementi a diversi gradi di saturazione, ecc., costituiscono gli elementi dell'espressione, a cui corrispondono, sul piano del contenuto, significati valutativi come «morbido», «flessibile», «differenziato». Questi contenuti caratterizzano, d'altra parte, anche i sememi «vegetale» e «minerale», rintracciabili a livello figurativo, per cui è possibile dare origine ad una sostituzione metaforica.

Bibliografia

- Eco, U., 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino
- Floch, J.M., 1991, "Semiotica di un discorso plastico non figurativo", in Corrain, L. - Valenti, L., *Leggere l' opera d' arte* Esculapio, Bologna (tit. orig. "Composition IV de Kandinsky", in *Petites Mythologies de l' oeil et de l' esprit*, Hadès-Benjamin, Paris-Amsterdam 1985)
- Geninasca, J., 1992, *Testo e immagine*, Documenti del Centro internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino.
- Groupe µ, 1976, *Retorica generale*, Bompiani, Milano (tit. orig., *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970)
- Groupe µ, 1992, *Traité du signe visuel*, Seuil, Parigi (trad. mie)
- Panofsky, E., 1975, *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino (tit. orig. *Studies in Iconology*, Oxford University Press, New York 1939)
- Thürlemann, F., 1982, *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L' Age de l' homme