

Letteralmente “metafora” (*meta-pherein*) significa trasferimento: nella definizione aristotelica essa «consiste nel trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro» (Poetica 1457b 6-9). Può essere considerata un’operazione di trasferimento di senso delle parole. La metafora assolve al compito proprio del linguaggio di configurarsi come un medium tra l’io e il mondo esterno. In particolare, risponde al bisogno dell’uomo di esprimere la sua visione personale, intima, della realtà che lo circonda, dei sentimenti che lo abitano, dei rapporti interpersonali che lo aiutano a definirsi. In questo senso, la metafora permette un uso “privato” delle parole, è caratterizzata da un uso “appassionato” delle nostre funzioni cognitive, non deriva da una competenza cognitiva pura, ma piuttosto da una sorta di empatia affettiva - il “genio” di cui parla Aristotele (Corradi Fiumara 1998). Tramite la metafora il linguaggio si àncora alla vita, al sentire, all’interiorità di ognuno.

La forza comunicativa del processo metaforico sta nella sua tensione o, come sostiene Richards, nel suo collocarsi tra due pensieri che interagiscono e che sono chiamati contemporaneamente alla mente, come potrebbero esserlo due informazioni collegate da un link in rete. È una tensione generata dall’accostamento di due mondi e contesti differenti, chiamati a interagire in una «intersezione semica» (Eco 1984, p. 153) che produce un incremento di significato. Attraversare il ponte della metafora permette a chi la crea, ma anche a chi la ascolta, di avventurarsi in nuove visioni dischiuse dalla parola.

Essere consapevoli della portata conoscitiva del processo metaforico significa in qualche modo godere di una piena libertà di parola, valorizzare e pretendere che sia valorizzata la forza illocutoria degli atti linguistici; non riconoscere o non farsi riconoscere il proprio potenziale metaforico significa incappare in quello che Hornsby chiama «silenziamento» (Hornsby 1969, p. 58),

processo con cui si priva una persona del suo potenziale illocutorio, trattando l'illocuzione come se fosse una locuzione. In questo modo si annulla tacitamente quella forza metaforica che serve a dire realmente ciò che il parlante vorrebbe dire. La metafora è mezzo di comunicazione per eccellenza, essa anzi riguarda la qualità della comunicazione e fa sì che questa possa essere l'avventura personale attraverso cui l'io di ognuno si apre alla complessità dell'esistenza e si libera dall'univocità di una realtà sempre uguale a se stessa.

La tensione metaforica è anche causata dalla coesistenza in essa di mimesi e realtà, verità e verosimiglianza. Il cinema, e in particolare quello visionario e fantascientifico di Tim Burton, ripropone questa tensione. In esso «la metafora linguistica si trasporta nella metafora tecnica della realtà virtuale» (Semeraro 2002, p. 65).

Il linguaggio cinematografico di Burton è caratterizzato dalla proprietà metaforica di trasportare significati da un campo all'altro della semantica, da un aspetto all'altro della realtà. Attraverso l'accostamento analogico di immagini, il regista si serve della finzione per dire il vero. La rappresentazione filmica trasporta lo stesso spettatore lontano dalla realtà e diventa occasione per guardare quest'ultima con uno sguardo rivelatore.

Tra le numerose opere del regista americano si è scelto di analizzare quelle più personali, quelle in cui è più forte la tensione comunicativa, la volontà di servirsi del talento immaginifico per trasmettere una personale riflessione su tutto ciò che concerne l'umano. I film presi in considerazione sono quelli in cui il gioco metaforico si fa spiccatamente formativo, in cui la bellezza della narrazione diventa percorso di comprensione della realtà.

Edward mani di forbice (1990) è forse il film più personale di Tim Burton, insieme a *Big Fish* (2003), opera in cui il regista riflette sul concetto stesso di narrazione, sulla necessità di guardare la vita attraverso il prisma della metafora. Il terzo film analizzato, *Nightmare Before Christmas* (1993), sorprende per la peculiarità delle tecniche di produzione e per come esse concorrano ad amplificare il potenziale comunicativo dell'opera.

In *Edward mani di forbice* il regista riflette sulla diversità e sulla difficoltà che spesso si incontra nel relazionarsi con l'altro in modo autentico. Burton ci racconta di universi in collisione, di mondi lontanissimi pur nella loro vicinanza spaziale, dell'impossibilità di

mutare un destino che vuole gli uomini divisi nell'esilio involontario delle proprie menti e dei propri corpi. È proprio della narrazione caratterizzarsi intrinsecamente come esperienza di contatto, con se stessi e con gli altri, ed *Edward mani di forbice* fornisce gli strumenti metaforici che possono essere utili nella nostra costruzione dei significati, nella nostra narrazione personale, se è vero che «ottenere ciò che si vuole molto spesso significa avere la storia giusta» (Bruner 1991, p. 89).

Protagonista della narrazione è Edward, opera incompiuta di un inventore, in tutto uguale a un essere umano tranne che nelle mani, al posto delle quali ha le forbici. «Quando iniziai a lavorare sul personaggio - dice Burton - avevo in mente solo strumenti affilati. Lo spessore emotivo derivava da un personaggio che non poteva toccare niente, che aveva emozioni, che voleva toccare le cose ma non poteva toccare niente e nessuno... le forbici sono strumenti della civiltà urbana che, in questo caso, divengono il mezzo visivo per eccellenza.» Il regista trasferisce l'oggetto forbice nel campo semantico del corpo umano per esplorare tematiche profondamente umane. La forza del personaggio di Edward sta proprio nella sua espressività, nel trasferire all'esterno, nell'aspetto esteriore, caratteristiche che ognuno di noi porta dentro, nascoste talvolta anche alla propria coscienza. L'impossibilità di toccare le cose, di toccare il suo stesso viso è anche l'impossibilità che spesso si ha di relazionarsi alla realtà esterna a noi e alla nostra stessa interiorità.

Le forbici di Edward portano alla luce un significato che ha bisogno di essere condiviso, per divenire una comunicazione che rispecchi la condizione umana di chi tenta di parlare, ma anche di chi ascolta. Le metafore sono coniate quando persiste una certa difficoltà a dire qualcosa che si vive come "incarnato"; esse hanno alla base una situazione di disagio che si vuole esprimere, condividere, presuppongono una dimensione interumana. Kuhn descrive le metafore pedagogiche come quelle che forniscono una prima immagine intuitiva di fenomeni e processi che saranno definiti in seguito con linguaggio non analogico.

Edward viene invitato da Peg, una venditrice ambulante di cosmetici, a uscire dal suo castello e viene introdotto così nel più prosaico dei contesti urbani, la periferia. Castello e periferia rappresentano degli stati della mente, più che due differenti realtà fisiche. Alla verticalità dell'uno Burton contrappone l'orizzonta-

lità dell'altra. Castello e periferia, fantasia e realtà: due pensieri astratti e circoscritti, che operano a livello preposizionale, si concretizzano metaforicamente in immagini olistiche e consistenti che operano a livello analogico. Le sue metafore svolgono così una mediazione tra livello analogico e preposizionale, ravvivando la mente.

La periferia è simbolo di una paralisi della mente. Chiusa nelle consuetudini del già detto, bloccata in un linguaggio che è costituito da metafore morte, cristallizzate, non può comprendere e acquisire il nuovo. Nonostante le difficoltà che incontra, Edward guarda con innocenza e meraviglia alle nuove possibilità di relazionarsi, al vivere sociale che si schiude dinanzi a lui. Egli mette la sua diversità a servizio della comunità, occupandosi di giardinaggio, acconciatura per cani e modelli stravaganti per signora, si autotrasporta dinamicamente nel nuovo contesto. Di contro, i colori pastello delle case che fanno *pendant* con le auto e i vestiti, l'incapacità di essere originali, per cui ogni moda si diffonde all'istante, traducono nei comportamenti ciò che il regista ha reso scenograficamente: una piattezza quotidiana, un conformismo assoluto che dietro l'apparenza leggiadra cela un vuoto spaventoso. Non si riesce a concepire la diversità se non come novità curiosa. Il significato più profondo dell'educare alle differenze non è tanto quello di insegnare la diversità, quanto piuttosto quello di formare a pensare la diversità. Per fare questo occorre un linguaggio destrutturante, che scompone la realtà per ricomporla in maniera diversa alla luce dei cambiamenti in atto.

Tra Edward e gli abitanti del villaggio non c'è una vera comunicazione, non c'è la reciprocità che potrebbe salvare il timido ragazzo dal *silenziamento*. Gli altri abitanti non riescono ad ascoltare e non sono consapevoli del loro non saper ascoltare, non fanno «ascoltare il loro ascolto» (Milella 2000, p. 61). È l'udito l'unico senso che permette «una partecipazione immediata all'universalità dell'esperienza linguistica del mondo, l'udito è una via verso il tutto, perché ha la facoltà di ascoltare il logos» (Gadamer 1983, p. 528).

Edward è un diverso, non solo fisicamente ma anche socialmente: è estraneo ai codici linguistici e comportamentali degli abitanti, improntati alla superficialità e alla chiusura cognitiva. La sua vera diversità non deriva dal fatto di essere privo delle mani, ma da quello di avere qualcosa che molti uomini "normali" hanno

dimenticato di avere: un cuore. Di fronte alla sua necessità di andare oltre ogni apparenza e convenzione sociale, spicca non tanto la mostruosità del diverso, ma di quella diffusa normalità adulta che nei fatti si rivela invivibile e artefatta.

Edward è infine costretto a tornare nel suo castello, in una nuova eterna solitudine. Frutto del suo amore saranno le statue di ghiaccio e la neve che continuerà a cadere su quella terra, regalando al mondo da cui è stato rifiutato i sogni di cui è privo.

Il personaggio di Edward può rappresentare il diverso per eccellenza, l'artista, che riceve plausi e affascina se rimane all'esterno della società e diventa motivo di turbamento all'interno del contesto sociale.

La presenza adolescenziale fa del film una storia su un periodo particolare della vita di ognuno, in cui il mondo esterno si apre dinanzi a noi e ci invita alla vita, e al tempo stesso è fonte di turbamenti profondi che vengono dalla difficoltà di trovare un giusto modo per relazionarsi a esso, una giusta storia per raccontarsi.

L'opera di Burton, in conclusione, è un'unica, estesa metafora sulla percezione della diversità esterna e interna al nostro io, è un invito a conoscere assimilando le differenze. Nell'era del villaggio globale, il pensare metaforico è indispensabile strumento con cui guardare alle alterità sociali e culturali, considerandole in tutta la loro ricchezza e complessità. Il ponte della metafora può trasportarci dinamicamente in cornici culturali diverse dalle nostre, per guardare alle loro irriducibili peculiarità e favorire così una vera convivenza delle differenze.

Ma *Edward mani di forbice* offre un ulteriore spunto di riflessione. Il castello gotico di Edward, che si erge nel più prosaico dei contesti urbani, sta a significare che «non esiste una realtà originaria con cui si possa confrontare un mondo possibile per stabilire una forma di corrispondenza tra questo e il mondo reale» (Bruner 1998, p. 58). Quella di Burton è una bellissima fiaba della buonanotte sull'innocenza e sulla libertà di sognare, un'intensa metafora che ci dice che tutti i castelli sono possibili.

Tim Burton's Nightmare Before Christmas è un film di animazione in cui l'evasione nella fantasia, la fuga nell'immaginario è al tempo stesso occasione per percorrere un cammino di formazione nel proprio mondo interiore, per fare luce sulla possibilità che ognuno ha di ristrutturare la propria relazionalità.

Protagonista del film è Jack Skeletron, re della città di Halloween, che, stanco di abitare nella terra in cui è sempre il trentuno ottobre, intraprende un viaggio e si imbatte per caso nella città del Natale. La narrazione cinematografica diventa così il viaggio per antonomasia che la mente umana compie nella solitudine della sala di proiezione: via libera alle associazioni, alle identificazioni, alla riattivazione di tutti quei meccanismi psichici che sono in funzione quando siamo immersi nel sogno. Dice Philippe Dubois: «il viaggio è l'essenza del film». Il viaggio, il percepirsi come viandante, opera un decentramento verso l'altrove, mette il soggetto in situazione di ricerca, di trasmigrazione. Nella differenza si costruisce l'identità, non nella stabilità dell'io nella costruzione sociale d'origine, ma nell'apertura alle possibilità plurime che gli si schiudono dinanzi (Semeraro 2002). Il percorso che intraprende Jack è metaforico, si propone di collegare un mondo sconosciuto e uno conosciuto, per colmare quel bisogno di senso che alberga nel suo cuore.

In questo caso il viaggio di Jack è una metafora della ricerca del senso della propria esistenza, della costruzione, definizione, trasformazione della propria identità. Egli cerca in tutti i modi di comprendere il segreto del Natale, di quella strana gioia mai avvertita prima in vita sua. Cerca una spiegazione logica sui libri, ma non sarà leggendo *The Scientific Method* che riuscirà a capire. È questa una bellissima immagine cinematografica sulla incapacità della letterarietà, del linguaggio logico e razionale, di esprimere certe sensazioni. Nella nostra vita gli eventi fondamentali quali la nascita, la morte, l'innamoramento, richiedono l'interpretazione personale di ognuno per essere compresi. «La scoperta della complessità del reale porta a un recupero della dimensione immaginaria e della colorazione affettiva che si accompagna ad un recupero della narrazione» (Longo 1999, p. 106). Il significato letterale del linguaggio diventa allora un punto di partenza per una ulteriore ricerca cognitiva, che possa esprimere la profondità delle nostre emozioni.

L'errore di Jack è quello di voler prender il posto di Babbo Natale, di voler essere qualcosa di diverso da quello che è. Ingenuamente cerca di essere un altro, per andare sempre più su, per avere quello che non ha: desiderio di desiderio. Esattamente una metafora della vita di tutti noi. Jack è un personaggio profondamente umano e dalla favola di Tim Burton emerge l'inquietudine di una società che

si osserva nella sua fragilità e nella sua finzione quotidiana. Una società in cui la componente dell'immaginario è asservita quasi interamente a finalità che non sono quelle educative, autoformative, che è costruita tenendo separate informazione e comunicazione, privando gli individui dei mezzi conoscitivi per un personale e autentico approccio alla realtà. Il *quasi reale* della finzione burtonesca rivela in questo caso i possibili reali effettivi allo spettatore, che rifigura il tragitto spirituale percorso dall'autore come un proprio percorso di autocomprensione (Ricoeur 1986), in cui agire riflessivamente sulle esperienze di vita.

Alla fine del suo viaggio Jack saprà riconoscersi nella sua storia personale e scoprirà nella relazione con la bambola di pezza Sally il segreto del Natale. Nella rete delle relazioni egli trova così la sua metafora fondamentale, riconosce che apprendere è relazionarsi, implica la vicinanza con l'altro, la condivisione del suo mondo emotivo, la cura e l'attenzione verso chi ci è vicino. Metaforicamente Jack si volge alla scoperta di un altrove che è prossimità, presenza alla vita altrui.

Nell'analisi di questo film è utile inoltre soffermarsi sul contributo apportato dalla tecnica alla rappresentazione umana: essa incrementa il potere evocativo delle immagini, lo slancio dell'immaginazione. In *Nightmare Before Christmas* è usata la tecnica della "stop motion animation", basata su infinite sequenze di fotografie scattate su un set realmente costruito e montato in modo tale da dare l'impressione del movimento allo spettatore. Questa operazione viene portata al limite da Burton, che affianca le tecniche consacrate dal tempo con quelle più recenti della tecnologia computerizzata. L'effetto visivo offerto è quello di un estremo realismo, di una sensazione di plasticità da cui è caratterizzata la visione. «Si ha la sensazione di aprire un libro di quelli con le pagine che si alzano, o di trovare in un libro un'illustrazione che dà l'impressione di poterci entrare dentro. Quello che cercavamo di evitare era di dare l'impressione che stessimo facendo dei trucchi», dice Burton. I risultati sono sbalorditivi. Ovunque si posi lo sguardo, nel film c'è qualcosa di nuovo e diverso a deliziare l'occhio e integrare l'immaginazione.

È di Manovich l'intuizione secondo la quale il cinema, col linguaggio digitale, ritorna a una forte dimensione pittorica. Inoltre, il segnale analogico dell'immagine, una volta che questa viene trattata digitalmente, viene meno, così che «l'immagine smette di

riferirsi alla realtà per divenire una rappresentazione numerica» (Denunzio 2004, p. 265). La componente fantastica si autonomizza dal reale e può essere integralmente manipolata, in maniera ludica e creativa. Essendo gioco, il numero favorisce ed intensifica il godimento del fantastico.

La tecnica, associata all'estro di Burton, aumenta le potenzialità della metafora, l'intensità del viaggio nella fantasia.

Big Fish è una estesa riflessione sulla proprietà terapeutica del narrare, del coltivare metafore e del compenetrarle con la propria vita.

Con questo film il regista ci invita a riflettere su cosa è reale e su cosa non lo è, sul senso della distinzione che facciamo quotidianamente tra realtà e fantasia, sul significato che normalmente attribuiamo a queste parole. Con *Big Fish* Burton porta a maturazione il suo potenziale metaforico, riesce a persuaderci a intraprendere l'esplorazione del meraviglioso, a mettere in atto quella che Coleridge chiamava «la sospensione dell'incredulità». La metafora porta lo spettatore a confrontarsi con il concetto del possibile, cosicché la domanda pregnante non sarà più cos'è vero, ma cos'è *il* vero, quale è il modo autentico e personale, che ognuno di noi può trovare, di guardare il mondo. È la mimesi a "porre" la realtà, i fatti diventano significanti per l'uomo quando questi ne dà una rappresentazione.

Il grande pesce del titolo è Edward Bloom, un anziano signore gravemente malato che ha passato l'intera esistenza a raccontare storie fantastiche sulla sua vita e ora si trova di fronte a un figlio che vuole distinguere i fatti dalla realtà nella vita del padre. In particolare, Ed collega la storia della sua vita a quella del grande pesce del fiume, ex ladro affogato anni prima, che egli riesce a pescare usando la fede nuziale come esca. Edward è un «pensatore esogamo» (Corradi Fiumara 1998, p. 166), le cui vivaci metafore collegano la sua letterarietà con ambiti in precedenza considerati inutilizzabili per l'ibridazione; egli possiede il dono di trasfigurare il quotidiano nelle sue visioni, delle quali non si limita ad essere narratore, ma è spesso soggetto. Ed Bloom gioca con le sue narrazioni e col suo principio di realtà, coinvolgendo se stesso nei suoi racconti, è al contempo esterno e interno alle metafore che crea.

Ed non cede alle pratiche del già visto, non rinuncia a credere in una vita incredibile e al piacere di narrarla. Opposta alla figura

di Ed Bloom è quella di Will, il figlio, che Burton definisce «un personaggio letterale, in cerca di risposte letterali»; è un giornalista, e descrive ogni giorno la realtà cercando di separare i fatti dai commenti, i contenuti dei messaggi dai loro colori.

Will, metafora della nostra quotidianità, intraprende un viaggio a ritroso nella memoria, per tentare di separare il mito dalla realtà nella vita del genitore, considera gli aneddoti raccontati dal padre un *kosmos* che ha impedito a quest'ultimo di mostrarsi per quello che è veramente, spogliato dalle iperboli della fantasia. Con occhi disincantati egli non può fare a meno di chiedersi: «è vero?». L'ossessione per l'analisi dell'informazione ci allontana a volte dal raggiungimento dei significati ai quali auspica qualsiasi ricerca. Non riconoscere il verosimile come modalità d'apprendimento significa in un certo senso rinunciare a una risorsa propria della nostra linguisticità e della nostra intelligenza.

L'ossessione per le risposte corrette è caratteristica della nostra cultura, che sembra indirizzare i propri sforzi nel semplice evitare le risposte sbagliate, con la conseguente svalutazione dei tentativi di raggiungere risposte maggiormente creative. La ricerca viene concepita come l'accumulo di argomentazioni corrette e non come un percorso che ci avvicini a nuovi significati.

L'opposizione tra Will e il padre richiama quella di Bruner tra pensiero paradigmatico e pensiero narrativo. Il primo, basato sulla verità delle argomentazioni, persegue l'ideale di un sistema descrittivo ed esplicativo, formale e matematico, e prevede i requisiti della coerenza logica e della non contraddizione. Il pensiero narrativo «si occupa delle intenzioni e delle azioni proprie dell'uomo... nonché delle vicissitudini che ne contrassegnano il suo corso» (Bruner 1998, p. 17); in breve, esso si occupa di come perveniamo a dare un significato all'esperienza. Questi due tipi di funzionamento cognitivo sono complementari e irriducibili l'uno all'altro. Qualsiasi tentativo di ignorare l'uno a vantaggio dell'altro produce l'effetto di farci perdere di vista la varietà del pensiero.

La storia di Edward è quella di un pesce che «tenuto in un piccolo vaso rimarrà piccolo, ma in uno spazio maggiore raddoppierà, triplicherà la sua grandezza»; è lui il grosso pesce del fiume che «diventa tale non facendosi mai catturare», che vive in un mondo più grande di quello che conosciamo, nel mondo dilatato della fantasia. È fortemente espressivo il fenomeno di condensazione in atto tra la figura del grande pesce e quella di Edward: entrambi

appartengono tanto al mondo della realtà quanto a quello della fantasia, e ognuno di questi due elementi si definisce attraverso la comparazione con l'altro e il transfert di proprietà che ne deriva. Edward perde alcune proprietà diventando personaggio immaginario e ne acquista altre diventando il grosso animale del lago mai catturato. La metafora è comunicativa perché nessuno dei due termini si esaurisce completamente nell'altro, entrambi interagiscono tra loro significandosi a vicenda.

Se Edward Bloom è un personaggio che si differenzia da tutti gli altri per la forza della sua visionarietà, l'intuizione di Burton sta proprio nel non opporre il piano della realtà con quello dell'immaginazione, ma nel compenetrarli, nel sovrapporli. Durante il corso del film, infatti, ci si rende conto che i racconti di Edward non erano del tutto falsi. Ci si accorge che non è così facile distinguere i fatti dalle invenzioni. Si insinua nella mente di Will e in quella dello spettatore la domanda che Midgley si pone: c'è solo una risposta giusta? Spesso, quando si determina un disaccordo con i membri della propria comunità epistemica sembra che il modo migliore di affrontare questa contingenza sia quello di aderire ad uno dei due pensieri in opposizione, infatti «questo ci assicura che la nostra mente non avrà più di due alternative da considerare» (Midgley 1992, p. 71). Sembra quindi che un'unica alternativa giusta debba dominare la nostra ragione. Ma tra due poli che si oppongono possono esistere dei collegamenti intermedi. È il consiglio di Wittgenstein di saper «inventare casi intermedi» (Wittgenstein 1998, p. 162), possibile solo se si è in possesso di un sufficiente potenziale metaforico; solo un lessico ricco può dire l'esistenza viva.

Con lo svilupparsi della storia, si vede il "grosso pesce" Edward Bloom aumentare di dimensioni agli occhi degli interlocutori e soprattutto agli occhi del figlio, sino alla fine, quando, climax del percorso formativo, avviene la comprensione del padre. È la magia della metafora, che ci spinge a cercare collegamenti tra le risposte giuste e quelle "sbagliate", attraverso la sua brevità, generando così quell'apprendimento di cui Aristotele parlava nella *Poetica*. *Big Fish* è un film che insegna che la verità non è mai qualcosa di unico e certo, è una fiaba che invita tutti a mettersi in gioco, ognuno col proprio bagaglio di storie, di doni comunicativi con cui tessere e arricchire le proprie relazioni.

Al funerale di Edward sfilano tutti i personaggi protagonisti dei racconti del padre, le cui narrazioni si allontanavano dal reale non

per fuggirlo, ma per enfatizzarne gli aspetti che a Edward rimanevano impressi. La sua conoscenza è una conoscenza vera, perché personale, delle cose. Da un lato vi è la fuga nel meraviglioso e nel diverso, dall'altro l'esigenza di richiamarsi, senza abdicare per un solo attimo alla giubilazione inventiva, alle urgenze di una realtà, quella della malattia, tanto concreta quanto indicibile, difficile da vivere. Il finale felliniano di *Big Fish* richiama alla mente una significativa affermazione del regista italiano: «l'unico vero realista è il visionario». Vedere, capire l'*oltre* significa avviare la capacità critica, ri-assestare la nostra genuinità visionaria.

Quella di *Big Fish* è una metafora oracolare, che guida e modella l'intera vita di un individuo e gli permette di viverla profondamente nella sua complessità, è una profezia che si autoavvera lungo il percorso formativo.

riferimenti bibliografici

- Aristotele, *Poetica*, tr. it. La Nuova Italia, Firenze, 1943.
Bruner J.S. 1991, *La costruzione narrativa della realtà*, in Ammaniti M. (a cura), *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Roma-Bari.
Bruner J.S. 1988, tr. it. *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari.
Corradi Fiumara G. 1998, tr. it. *Il processo metaforico. Connessioni tra vita e linguaggio*, Il Mulino, Bologna.
Denunzio F. 2004, *Fuori campo*, Meltemi, Roma.
Eco U. 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
Gadamer H. G. 1983, tr. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano.
Hornsby J. 1993, *Speech acts and pornography*, in "Woman's philosophy review".
Kuhn T., Boyd R. 1983, tr. it. *La metafora nella scienza*, Feltrinelli, Milano.
Longo G. O. 1999, *Il nuovo Golem*, Laterza, Roma-Bari.
Manovich L. 2002, tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano.
Midgley M. 1989, *Wisdom, Information and Wonder: What is Knowledge for?*, Routledge, London-New York.
Milella M. 2000, *Percorsi tra narrazione e trasformazione*, Clup, Padova.
Richards I. A. 1967, tr. it. *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano.
Ricoeur P. 1986, tr. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano.
Semeraro A. 2002, *Altre aurore: La metacomunicazione nei contesti di relazione*, I liberrimi, Lecce.
Wittgenstein L. 1988, tr. it. *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano.

* Estratto della tesi di laurea triennale in Scienze della comunicazione - Università di Lecce

NIEMAN REPORTS

THE NIEMAN FOUNDATION FOR JOURNALISM AT HARVARD UNIVERSITY

VOL. 59 NO. 2 SUMMER 2005

Five Dollars

Eroding Freedoms: Secrecy, Truth and Sources



Truth and Falsehood

Journalist's Trade:
Training Journalists in Foreign Countries

International Journalism:
Darfur's Silence and Russia's Restrictions