

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 trasposta 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/>.