



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITATEA
„ALEXANDRU IOAN CUZA”
din IAȘI

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici

Indirizzo: *Scienze letterarie: retorica e tecnica dell'interpretazione*

in co-tutela con:

UNIVERSITÀ “ALEXANDRU IOAN CUZA” DI IAȘI

Facoltà di Lettere

Scuola Dottorale di Studi Filologici

POR Calabria FSE – Polo di Innovazione Regionale:

“Scienze umane e Scienze economiche e sociali”

CICLO: XXVIII

Aspetti linguistici e retorici della sinestesia. Applicazione e analisi nella poesia di B. Fundoianu

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/17 – Lingua e letteratura romena

Direttore: **Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano**

Firma

Supervisore: **Ch.ma Prof. ssa Gisèle Vanhese**

Firma

Supervisore in co-tutela: **Ch.ma Prof. ssa Lăcrămioara Petrescu**

Firma

Dottorando: **Dott. Danilo De Salazar**

Firma

La presente tesi è cofinanziata con il sostegno della Commissione Europea, Fondo Sociale Europeo e della Regione Calabria. L'autore è il solo responsabile di questa tesi e la Commissione Europea e la Regione Calabria declinano ogni responsabilità sull'uso che potrà essere fatto delle informazioni in essa contenute.

INDICE

I PARTE

INTRODUZIONE	p. 6
--------------	------

Capitolo I

LA SINESTESIA DAL PUNTO DI VISTA LINGUISTICO	9
--	---

I.1. L'origine del termine <i>sinestesia</i> e le prime attestazioni lessicografiche	9
I.2. Attestazioni lessicografiche recenti	11
I.3. La sinestesia letteraria	15
1.3.1. Il semantismo della sinestesia	15
1.3.2. Il trasferimento semantico: dominio fonte e dominio destinazione	17
1.3.3. Il modello tabellare di Stephen Ullmann	20
1.3.4. I quattro "strati" della sinestesia letteraria	24
1.3.5. Mihaela Mancaş: la sinestesia nel processo di creazione letteraria	26
1.3.6. Applicazione del modello di Ullmann a un <i>corpus</i> letterario romeno	33
1.3.7. Luigi Rosiello: la sinestesia letteraria in ambito italiano	37
1.3.8. Limiti dello schema di trasferimento sinestetico di Ullmann	40
1.3.9. Erzsébet P. Dombi: l'indice di incompatibilità nella sinestesia	43
1.3.10. Paola Paissa: criteri per il riconoscimento della sinestesia letteraria	49
1.3.11. Per una definizione della sinestesia letteraria	56
I.4. La sinestesia lessicalizzata	59
1.4.1. Joseph. M. Williams e la legge del mutamento semantico	63
1.4.2. Ulteriori sviluppi del modello di Williams in ambito europeo	68
1.4.3. Nuove possibilità di schematizzazione per la sinestesia lessicalizzata:	

prototipicità e isotopia	71
I.4.4. Per una definizione della sinestesia lessicalizzata	74
I.5. Considerazioni sulla scelta dei criteri analitici	75
I.5.1. Osservazioni preliminari sulle scelte terminologiche	75
I.5.2. Approccio metodologico e griglia analitica di riferimento	77
I.5.3. Determinazione dei campi sensoriali	80
I.5.4. Morfologia e sintassi della sinestesia letteraria	81
I.5.5. Considerazioni strutturali	84
I.5.6. Conclusioni relative ai criteri linguistici di sistematizzazione analitica	85
Capitolo II	
INQUADRAMENTO RETORICO DELLA SINESTESIA	86
II.1. Retorica e immaginario	86
II.1.1. La figura retorica tra visivo e verbale	86
II.2. La metafora	90
II.2.1. Paul Ricœur e il superamento della teoria dello scarto	90
II.2.2. Dalla parola al contesto: le teorie interazioniste di Ivor A. Richards e Max Black	93
II.2.3. Michele Prandi: la proiettività della metafora e il conflitto concettuale	95
II.2.4. Diverse tipologie di metafora	98
<i>a) Il sostantivo</i>	98
<i>b) Il gruppo bi-nominale</i>	99
<i>c) Il verbo</i>	99
<i>d) L'aggettivo e l'avverbio</i>	100
II.2.5. Il rapporto tra sinestesia e metafora	101

II.3. La similitudine	103
II.3.1. Semantica della similitudine: principio qualitativo, reversibilità e verità	104
II.3.2. Il <i>tertium comparationis</i>	107
II.3.3. Tipi di similitudine	113
II.3.4. La similitudine sinestetica	118
II.3.5. La sinestesia su base comparativa: una proposta di sistematizzazione	122
II.3.6. Considerazioni conclusive sul rapporto tra similitudine e sinestesia	128

II PARTE

Capitolo III

LE SINESTESIE NELL'OPERA POETICA DI B. FUNDOIANU: POSSIBILITÀ DI SISTEMATIZZAZIONE

131

III.1. Schematizzazione in funzione dei domini sensoriali d'appartenenza	133
III.1.1. TATTO-UDITO	135
III.1.2. TATTO-VISTA	142
III.1.3. OLFATTO-TATTO	151
III.1.4. OLFATTO-VISTA	153
III.1.5. VISTA-TATTO	155
III.1.6. VISTA-UDITO	159
III.1.7. VISTA-GUSTO	166
III.1.8. VISTA-OLFATTO	170
III.1.9. UDITO-VISTA	173
III.1.10. UDITO-TATTO	180
III.1.11. STRUTTURE COMPLESSE	184
a) <i>L'ossimoro</i>	184
b) <i>Strutture a tre o più termini</i>	187

<i>c) Oltre il verso...</i>	190
Conclusioni	197
Bibliografia	199
Appendice	207

I PARTE

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi dottorale è incentrato sull'analisi degli aspetti linguistici e retorici della sinestesia, una figura che per lungo tempo non ha ricevuto la meritata attenzione in ambito scientifico, motivo per il quale essa non gode ancora di un adeguato livello di sistematizzazione che possa garantirne il riconoscimento e l'inquadramento in ambito retorico. Gli studi prodotti finora sono molto spesso caratterizzati, infatti, dalla tendenza ad assimilare la sinestesia alla categoria metaforica, il che ha in parte determinato l'impossibilità di offrirne una definizione univoca e, allo stesso tempo, in grado di contemplare le diverse tipologie strutturali che essa può presentare. La tesi si compone di due parti: nella prima vengono illustrate le caratteristiche linguistiche e retoriche della sinestesia e si procede alla costruzione di una griglia teorica di riferimento di cui si darà riscontro pratico all'interno della seconda parte, in cui si procederà all'analisi della figura nell'opera poetica di B. Fundoianu, al fine di cogliere le possibilità espressive relative alla sinestesia nella lingua letteraria romena.

Nel primo capitolo passeremo in rassegna gli studi che, a partire dai primi decenni del secolo scorso, hanno avuto come oggetto d'analisi la configurazione intersensoriale. All'interno dell'*excursus* critico proposto, si farà preliminarmente riferimento al fondamentale studio di Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics* (1957), nel quale il processo sinestetico viene ad essere analizzato sulla base di un meccanismo di trasferimento semantico che il linguista applica anche ad altre figure: la teoria proposta da Ullmann verrà ripresa anche in Italia da Luigi Rosiello, il quale utilizzerà tale modello per condurre un'analisi sull'opera poetica di Eugenio Montale. Tra i diversi studi cui dedicheremo la nostra attenzione, ampio spazio sarà dato a quelli realizzati in ambito romeno, in cui si rileva una considerevole produttività in quanto a ricerche sulla figura in oggetto: partendo dalle prime osservazioni in materia prodotte da Tudor Vianu e Boris Cazacu, già negli anni '60 Mihaela Mancaș, dell'Università di Bucarest, si concentra sull'analisi della sinestesia all'interno dell'opera di tre eminenti rappresentanti della letteratura romena, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi e Mihail Sadoveanu; Erzsébet Dombi,

dell'Università Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca, qualche anno più tardi, introdurrà nello studio dell'interazione sensoriale delle innovazioni teoriche e metodologiche di sicura rilevanza, tra le quali il concetto di incompatibilità semantica, un criterio che riprenderemo nella costruzione del nostro percorso analitico; di epoca più recente è invece lo studio di Anamaria Gebăilă, che prende in considerazione soprattutto la forma lessicalizzata della sinestesia, offrendo in appendice una lista delle attestazioni lessicografiche del fenomeno all'interno del romeno, dell'italiano e del francese. Sebbene la sinestesia lessicalizzata non sia l'oggetto della nostra indagine, ad essa dedicheremo comunque una parte della riflessione teorica, analizzando gli aspetti che la differenziano dalla forma letteraria: la necessità di una netta distinzione tra le due tipologie emerge chiaramente dagli studi di Paola Paissa che, in Italia, costituiscono un essenziale punto di riferimento relativamente a questo ambito di ricerca. A tal proposito, non mancheremo di descrivere lo studio condotto da Joseph Williams, importante contributo nella considerazione del mutamento semantico che interessa, su scala diacronica, gli aggettivi di tipo sensoriale in inglese.

All'interno del secondo capitolo, procederemo all'inquadramento retorico della sinestesia letteraria, analizzandola in rapporto alla metafora e alla similitudine, figure delle quali non mancheremo di offrire una descrizione che tenga conto non solo degli aspetti strettamente linguistici, ma che valuti altresì il carattere di innovatività semantica e di proiettività extratestuale che esse possiedono. In virtù delle specificità strutturali che sembrano favorirne l'interazione, ci concentreremo in modo particolare su quelle configurazioni in cui entrano in gioco simultaneamente la similitudine e la sinestesia. Ritenendo necessaria una sistematizzazione di tali relazioni – aspetto che il più delle volte è stato affrontato in termini troppo generici – procederemo alla definizione di due processi che finora non avevano ricevuto la meritata attenzione in ambito retorico: la similitudine sinestetica e la sinestesia su base comparativa. Per la descrizione della similitudine sinestetica opereremo sulla scorta di quanto già individuato da Anna Carmen Sorrenti in merito al grado di metaforicità che una costruzione di tipo comparativo può assumere in funzione delle specificità semantico-relazionali del *tertium comparationis*, rielaborando il modello in termini sinestetici. La sinestesia su base comparativa invece è una configurazione combinatoria che verrà presentata per la prima volta all'interno del presente studio: definiremo i criteri utili al suo riconoscimento, descrivendone nel dettaglio le

diverse tipologie, sulla base della morfologia del nesso analogico e della struttura dell'enunciato in cui essa compare.

Nella seconda parte, come annunciato, procederemo con l'analisi delle configurazioni intersensoriali presenti nell'opera poetica di B. Fundoianu, prendendo in considerazione sia le poesie raccolte nel volume *Privești* (1930), sia quelle apparse nelle riviste letterarie dell'epoca. La scelta del *corpus* è stata effettuata sulla base della particolare rilevanza della sinestesia nel processo creativo del poeta moldavo, che infatti ne fa ampio uso all'interno dei suoi testi, offrendo costruzioni inedite rispetto al panorama letterario romeno. Per la prima volta, attraverso il nostro studio, verrà proposta una riflessione sistematica e approfondita di un aspetto che finora la critica aveva soltanto sfiorato, senza mai coglierne l'essenzialità¹. La sistematizzazione delle occorrenze sinestetiche, di cui puntualmente proporremo la nostra traduzione in lingua italiana, sarà accompagnata da osservazioni non soltanto linguistiche, ma anche da un'analisi tematica dei contenuti espressi attraverso la figura. La tesi sarà corredata da un'appendice in cui riporteremo le schematizzazioni proposte in alcuni degli studi da noi presi in considerazione e, naturalmente, da un corposo apparato bibliografico di riferimento.

¹ Il critico Mircea Martin, nell'introduzione al volume del 1978, *Poezii*, aveva puntualmente colto tale aspetto, osservando che, nell'opera di B. Fundoianu, «Vizualul trece deseori în tactil, în olfactiv ori auditiv» («Il visivo passa spesso nel tattile, nell'olfattivo o nell'uditivo»). M. Martin, «Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși», in B. Fundoianu, *Poezii*, București, Ed. Minerva, 1978, p. XXI.

Capitolo I

LA SINESTESIA DAL PUNTO DI VISTA LINGUISTICO

I.1. L'origine del termine *sinestesia* e le prime attestazioni lessicografiche

La parola *sinestesia* deriva dal greco *συναίσθησις* – composto da *συν-* (insieme) e *αίσθησις* (percezione, sensazione) – e significa “sentire insieme”, “percepire simultaneamente”². La prima attestazione del termine si ha in epoca piuttosto recente, nella seconda metà del XIX secolo, e certamente in ambito francese: secondo Paola Paissa³, il termine *synesthésie* farebbe la sua comparsa per la prima volta nel 1892, in una tesi sulla *audition colorée* del medico di marina Jules Millet; Ludwig Schrader specifica però che Millet aveva ripreso il termine dal fisiologo Alfred Vulpian⁴, il quale lo aveva precedentemente utilizzato in un articolo sul midollo spinale contenuto nel *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, del 1874, in cui si legge: «Nous avons nommé *synesthésie*, les sensations secondaires produites sous l'influence d'une sensation primitive, qui seule est provoquée par une excitation extérieure ou intérieure»⁵; qualche anno prima della tesi di Millet – specifica inoltre Marco Mazzeo, rifacendosi allo studio di

² Tralasciamo adesso, per comodità, le differenze che intercorrono tra i due concetti di percezione e sensazione.

³ P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, Brescia, La Scuola, 1995, p. 9. Paissa riprende tale informazione da H. Laures, *Les Synesthésies* (Parigi, Librairie Bloud, 1908, p. 8), riportando in nota: J. Millet, *L'audition colorée*, Parigi, O. Doin, 1892. Secondo quanto affermato da Marco Mazzeo in *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson* (Macerata, Quodlibet, 2005, p. 80), quella di Millet sarebbe una tesi presentata a Montpellier, il che troverebbe conferma anche negli studi di Ludwig Schrader, *Sensación y sinestesia* (Madrid, Editorial Gredos, 1975, p. 31, traduzione spagnola dell'opera originale in lingua tedesca, dal titolo *Sinne und Sinnesverknüpfungen*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969) e di Julia Simner e Edward M. Hubbard, *Oxford Handbook of Synesthesia* (Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 394), in cui si riporta rispettivamente: J. Millet, *Audition colorée*, Thèse Montpellier, 1892 (in Schrader); J. Millet, *Audition colorée*, Montpellier, Hamelin frères, 1892 (in Simner e Hubbard).

⁴ Cfr. L. Schrader, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁵ «Abbiamo chiamato *synesthésie* le sensazioni secondarie prodotte sotto l'influenza di una sensazione primitiva, che è la sola ad essere provocata da un'eccitazione esterna o interna» (trad. nostra), A. Vulpian, «Moelle épinière (Physiologie)», in A. Dechambre (ed.), *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences Médicales*, II serie, vol. 8, Parigi, 1874, p. 527 *apud* L. Schrader, *op. cit.*, p. 77. Schrader specifica inoltre che, nella definizione che ne dà Vulpian, si descrive la sinestesia come una sensazione secondaria di ordine fisiologico, un fenomeno che era già stato preso in considerazione da Emanuel Swendenborg. Cfr. *Ibidem*.

Patricia Lynne Duffy⁶ – il termine aveva già trovato legittimità scientifica in ambito anglosassone: «Nel 1890 durante la *Conference of Physiological Psychology* la parola inglese “synesthesia”, apparsa per la prima volta nel *Century Dictionary* un anno addietro, include l’audizione colorata e comincia ad avere un significato univoco»⁷. La prima attestazione della parola *synesthésie* è stata dunque fatta risalire al 1874, ma una ricerca minuziosa circa l’aggettivo *synesthétique*⁸ offre risultati diversi. Come attentamente osserva Schrader, esso risulta essere apparso con due anni d’anticipo rispetto all’articolo di Vulpian, nella prima edizione del *Dictionnaire de la langue française* di Émile Littré, in cui, sempre in ambito fisiologico, l’autore utilizza il termine per indicare «la parte sinestetica della retina»⁹. Bisogna supporre allora che Littré, anch’egli medico prima che linguista e filosofo, fosse a sua volta a conoscenza di un ciclo di lezioni di fisiologia esposte dallo stesso Vulpian nel 1864 e raccolte in volume nel 1866: la prima vera apparizione di *synesthésie* deve dunque essere anticipata al 21 luglio del 1864, data della ventesima lezione di Vulpian, in cui si legge: «C’est par les termes de *sympathie* ou de *synesthésie* que l’on doit désigner les phénomènes en question; ou bien, avec Müller, on peut employer l’expression: *sensations associées*»¹⁰. Il significato circoscritto all’ambito medico che *synesthésie* possedeva nell’accezione di Vulpian si è mantenuto tale per lungo tempo, e non solo in opere lessicografiche di lingua francese: se ancora negli anni Settanta del secolo scorso, Schrader rileva che il *Nouveau Larousse Illustré* e il *Larousse du XX^e siècle* definiscono la sinestesia come fenomeno fisiologico, è interessante notare che anche il tedesco *Grosser Brockhaus* cita, tra i vari esempi, quello del fisiologo francese, in cui si

⁶ P. L. Duffy, *Blue Cats and Chartreuse Kittens: How Synesthetes Color their World*, New York, Freeman Books, 2001.

⁷ M. Mazzeo, *op. cit.*, p. 80.

⁸ Per quanto riguarda la forma *synesthésique*, Schrader fa risalire la sua prima attestazione a uno studio del linguista danese Svend Johansen del 1945, in cui si distingue tra un «côté primitif du besoin de synthèse synesthésique» e un «côté raffiné de la synesthésie», S. Johansen, *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*, Copenaghen, Munksgaard, 1945, p. 28 *apud* L. Schrader, *op. cit.*, p. 51.

⁹ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, vol. II, 2, Parigi, Hachette, 1872, citato da Schrader, il quale continua specificando che, in tutte le seguenti edizioni, l’articolo «Synesthétique» verrà mantenuto senza subire modifica alcuna, mentre curiosamente nel *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie* [...], coeditato da Littré nel 1884 a Parigi, mancheranno sia l’aggettivo che il relativo sostantivo. L. Schrader, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰ «È con i termini *sympathie* o *synesthésie* che dobbiamo riferirci ai fenomeni in questione; oppure, come fa Müller, possiamo utilizzare l’espressione: *sensations associées*» (trad. nostra), A. Vulpian, *Leçons sur la physiologie générale et comparée du système nerveux faites au Muséum d’histoire naturelle*, redatte da Ernest Brémond e riviste dal professore, Parigi-Londra-New York, 1866, pp. 462 e sgg. (citazione a p. 465) *apud* L. Schrader, *op. cit.*, p. 78. Come risulta dal suo stesso articolo, il fisiologo francese conio il termine *synesthésie* per analogia con *anesthésie*, *thermesthésie* e *hyperesthésie*. L. Schrader, *op. cit.*, pp. 78-79.

parla di un pizzicore avvertito all'interno delle narici a causa dell'esposizione a una luce abbagliante¹¹.

A Millet (1892) si deve l'estensione del significato al fenomeno letterario, sebbene ciò non abbia portato automaticamente ad una considerazione univoca del termine, il quale, ancora nel 1961, all'interno dell'articolo «Correspondances», redatto da Henri Morier per il *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, veniva usato come sinonimo di *analogie* e di *correspondance*¹². Sempre in ambito lessicografico francese, Paissa osserva che, dopo Littré, nell'edizione del 1890 del Larousse, si dà della parola una definizione ancora di tipo fisiologico, riferendosi come di consueto al fenomeno dell'*audition colorée*¹³.

I.2. Attestazioni lessicografiche recenti¹⁴

L'accezione psicologica sembra tuttora essere predominante nei dizionari di lingua francese: se nel *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* di Robert del 1981 il termine veniva presentato come sinonimo di *synopsie* e di *audition colorée*¹⁵, la situazione non sembra essere cambiata negli ultimi anni, prova ne è l'edizione del 1996 del *Nouveau Petit Robert*, che riporta la seguente definizione:

SYNESTHÉSIE, n. f. – 1865; gr. *sunaisthésis* «perception simultanée» ♦
MÉD. Trouble de la perception sensorielle caractérisé par la perception

¹¹ *Der Grosse Brockhaus*, XV edizione, vol. 18, Lipsia, 1934, p. 384 *apud* L. Schrader, *op. cit.*, p. 81. Solo a partire dalla XVI edizione (vol. 11, 1957) – osserva ancora Schrader – si fornirà un esempio di sinestesia di ambito letterario.

¹² H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Parigi, P.U.F., 1961, pp. 111, 120, 123.

¹³ Cfr. P. Paissa, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ Per opportunità metodologica, restringeremo l'analisi storica e lessicografica del termine alle seguenti tre lingue, francese, italiano e romeno: la prima perché è quella in cui il termine compare per la prima volta; l'italiano, poiché è la lingua in cui è redatto il presente studio; infine, il romeno, che è la lingua di riferimento per l'analisi del *corpus* letterario da noi prescelto. Per un'indicativa rassegna delle attestazioni lessicografiche in altre lingue di area europea, quali inglese, tedesco e spagnolo, vedi: P. Paissa, *op. cit.*, pp. 31 e sgg.

¹⁵ Paissa segnala che, anche nel *Petit Robert* del 1989, la definizione era sempre di tipo psicologico, così come nel *Grand Dictionnaire Larousse de la langue française* del 1978, in cui l'ulteriore estensione del significato copre soltanto il campo fisiologico. Per altri dettagli, vedi: P. Paissa, *op. cit.*, p. 32.

d'une sensation supplémentaire à celle perçue normalement, dans une autre région du corps ou concernant un autre domaine sensoriel. → **synopsie**¹⁶.

La stessa impostazione la ritroviamo nell'attuale edizione del Larousse¹⁷, e soprattutto nel *Trésor de la langue française*, in cui il termine *synesthésie* viene presentato nella sua accezione psicologica e, preliminarmente, "patologica". Ci sembra importante sottolineare due aspetti: il richiamo etimologico e storico che il *TLF* fa a Vulpien, citando un testo del 1865, e non del 1864 (come indicato da Schrader); inoltre, l'indicazione della prima attestazione della forma aggettivale *synesthésique* che, secondo l'autorevole dizionario, sarebbe da rintracciare in Merleau-Ponty e non in Johansen, come da noi precedentemente segnalato in nota¹⁸.

Per ciò che concerne l'ambito italiano, la situazione è alquanto diversa rispetto alla situazione lessicografica francese: sebbene Paissa ravvisi la mancanza del termine in alcuni autorevoli dizionari etimologici¹⁹, si constata una tendenza generale nei vocabolari

¹⁶ «Dal gr. *sunaisthésis* «percezione simultanea» ♦ MED. Problema relativo alla percezione sensoriale caratterizzato dalla percezione di una sensazione supplementare rispetto a quella percepita normalmente, da un'altra regione del corpo o che interessa un altro dominio sensoriale → sinopsia» (trad. nostra), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, testo rivisto e ampliato sotto la direzione di Josette Rey-Debove et Alain Rey, Parigi, Dictionnaires Le Robert, 1996, p. 2192.

¹⁷ «Expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, en l'absence de stimulation de cette dernière (par exemple audition colorée)». «Esperienza soggettiva per cui le percezioni relative a una modalità sensoriale sono regolarmente accompagnate da sensazioni relative ad un'altra modalità, in assenza di stimolazione da parte di quest'ultima (per esempio l'audizione colorata)» (trad. nostra), <http://www.larousse.fr/>, alla voce *synesthésie*.

¹⁸SYNESTHÉSIE, subst. fém. A. — PATHOL. Trouble de la perception sensorielle dans lequel une sensation normale s'accompagne automatiquement d'une sensation complémentaire simultanée dans une région du corps différente de celle où se produit l'excitation ou dans un domaine sensoriel différent [...]. B. — PSYCHOL. Phénomène d'association constante, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents [...].

REM. Synalgie, subst. fém., méd. Forme de synesthésie dans laquelle une douleur se situe dans une région différente de la lésion (d'apr. *Méd. Biol.* t. 3 1972, MAN.-MAN. *Méd.* 1980).

Étymol. et Hist. 1865 psychol. (VULPIAN, *Physiol. comparée ds R. des cours sc.*, t. 2, p. 218). Empr. au gr. *συναίσθησις* «action de percevoir une chose en même temps qu'une autre, sensation ou perception simultanée».

DÉR. Synesthésique, adj., pathol. Relatif à la synesthésie, qui est produit par la synesthésie. *Perception synesthésique. Qu'elle ait ou non pour elle des arguments en physiologie cérébrale, cette explication ne rend pas compte de l'expérience synesthésique, qui devient ainsi une nouvelle occasion de remettre en question le concept de sensation et la pensée objective* (MERLEAU-PONTY, *Phénoménol. perception*, 1945, p. 264).

[**sinestezik**]. — 1^{res} attest. 1872 *synesthétique* (LITTRÉ), 1945 *synesthésique* (MERLEAU-PONTY, *loc. cit.*); de *synesthésie*, suff. *-ique**. <http://atilf.atilf.fr/>, alla voce *synesthésie*.

¹⁹ Il riferimento è a: C. Battisti e G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1975; M. Cortellazzo e P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1985. Citati in P. Paissa, *op. cit.*, p. 31.

a dare maggior risalto all'aspetto retorico-letterario piuttosto che all'accezione medica. Volendo offrire un quadro più aggiornato rispetto a quello presentato da Paola Paissa²⁰, noteremo che i risultati sono sostanzialmente confermati: se nell'edizione del 1982 del Devoto-Oli si dà conto esclusivamente del significato in ambito letterario («Nella critica letteraria, associazione espressiva tra due parole pertinenti a due diverse sfere sensoriali, p. es. *parole calde*. [Dal gr. *synaísthēsis* “percezione contemporanea”]»)²¹, nel Sabatini-Coletti si arriva addirittura all'inquadramento della sinestesia nella macrocategoria metaforica («Particolare forma di metafora che consiste nell'associare termini pertinenti a sfere sensoriali differenti»)²², così come, in modo ancora più articolato e dopo averne definito i caratteri neuro-psichici, fa il *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, dove se ne coglie persino il carattere diacronico:

sinestesia s. f. – [...] **2.** Nel linguaggio della stilistica e della semantica, particolare tipo di metafora per cui si uniscono in stretto rapporto due parole che si riferiscono a sfere sensoriali diverse (per es., *silenzio verde* nel sonetto «Il bove» di Carducci, *colore squillante, voce calda*); quando l'accostamento non è occasionale ma tende a ripetersi (per varie contingenze storico-culturali e stilistiche) può determinarsi un mutamento semantico, può nascere cioè una nuova accezione della parola (per es., il lat. *clarus*, etimologicamente appartenente alla sfera sensoriale auditiva, è passato alla sfera visiva, e tale è il suo valore fondamentale nel latino classico e nelle lingue romanze, nelle quali, a partire dal linguaggio musicale, ha nuovamente assunto una accezione acustica, come in *suoni chiari, voce chiara*)²³.

²⁰ Paissa riporta qui la definizione che si dà nel Devoto-Oli del 1967, in cui la sinestesia è letta solo nell'accezione in uso nella critica letteraria (G. Devoto e G.C. Oli, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, Le Monnier – Selezione dal Reader's Digest, 1967) e nel *Vocabolario della lingua italiana* di Bruno Migliorini del 1965, in cui si offre una definizione più generica («associazione fra sensazioni di diverso ordine») a cui fa immediatamente seguito l'esempio: «Il *silenzio verde* di Carducci è una sinestesia che a qualche critico non piacque». Vedi: P. Paissa, *op. cit.*, p. 33.

²¹ G. Devoto e G.C. Oli, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, Le Monnier – Selezione dal Reader's Digest, 1982, p. 1074.

²² http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/, alla voce *sinestesia*.

²³ <http://www.treccani.it/vocabolario/>, alla voce *sinestesia*.

In ambito romeno il termine è certamente giunto per via francese, ma si ravvisa l'impossibilità di trarre informazioni dai dizionari etimologici, sebbene sembri che la prima attestazione lessicografica risalga al 1939, all'interno de *Dicționarul limbii românești*, curato da August Scriban, in cui si dà una definizione generica – anche nella forma – e di tipo puramente fisiologico: «Boala celor căroră li se pare că sunetele aũ și coloare orî miros orî că colorile fac zgomot»²⁴. Nelle più recenti edizioni de *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX), la definizione continua ad essere concisa e di carattere generale («Asociație între senzații de natură diferită care dau impresia că sunt unul simbolul celuilalt. – Din fr. *synesthésie*»)²⁵, mentre i riferimenti all'ambito letterario si riscontrano nei dizionari di neologismi, primo fra tutti il *Dicționar de neologisme* del 1986 redatto da Florin Marcu e Constant Maneca, dove – caso forse unico in ambito lessicografico – la definizione di sinestesia viene estesa anche all'arte pittorica:

SINESTEZIE *s.f.* 1. (*Psih.*) Asociație spontană între senzații de naturi diferite; corespondență (II). 2. Tehnică literară constând în transpunerea metaforică a datelor unui simț în limbajul altui simț. ♦ (*În pictura expresionistă*) Încercare de transpunere grafică sau coloristică a unei senzații auditive. [Gen. *-iei.* / < fr. *synesthésie*, cf. gr. *syn* – cu, *aisthesis* – senzație]²⁶.

²⁴ «Malattia di coloro ai quali sembra che i suoni abbiano anche un colore o un odore oppure che i colori facciano rumore» (trad. nostra), A. Scriban, *Dicționarul limbii românești*, Iași, Presa bună, 1939, <https://dexonline.ro/>, alla voce *sinestezie*.

²⁵ «Associazione tra sensazioni di natura diversa che danno l'impressione di essere l'una il simbolo dell'altra. Dal fr. *synesthésie*» (trad. nostra), Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan", *Dicționarul explicativ al limbii române*, Bucarest, Univers Enciclopedic Gold, p. 1022.

²⁶ «SINESTESIA, *s. f.*, 1. (*Psic.*) Associazione spontanea tra sensazioni di natura diversa; corrispondenza (II). 2. Tecnica letteraria che consta nella trasposizione metaforica dei dati di un senso nel linguaggio di un altro senso. ♦ (*Nella pittura espressionista*) Tentativo di trasposizione grafica o coloristica di una sensazione uditiva. [Gen. *-iei.* / < fr. *synesthésie*, cfr. gr. *syn* – con, *aisthesis* – sensazione]» (trad. nostra), F. Marcu e C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, Bucarest, Editura Academiei, 1986, <https://dexonline.ro/>, alla voce *sinestezie*.

I.3. La sinestesia letteraria

1.3.1. Il semantismo della sinestesia

Dopo aver presentato un esauriente *excursus* sulle attestazioni sinestetiche in ambito letterario²⁷, con primi riferimenti a testi antichissimi e arrivando fino all'uso di questa particolare figura nel secolo scorso, Stephen Ullmann si sofferma sugli aspetti più propriamente linguistici della sinestesia, cercando di ricavare in modo induttivo, attraverso un studio durato tredici anni sull'opera di alcuni autori del XIX secolo²⁸, elementi di sistematicità che possano valere come regole per la definizione del tropo. La necessità di un tale tipo di analisi sorge dalla considerazione dell'estensione pancronica del fenomeno sinestetico, aspetto che induce a una riflessione sul meccanismo che vi si pone alla base, sulla scorta anche di alcuni caratteri già individuati che ne potrebbero condizionare la presenza nel testo letterario: l'idiosincrasia individuale, la moda corrente in un determinato contesto e in un determinato periodo, o persino l'associazione accidentale:

Il temperamento individuale, l'immaginazione, i diversi modi di vedere devono per forza farsi sentire, così anche le correnti alla moda per quanto riguarda l'espressione letteraria e la dottrina estetica. La funzione esercitata da questi fattori può essere rivelata per mezzo di un'accurata analisi statistica del materiale; un confronto di queste tavole statistiche può comunque anche mettere in evidenza nuove e forse insospettite corrispondenze che autori di

²⁷ Per un esauriente *excursus* sugli aspetti storico-letterari della sinestesia, rimandiamo a: S. Ullmann, *Principi di semantica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 316-326; P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, Brescia, La Scuola, 1995, pp. 31-76.

²⁸ Gli autori presi in considerazione sono i seguenti (così come riportati nel testo di Ullmann): Byron, Keats, William Morris, Wilde, Dowson, Phillips, lord Alfred Douglas, Arthur Symons, Longfellow, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, e il poeta romantico ungherese Vörösmarty. A margine della propria analisi, Ullmann giustificherà tale scelta metodologica: «Nell'ambito del breve periodo così indicato, ho cercato di introdurre una certa varietà esaminando poeti di inclinazioni diverse, alcuni a tendenza nettamente immaginativa, o anche attivamente sinestetica (come Gautier, Keats, Wilde), altri interessati agli effetti descrittivi ma non particolarmente dediti ai trasferimenti sensoriali (Morris, Leconte de Lisle), altri ancora che non fanno che riflettere l'uso della moda contemporanea (Byron, Longfellow)». S. Ullmann, *Principi di semantica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 326 e 336.

pur diverse generazioni, nazionalità e temperamento possono avere in comune²⁹.

Al fine di comprendere pienamente l'analisi condotta da Ullmann è necessario riprendere la classificazione funzionale dei mutamenti semantici che egli propone nel quarto capitolo del suo libro, in cui distingue:

I. *Trasferimenti di nomi:*

- a) per *somiglianza* fra i sensi;
- b) per *contiguità* fra i sensi.

II. *Trasferimenti di sensi:*

- a) per *somiglianza* fra i nomi;
- b) per *contiguità* fra i nomi.

III. *Mutamenti compositi*³⁰

È proprio nella prima categoria (Ia) che, secondo Ullmann, si devono collocare la metafora e le altre figure ad essa connesse, poiché sono tutte fondate sulla somiglianza di senso. L'autore opera, però, una distinzione tra somiglianza *sostanziale* e somiglianza *emotiva*: nella prima ricadrebbero per esempio i trasferimenti antropomorfici (“la gamba di un tavolo”, “il braccio di un fiume” o “l'occhio del ciclone”) o quelli che vedono un termine concreto applicato a una nozione astratta (“cardine di un sistema” o “perno di una teoria”), che hanno la loro radice in un *tertium comparationis* di riferimento³¹; la somiglianza *emotiva* invece si fonderebbe su criteri di affettività tra i due sensi, come avviene nei trasferimenti di sensazioni fisiche e stati mentali (“amarezza”, “carattere dolce”), in cui manca un vero e proprio *tertium comparationis*. Tale suddivisione, in ambito sinestetico, verrebbe ad essere messa in discussione dall'abituale distinzione tra sinestesia “concettuale” (per cui, per esempio, un soggetto vede un colore ascoltando una

²⁹ Ivi, p. 327.

³⁰ Ivi, pp. 261-262. Per quanto concerne l'utilizzo del termine “trasferimento”, Ullmann specifica: «Dal punto di vista terminologico, “trasferimento” è usato in senso neutro, senza implicazioni per quanto riguarda la natura intenzionale o preintenzionale, improvvisa o graduale del mutamento», *ibidem*.

³¹ Vedi: Ivi, p. 266.

musica) e sinestesia “immaginativa” (che si realizza quando – per restare sullo stesso esempio – un soggetto, ascoltando una musica, immagina un colore o lo pensa). Sebbene gli esempi proposti aiutino a chiarire l’impostazione, vero è, d’altra parte, che tali aspetti meriterebbero un approfondimento diverso che tuttavia non è immediatamente utile ai nostri scopi³².

I.3.2. Il trasferimento semantico: dominio fonte e dominio destinazione

Estremamente interessante invece è la classificazione che Ullmann fa della sinestesia, considerandola anch’egli in quanto fenomeno con «una base mentale troppo complessa per essere costretto in una singola casella»³³: in primo luogo, bisognerà escludere dalla categoria le figure in cui non si realizza una vera e propria associazione sensoriale. È il caso dei trasferimenti in cui un’impressione sensoriale viene ad essere applicata a stati o a processi psichici (per riprendere gli esempi citati nel testo: “oscura minaccia” o *blanc souci*), o ancora di quelle combinazioni tra un elemento appartenente alla sfera dei sensi e una nozione astratta, che l’autore chiama *pseudosinestesia*³⁴. Nello schema tracciato da Ullmann, questo tipo di figura si colloca tra i trasferimenti di tipo *Ib*, ovvero un trasferimento di nome per contiguità tra i sensi, specificando inoltre che si tratta di un tipo di contiguità “simultanea”³⁵. L’autore si sofferma sulla “naturalità” dell’unità di sensazioni diverse che convergono nel momento percettivo creando delle combinazioni intersensoriali, scorgendo la radice della sinestesia “genuina” (si cita la *audition colorée* come estrema manifestazione psicologica) nell’apprendimento soggettivo di un *tertium comparationis* di carattere percettivo, concettuale o affettivo:

Un suono viene descritto come *aspro*, o *penetrante*, perché si percepisce fra
le due sensazioni, fra le impressioni che esse producono, o fra le loro tonalità

³² A tal proposito, sarà utile notare che anche l’autore riconosce una certa difficoltà in quello che egli chiama “esatto dosaggio” di fattori referenziali e fattori sinestetici, il che lo porta a operare un’ulteriore suddivisione all’interno della categoria *I a*, in cui distingue: trasferimenti basati sulla somiglianza sostanziale, emotiva o sinestetica. Ivi, pp. 267-268.

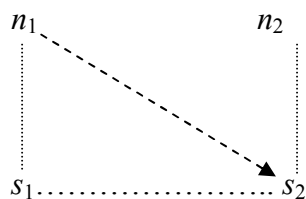
³³ Ivi, p. 267.

³⁴ Apprezzando certamente la necessaria distinzione operata da Ullmann, ci sentiamo però di osservare che l’esempio di pseudosinestesia ivi riportato non è forse il più calzante: si cita infatti il sintagma *fragrant darkness*, in cui, a nostro parere, nonostante il carattere di astrattezza dell’immagine proposta, l’appartenenza al sensorio degli elementi coinvolti permettano di parlare di sinestesia vera e propria.

³⁵ Per la spiegazione della differenziazione operata da Gombocz tra contiguità simultanea e successiva, si veda S. Ullmann, *op. cit.*, p. 276.

sensoriali, una specie di analogia. Per dirla con le parole di Baudelaire: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies» (*Correspondances*)³⁶.

Ullmann esorta inoltre a porre una particolare attenzione nell'individuazione dei trasferimenti per somiglianza, tra i quali non rientrano per esempio figure come lo zeugma o l'ipallage che, attraverso una modifica dell'ordinamento sintattico e l'effetto stilistico della subordinazione grammaticale, danno l'impressione di una sinestesia: a tale riguardo, l'autore cita tra gli altri un'espressione usata da Oscar Wilde, «verde peso degli allori» («green weight of laurels», dalla poesia *A Vision*), riordinamento poetico di «il peso dei verdi allori», e un verso di Ernest Dowson «il nero fragrante dei suoi capelli» («the fragrant darkness of her hair», dall'incipit di *Terre promise*), risolvibile sintatticamente con «il nero dei suoi fragranti capelli» o «la fragranza e il nero dei suoi capelli»³⁷. La categorizzazione funzionale della sinestesia – questo speciale tipo di trasferimento del nome per associazione fra i sensi³⁸ – si rivela tanto complessa quanto necessaria, per cui, che si tratti di una relazione di somiglianza o di contiguità (o di entrambe contemporaneamente), Ullmann rammenta che «è sempre la connessione tra s_1 e s_2 a far sì che n_1 si colleghi a s_2 senza necessariamente annullare la relazione preesistente con s_1 »³⁹:



Schema del trasferimento dei nomi per somiglianza proposto da Ullmann, in cui n sta per nome e s per senso⁴⁰.

³⁶ «I profumi, i colori e i suoni si rispondono. // Esistono profumi freschi come carni di un bambino, / dolci come oboi, verdi come prati» (*Corrispondenze*), cit. in S. Ullmann, *op. cit.*, p. 277, trad. dal francese di C. Rendina in C. Baudelaire, *I Fiori del Male e tutte le poesie*, Roma, Newton & Compton, 2010, p. 67.

³⁷ S. Ullmann, *op. cit.*, p. 277.

³⁸ Ivi, p. 327.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 264.

Ogni trasferimento dunque, secondo questo schema, deve prevedere una fonte e una destinazione, che, nel caso della sinestesia, devono appartenere a campi sensoriali diversi. Ullmann, nella propria indagine analitica, distingue sei livelli, poiché separa il calore dal tatto, sulla base di una sua particolare autonomia sul piano psichico. In quanto al metodo utilizzato, lo studioso specifica che ogni singolo esempio è stato collocato nella sottoclasse corrispondente a s_1 e s_2 (fonte e destinazione), che i casi considerati sono solo quelli il cui carattere sinestetico è avvertibile sincronicamente, e che, nel caso di configurazioni in cui entrassero in gioco più di due sensazioni, ogni processo sinestetico sarebbe stato trattato separatamente⁴¹. Per sciogliere i dubbi nei casi in cui, magari anche a causa dell'organizzazione sintattica, si potrebbe indugiare nel riconoscimento della fonte e della destinazione, Ullmann si affida alla teoria dei "ranghi sintattici" di Jaspersen, per cui la destinazione può essere definita come «l'elemento *a proposito del quale* il poeta sta dicendo qualcosa [...] il più alto dei due o più ranghi in questione»⁴²; in quello che viene considerato "l'archetipo semantico" delle combinazioni sinestetiche, ovvero la giunzione binaria attributiva, è sempre l'elemento non verbale (soggetto, oggetto) a fornire la destinazione. Oltre a segnalare l'esclusione di quelle che egli definisce "immagini sbiadite" (come *dolce suono* oppure *tenera voce*), Ullmann sembra riproporre l'inquadramento della sinestesia nella categoria metaforica, quando afferma: «I trasferimenti veri e propri sono stati registrati ogni volta che comparivano, senza considerare se fossero metafore usuali o innovazioni caratteristiche di un poeta»⁴³.

Due considerazioni si rendono qui necessarie, a nostro avviso, riguardo alla teoria di Ullmann:

- 1) L'autore fa cenno alla distinzione tra sinestesia esplicita e sinestesia implicita, che egli ritroverebbe rispettivamente nella similitudine e nella metafora, rifacendosi dunque alla tradizionale concezione che pretende di leggere nella

⁴¹ Ullmann cita il noto verso dell'*Isabella* di Keats, «Taste the music of that vision pale» («Gusta la musica di quella pallida visione»): «È un amalgama di due trasferimenti, uno dal gusto al suono, l'altro dal suono alla vista». Ivi, p. 328.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

similitudine l'esplicitazione di un significato che nella metafora manterrebbe invece un carattere implicito⁴⁴.

2) Lo schema d'analisi che illustreremo nelle prossime pagine, non permettendo di distinguere tra la sinestesia "usuale" (lessicalizzata) e quella d'invenzione, non consente di usufruire dei risultati statistici per determinare il grado di innovatività di un'opera; a tal fine, il dato quantitativo dovrà essere inevitabilmente affiancato da una descrizione semantica delle occorrenze intersensoriali, così come lo stesso Ullmann propone negli articoli che precedono il suo fondamentale studio di semantica⁴⁵.

1.3.3. Il modello tabellare di Stephen Ullmann

Per la sua analisi statistica, Ullmann utilizza una tabella (che sarà ripresa in diverse ricerche successive⁴⁶) sul cui asse orizzontale verranno indicati i trasferimenti dalla stessa fonte, mentre sulle colonne quelli con la stessa destinazione, ottenendo così un totale di trenta possibili combinazioni (cinque destinazioni per ognuna delle sei fonti), separate da una diagonale centrale tracciata in corrispondenza delle caselle in cui non si manifesta una combinazione sinestetica poiché la fonte e la destinazione coincidono. La suddetta tabella è utilizzata, di volta in volta, per lo studio dell'opera di ogni singolo autore. In *Principi di semantica* vengono riprese le tabelle relative a John Keats e a Théophile Gautier⁴⁷:

⁴⁴ «Così è per la distinzione più formale tra sinestesia esplicita e implicita. Per prendere due esempi da Longfellow "i toni erano puri / e teneri *come* una notte d'estate" (*Tales of Wayside Inn, Interlude*) è esplicito, dal punto di vista retorico si classifica come una similitudine; d'altra parte "rinfrescare il suono del ruscello" (*The Golden Legend, IV*) è conciso e implicito, cioè metaforico. Questo dualismo non è privo d'importanza nei confronti della misura di consapevolezza attribuibile a queste immagini, ma ovviamente non intacca la gerarchia che qui ci interessa». Ivi, p. 329.

⁴⁵ Il riferimento è qui a: S. Ullmann, «Les transpositions sensorielles chez Leconte de Lisle», in *Le français moderne*, XIV, Gennaio 1946, pp. 23-40; S. Ullmann, «L'art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier», in *Le français moderne*, XV, Ottobre 1947, pp. 265-286; S. Ullmann, «La transposition dans la poésie lyrique de Hugo, des *Odes et Ballades aux Contemplations*», in *Le français moderne*, XIX, Ottobre 1951, pp. 277-295.

⁴⁶ Vedi, nei prossimi paragrafi, gli studi di Mihaela Mancaş e di Luigi Rosiello.

⁴⁷ S. Ullmann, *op. cit.*, pp. 330-331. Così come avremo modo di constatare anche noi, durante l'analisi delle figure nell'opera poetica di B. Fundoianu, Ullmann riscontra in Gautier una particolare difficoltà nella scelta del dominio sensoriale in cui collocare un termine della configurazione, soprattutto quando sia la fonte che la destinazione sono esse stesse ambivalenti, connesse a più di un campo sensoriale: «A Théophile Gautier, per

KEATS

	Tatto	Calore	Gusto	Olfatto	Udito	Vista	Totale
Tatto	-	1	-	2	39	14	56
Calore	2	-	-	1	5	11	19
Gusto	1	1	-	1	17	16	36
Olfatto	2	-	1	-	2	5	10
Udito	-	-	-	-	-	12	12
Vista	6	2	1	-	31	-	40
Totale	11	4	2	4	94	58	173

esempio, piace immaginare la poesia come gemme e cammei, egli anzi giunge a servirsi di questa “metafora dominante” nel titolo della sua opera più famosa. È in un certo senso discutibile se la fonte del trasferimento stia qui nella sfera visiva o in quella tattile. Le arti plastiche combinano i due aspetti, e solo mediante una *denominatio a potiori* uno dei due componenti può essere messo in evidenza. In complesso sembrerebbe predominare il lato plastico, cioè le connotazioni tattili; altrimenti non ci sarebbe modo di distinguere queste metafore dalle immagini pittoriche in cui compare la luce, la forma o il colore. Dal momento che ambedue gli insiemi di associazioni hanno esercitato una funzione importante nell’immaginazione di Gautier, è parso più logico assegnare la categoria plastica al campo del tatto», Ivi, pp. 329-330.

GAUTIER

	Tatto	Calore	Gusto	Olfatto	Udito	Vista	Totale
Tatto	-	5	-	5	70	55	135
Calore	-	-	-	-	4	11	15
Gusto	-	-	-	4	11	7	22
Olfatto	-	-	-	-	5	1	6
Udito	2	1	-	1	-	13	17
Vista	3	-	-	1	34	-	38
Totale	5	6	-	11	124	87	233

Questo tipo di tavole è stato usato per l'analisi dell'opera di ciascuno degli autori su cui si è concentrata l'attenzione di Ullmann, offrendo, nell'insieme, dei dati comuni: da un lato, per esempio, l'elevato numero di transizioni tatto > suono e, all'opposto, un numero estremamente ridotto di combinazioni calore > sapore e odorato > calore. I criteri di giudizio presi in considerazione per l'esame dei risultati ottenuti sono i seguenti: distribuzione gerarchica, fonte predominante e destinazione predominante.

Per quel che concerne la distribuzione gerarchica, risulta evidente che i dati riportati nelle colonne di sinistra sono particolarmente più bassi rispetto a quelli riportati a destra: ciò sta a indicare che la tendenza generale nelle transizioni sinestetiche risponde a un criterio di gerarchia nell'ambito del sensorio, manifestando un diffuso orientamento crescente dai livelli più bassi – le sensazioni meno differenziate – verso quelli più alti (secondo l'ordine: tatto, calore, gusto, olfatto, suono e vista). La diagonale costituirà dunque la linea di demarcazione tra i processi che rispettano la gerarchia (quelli al di sopra o, se vogliamo, a destra della diagonale) e quelli orientati verso il basso (al di sotto – o a

sinistra – della diagonale). Ullmann procede allora all'indicazione dei dati nei diversi autori⁴⁸, questa volta in base all'orientamento della trasposizione sensoriale:

<i>Autore</i>	<i>Verso l'alto</i>	<i>Verso il basso</i>	<i>Totale</i>
Byron	175	33	208
Keats	126	47	173
Morris	279	23	302
Wilde	337	77	414
«Decadenti»	335	75	410
Longfellow	78	26	104
Leconte de Lisle	143	22	165
Gautier	192	41	233
<i>Totali</i>	1665	344	2009

In quanto al secondo punto, ovvero l'individuazione della fonte predominante, i risultati sono in linea con quanto rilevato in merito alla distribuzione gerarchica, vedendo nel tatto la fonte principale dei trasferimenti in tutti e dodici i poeti analizzati. Risulta a nostro avviso singolare il fatto che Ullmann, non mancando di sottolineare giustamente uno stretto legame del campo del calore con quello del tatto e del senso olfattivo con quello gustativo, tralasci invece un aspetto che avrebbe meritato probabilmente più attenzione: la produttività relativamente alta del dominio visivo come fonte di trasferimenti sinestetici,

⁴⁸ L'autore sceglie di raggruppare sotto la voce «Decadenti» i dati relativi a Dowson, Phillips, lord Alfred Douglas e Arthur Symons, specificando che non vi è comunque incongruenza con i risultati ottenuti dalla analisi condotta su ciascun autore separatamente. Ivi, p. 332.

elemento che si porrebbe in contraddizione con la tendenza generale verso l'alto a cui abbiamo accennato.

Più articolate sono invece le conclusioni tratte rispetto al terzo e ultimo criterio di analisi, in cui ad essere analizzato è il dominio di destinazione predominante, in questo caso l'udito. Sebbene la vista si ponga al livello più alto nella gerarchia del sensorio, per cui ci si aspetterebbe una maggiore frequenza di transizioni verso tale dominio (nel rispetto dell'orientamento ascendente di cui sopra), il campo acustico si rivela invece il più ricettivo, nonostante verso di esso possano prodursi trasferimenti orientati dall'alto verso il basso⁴⁹. Dopo aver osservato la prevalenza di tale dominio di destinazione anche in scrittori con una più spiccata immaginazione visiva, l'autore propone la seguente spiegazione:

Non è difficile trovare la ragione di questa discrepanza. La terminologia della vista è incomparabilmente più ricca della sua contropartita auditiva, ed ha pure a sua disposizione un numero molto maggiore di similitudini e di immagini. Dei due campi sensori alle estremità della scala, il suono ha più bisogno di sostegno esterno di quanto ne abbiano la luce, la forma e il colore; di qui la maggior frequenza delle intrusioni di elementi esterni nella descrizione di fenomeni acustici⁵⁰.

1.3.4. I quattro “strati” della sinestesia letteraria

A conclusione della propria analisi, Stephen Ullmann dedica alcune pagine alla descrizione della sinestesia letteraria, individuando i quattro “strati” principali che interverrebbero nella sua produzione. Lo strato cosiddetto *superficiale* comprenderebbe quelli che l'autore chiama “prodotti del *capriccio dell'associazione*”, i quali non avrebbero un carattere di accidentalità, ma sarebbero condizionati dal tipo di discorso, dal tema e dal

⁴⁹ Ivi, p. 333.

⁵⁰ Ivi, p. 334. Anamaria Gebăilă mette criticamente in discussione la spiegazione di Ullmann: «Ullmann si inoltra in una spiegazione alquanto azzardata, notando che il suono avrebbe bisogno di più appoggio esterno (*external support*) rispetto alla vista, quindi la frequenza delle intrusioni sarebbe maggiore per il suono. Siccome non capiamo quale sia l'appoggio esterno del suono, dato il fatto che, oltre all'emissione in certi limiti di frequenza, il suono non ha bisogno di altri mediatori per eccitare l'analizzatore [come la luce per la vista o l'acqua per il gusto], l'argomento ci sembra difficilmente accettabile». A. Gebăilă, *Intrecci dei sensi e intrecci delle parole. Visione comparative sulla sinestesia in francese, italiano e romeno*, Bucarest, Editura Universităţii din Bucureşti, 2011, p. 29.

genere⁵¹ di riferimento, il che li renderebbe in un certo modo prevedibili: «Questi trasferimenti si potrebbero distinguere dagli altri mediante elementi ampiamente negativi: essi non avrebbero connessioni percettibili con tendenze individuali, con la moda contemporanea, o con una qualsiasi delle tendenze specifiche operanti a livello pancronico»⁵².

Il secondo strato è costituito invece dalla «sovrastruttura mentale, dal temperamento, dalle tendenze ed esperienze sinestetiche personali»⁵³. Ullmann fa riferimento nello specifico alla predilezione per le sinestemie gustative di Keats, rintracciabile già nel passaggio di una lettera che il poeta aveva inviato a sua sorella Fanny⁵⁴, e all'attenzione che altri autori, quali Wilde e Baudelaire, riservano invece all'odorato, una tendenza in parte determinata dalla moda del periodo, ma certamente anche segno di una spiccata sensibilità personale per i profumi, interiorizzata a livello mentale. Si sottolinea inoltre che in Keats le sensazioni gustative vengono preponderatamente utilizzate come fonte del trasferimento – Ullmann parla di “espansione” – mentre Wilde opera in senso opposto, proponendo transizioni in cui i profumi e gli odori sono gli elementi caratterizzati, il dominio di destinazione – in questo caso l'autore, per definire tale processo, usa il termine “attrazione”⁵⁵. Nell'ambito dei condizionamenti soggettivi rientra certamente anche l'uso degli “stimolanti” (l'autore cita il caso di Gautier, frequentatore del *Club des Hachichins*), determinante nella produzione di sinestemie letterarie già ai tempi di Coleridge e di E. T. A. Hoffmann; e poi, sempre inquadrata tra i fattori soggettivi, la cosiddetta funzione delle *metafore dominanti*: Ullmann si riferisce qui a delle specificità nell'uso sinestetico in ciascun autore, dai trasferimenti di aggettivi di colore abbondanti in Keats, all'«azur amer» di Gautier, fino a quello che egli chiama lo «schema archetipico» di provenienza sinestetica, l'immagine dell'«œil dardé» in Leconte de Lisle⁵⁶.

⁵¹ «Il dramma, per esempio, è singolarmente inadatto alle immagini sinestetiche; né la materia che ne è oggetto, né i suoi legami con la lingua comune si prestano a un trattamento intersensoriale», S. Ullmann, *op. cit.*, p. 337.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 338.

⁵⁴ Riportiamo di seguito il curioso brano estratto dalla lettera: «Spero che tu abbia una buona provvista di violette, per me sono le principesse dei fiori, e sotto uno scroscio di pioggia sono quasi piacevoli come le caramelle di zucchero d'orzo per la lingua dello scolaro». Cit. in S. Ullmann, *op. cit.*, p. 338.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 339.

Il terzo fattore individuato in questo interessante studio è rappresentato dalle “mode” artistico-letterarie in voga nel periodo in cui vive e opera uno scrittore: l'autore cita i ripetuti accenni di Byron al “colore delle parole”, sintomo, più che di esperienze dirette, di una questione estetica fortemente dibattuta all'epoca circa le relazioni tra le varie arti⁵⁷. In questo “strato” rientrerebbero anche i *modelli* di riferimento: se Wilde risente dell'influenza esercitata da Gautier, Huysmans e Whistler, Byron non manca di giustificare un parallelo letterario tra suono e colore rifacendosi a Madame de Staël⁵⁸. Ullmann arriva addirittura a teorizzare la relazione tra un particolare periodo storico e uno specifico «stile sinestetico»⁵⁹, riprendendo la teoria di Wellek secondo cui: «La sinestesia del Rinascimento e dell'epoca classica è “tettonica”, plastica, formale, fondata sull'audizione dei colori, mentre la sua antitesi, la sinestesia barocca e romantica, è “atettonica”, pittorica e musicale, caratterizzata dalla visione della melodia e del timbro»⁶⁰.

A questi strati – condizionamenti soggettivi, spaziali e temporali – si aggiunge naturalmente quello che potremmo definire il “sostrato pancronico” che contraddistingue la sinestesia, rendendo lo studio di questa figura tanto affascinante quanto complesso: se Ullmann riconosceva la scarsezza e l'insufficienza del materiale a disposizione per giungere a conclusioni dal carattere definitorio, noi tenteremo di aggiungere un tassello alla ricerca sull'argomento.

1.3.5. Mihaela Mancaș: la sinestesia nel processo di creazione letteraria

Come si riesce a intuire già dal titolo, l'obiettivo che si prefigge Mihaela Mancaș nel suo ricco articolo «La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Argezi et M. Sadoveanu»⁶¹ è quello di comprendere il ruolo e le proporzioni della

⁵⁷ Ivi, p. 340.

⁵⁸ Per il dettaglio degli esempi qui menzionati, vedi: *Ibidem*.

⁵⁹ Visto l'ambito di studio in cui ricade il presente elaborato, ci sentiamo di poter rintracciare nelle ultime osservazioni di Stephen Ullmann una certa affinità con le teorie presentate da Lucian Blaga ne *Lo spazio mioritico*, libro in cui, sebbene si operi su determinanti spaziali e non su coordinate temporali, il poeta e filosofo romeno giunge a cogliere l'influenza che la configurazione geografica e ambientale circostante avrebbe nella costruzione di uno spazio matrice a livello intimo e, di riflesso, nell'opera di un artista. Vedi: L. Blaga, *Spațiul mioritic*, Bucarest, Humanitas, 1994.

⁶⁰ A. Wellek, «Das Doppelpfinden in der Geistesgeschichte», *Zeitschrift für Aesthetic*, XXIII, pp. 31 e sgg. *apud* S. Ullmann, *op. cit.*, p. 341.

⁶¹ M. Mancaș, «La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Argezi et M. Sadoveanu», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, 1962, pp. 55-87.

sinestesia nel processo di creazione artistica, nella fattispecie letteraria. Lo studio di Mancaş è il primo, in ambito romeno, a indagare con puntualità analitica l'opera di alcuni tra i più grandi autori, al fine di offrire, sulla base di un solido riferimento teorico, un quadro statistico che, lungi dal voler essere un indicatore esclusivamente quantitativo, permette di individuare nell'uso della figura in oggetto un segno di una mutata espressività dell'opera e di uno sviluppo in termini di maturità creativa dello scrittore.

Nella definizione che Mancaş ha cura di proporre all'inizio della propria trattazione, si descrive il processo sinestetico in sé, senza soffermarsi sull'inquadramento retorico della figura, aspetto su cui la studiosa tornerà a più riprese nel testo dell'articolo: «La synesthésie est une association de deux ou plusieurs termes qui désignent des sensations provenant de domaines sensoriels différents; son autre appellation, “transposition sensorielle”, nous montre que chacun des termes suppose une incursion dans le domaine de l'autre»⁶². Dal punto di vista storico-letterario, l'autrice osserva che l'attenzione nei confronti della trasposizione sensoriale non trova origine in epoca moderna, poiché, seppur in maniera non sistematica e con una ricorrenza certamente inferiore rispetto al meccanismo metaforico, i primi tentativi di riconoscimento del processo possono essere identificati già nel *Cratilo* di Platone o, ancora in ambito greco, in Eschilo e Pindaro, riferimenti per i quali si rimanda a Albert Carnoy, *La Science du mot. Traité de sémantique*⁶³. Altre attestazioni di tale trasposizione sono da rintracciare, secondo la studiosa romena, nel *Roman de Thèbes*, in epoca medievale, e più tardi in Rabelais, Ronsard e Molière⁶⁴, fino al Romanticismo, in cui la sinestesia letteraria gode di

⁶² «La sinestesia è un'associazione di due o più termini che designano sensazioni provenienti da domini sensoriali differenti; l'altra espressione con cui vi si riferisce, “trasposizione sensoriale”, mostra che ciascuno dei termini presuppone un'incursione nel dominio dell'altro». Ivi, p. 55. Trad. nostra.

⁶³ A. Carnoy, *La Science du mot. Traité de sémantique*, Lovanio, Universitas, 1927, pp. 281 e sgg. *apud* M. Mancaş, *art. cit.*, p. 59.

⁶⁴ In riferimento ai poeti francesi qui menzionati, Ullmann riporta alcuni esempi. Di Rabelais, cita il famoso episodio delle «parole gelate», contenuto nel capitolo LVI del Libro IV: «Lors nous jeta sus le tillac pleines mains de paroles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y vismes des mots de gueule, des mots de sinople, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés. Lesquel ester quelque peu eschauffés entre nos mais fondoient comme neiges, et les oyons réalement» (Trad.: «Allora gettò sul ponte varie manciate di parole gelate, che assomigliavano a caramelle di vari colori. Vedemmo varie parole rosse, verdi, azzurre, nere, e parole d'oro, le quali, quando tenendole tra le mani si scaldavano un po', fondevano come neve e noi le udivamo realmente»). In quanto a Pierre de Ronsard, invece, si sofferma sulla seguente sinestesia gustativa: «Orateurs éloquentes de qui le beau parler / Surpassoit la liqueur que rousse on voit couler» (Trad.: «Eloquenti oratori il cui gran parlare / Superava il liquore che rosso si vede colare»). Molière, infine, viene chiamato in causa per le sue espressioni satiriche: «plat de huit vers» e «ragoût d'un sonnet» (Trad.: «Una portata di otto versi» e «la salsa di un sonetto», tratte da *Femmes savantes* III, 2). Vedi S. Ullmann, *op. cit.*, pp. 218 e 220. Per la traduzione italiana, vedi: F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, a

più ampia diffusione in ambito poetico. Ciò che risulta particolarmente interessante in questa parte della trattazione di Mancaş è la riflessione critica secondo cui, sebbene sia innegabile una particolare predilezione per la sinestesia da parte dei Simbolisti – in special modo, con la teoria delle corrispondenze di Baudelaire e di Rimbaud – sarebbe errato ascrivere tale figura esclusivamente a questa corrente letteraria, poiché, sul piano stilistico, essa attiene all'originalità del linguaggio poetico in generale:

Le symbolisme est considéré comme le courant littéraire où cette figure de rhétorique connaît un emploi plus large. C'est justement pourquoi la transposition sensorielle, considérée comme le résultat de la correspondance des sens, est évoquée surtout à propos de Baudelaire et de Rimbaud. [...] Il est vrai que la synesthésie est plus fréquente chez les poètes symbolistes; mais ce serait faire erreur que de considérer la transposition sensorielle comme un attribut exclusif du symbolisme. [...] Tant dans la communication normale que sur le plan stylistique, la valeur de la synesthésie réside donc dans un nouvel aspect, inédit, de l'expression de la réalité. Dans la langue parlée, ceci se réduit à la matérialisation de l'image; sur le plan stylistique, par l'entremise de la synesthésie, on met en lumière un aspect de l'originalité du langage poétique de l'œuvre d'un écrivain⁶⁵.

A riprova di quanto affermato, Mancaş si rifà alle ricerche di Ullmann su autori che non appartengono alla corrente simbolista – come Leconte de Lisle, Théophile Gautier e Victor Hugo⁶⁶ – e, sulla scorta dei risultati ottenuti dal linguista di origine ungherese,

cura di Lionello Sozzi, Milano, Bompiani, 2012, p. 1493; Molière, *Teatro*, a cura di F. Fiorentino, Milano, Bompiani, 2013, p. 2729.

⁶⁵ «Quella simbolista è considerata la corrente letteraria in cui questa figura retorica conosce un utilizzo più ampio. Ciò perché la trasposizione sensoriale, considerata come il risultato della corrispondenza dei sensi, è evocata soprattutto a proposito di Baudelaire e di Rimbaud. È vero che la sinestesia è più frequente nei poeti simbolisti; ma sarebbe un errore considerare la trasposizione sensoriale come un attributo esclusivo del Simbolismo. [...] Tanto nella comunicazione normale quanto sul piano stilistico, il valore della sinestesia risiede dunque in un aspetto nuovo, inedito, dell'espressione della realtà. Nella lingua parlata, ciò si riduce alla materializzazione dell'immagine; sul piano stilistico, per mezzo della sinestesia, si mette in evidenza un aspetto dell'originalità del linguaggio poetico in uso nell'opera di uno scrittore», M. Mancaş, *art. cit.*, p. 59. Trad. nostra.

⁶⁶ Il riferimento è qui ai seguenti articoli: S. Ullmann, «Les transpositions sensorielles chez Leconte de Lisle», in *Le français moderne*, XIV, Gennaio 1946, pp. 23-40; S. Ullmann, «L'art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier», in *Le français moderne*, XV, Ottobre 1947, pp. 265-286; S. Ullmann, «La transposition dans la poésie lyrique de Hugo, des *Odes et Ballades aux Contemplations*», in *Le français moderne*, XIX, Ottobre 1951, pp. 277-295.

anche lei procederà nell'analisi delle sinestessie presenti nelle opere degli autori romeni: Mihai Eminescu⁶⁷, Tudor Arghezi e Mihail Sadoveanu.

Come si evince dall'ultima citazione, la linguista bucarestina opera una distinzione tra il piano comunicativo e il piano stilistico, sul quale la sinestesia risulterebbe essere di fatto la realizzazione per fini artistici derivante dall'esistenza in potenza del fenomeno sul primo dei due piani presi in considerazione: «La synesthésie est un phénomène présent dans la langue parlée, sa valeur fondamentale étant une valeur communicative. De son existence à l'état potentiel dans la langue parlée découle le second aspect de la synesthésie, l'aspect stylistique: la mise en œuvre de cette possibilité aux fins de créer une image artistique»⁶⁸. Il fatto che nel primo caso si tratti di quella che più diffusamente viene indicata come sinestesia lessicalizzata è confermato dal riferimento all'articolo di Boris Cazacu, «Despre înțelesul unor verbe „sentiendi”»⁶⁹ (trad.: «Sul significato di alcuni verbi “sentiendi”»), in cui l'autore spiega, tramite la trasposizione associativa, l'evoluzione semantica di alcuni verbi “sentiendi” nel romeno parlato, come risulta evidente in uno degli esempi riportati da Mancaș a proposito del verbo a *vedea* (vedere), con il senso di *a gusta* (gustare, assaggiare) nell'espressione *vezi dacă e sărat* («vedi se è salato»), oppure di *a auzi* (sentire) nell'espressione *nu vezi ce zgomot face?* («Non vedi che chiasso fa?»)⁷⁰:

⁶⁷ In linea con quanto appena indicato, in apertura del paragrafo relativo alla trasposizione sensoriale in Mihai Eminescu, Mancaș dichiara quanto segue: «Nous avons eu tout d'abord l'intention de ne faire qu'un sondage dans la création d'Eminescu, afin de démontrer que la synesthésie n'apparaît pas dans la poésie roumaine uniquement comme un résultat de la connaissance du modernisme, – avec la poésie de Macedonski par exemple – mais qu'elle a des traditions», (trad.: «La nostra intenzione è stata innanzitutto quella di condurre soltanto un sondaggio nella creazione di Eminescu, al fine di dimostrare che la sinestesia non è apparsa nella poesia romena unicamente come risultato della conoscenza del Modernismo, – con la poesia di Macedonski, per esempio – ma che essa possiede una tradizione». M. Mancaș, *art. cit.*, p. 61. Trad. nostra.

⁶⁸ «La sinestesia è un fenomeno presente nella lingua parlata, il suo valore fondamentale essendo di tipo comunicativo. Dalla sua esistenza allo stato potenziale nella lingua parlata deriva il secondo aspetto della sinestesia, l'aspetto stilistico: la messa in atto di questa possibilità al fine di creare un'immagine artistica». M. Mancaș, *art. cit.*, p. 55. Trad. nostra.

⁶⁹ B. Cazacu, «Despre înțelesul unor verbe “sentiendi”», in *Studii și cercetări lingvistice*, 2, 1950, pp. 257-264.

⁷⁰ Vedi M. Mancaș, *art. cit.*, p. 57. Nell'articolo sono riportati anche altri esempi, quali: *a mirosi* (odorare, annusare) con il senso di *a auzi* (sentire) nell'espressione *ce-ai mirosit prin oraș?* («Cos'hai sentito in città?»); e *a auzi* (sentire) nel senso di *a mirosi rău* (avere un odore cattivo). Riguardo quest'ultimo esempio, riportiamo quanto segnalato nel volume di A. Graur, *Alte etimologii românești*: «La TDRG [*Tiktin Dicționar Român-German, ndr*] și în DA [*Dicționarul limbii române, ndr*] găsim, fără explicație etimologică, verbul *a auzi* cu înțelesul de “a mirosi”. Vezi acum și *Lex. reg.* II, p. 124, din Bucovina. Dumitru Ahrițculesei din Buzău îmi scrie că cunoaște, din comuna sa natală, Cîndești, județul Botoșani, cuvîntul cu acest înțeles și știe că așa se zice și în ucraineană (comuna e compusă din șase sate, iar în două dintre ele se vorbește și ucraineană): *мо мнeco cu чye* “carnea aceea s-a alterat (miroase)”; *чyми мyрчем* “miroase a mort, miroase

Comme on le voit, il existe des interpénétrations fréquentes entre les sphères notionnelles des verbes «sentiendi». Il est intéressant de remarquer, pour nos conclusions sur la synesthésie dans la langue commune, que dans la catégorie de ces verbes, *a vedea* (voir) peut apparaître dans le langage courant à la place de tous les autres verbes qui expriment la perception par l'un ou l'autre des sens, étant donné que la vue semble être le plus important d'entre eux (du point de vue subjectif). Parmi les verbes «sentiendi», *a vedea* (voir) et *a auzi* (entendre) dépassent le plus fréquemment la sphère de leur perception sensorielle⁷¹.

Secondo la studiosa, il tipo di trasferimento sensoriale che si verifica nel linguaggio poetico è identico e assimilabile al meccanismo di mutamento semantico appena descritto relativamente alle sinestisie lessicalizzate, per cui i due fenomeni sarebbero legati, in virtù dell'interrelazione esistente tra i diversi sensi: «La réalité se reflète dans la conscience par l'entremise de plusieurs sens, et entre les différents organes des sens il existe une interdépendance, démontrée par voie expérimentale, interdépendance qui les fait agir parallèlement»⁷².

Nell'analisi della sinestesia sul piano stilistico, dopo aver sottolineato a più riprese l'assimilazione della sinestesia alla metafora («De ce point de vue [sur le plan stylistique], la synesthésie est une figure de rhétorique, un aspect de la métaphore»⁷³ e, più avanti,

mortul») (trad.: «Nel TDRG e nel DA troviamo, senza spiegazione etimologica, il verbo *sentire* con il senso di *odorare*. Vedi adesso anche *Lex. reg.* II, p. 124, della Bucovina. Dumitru Ahrițculesei di Buzău mi comunica di essere a conoscenza di tale accezione della parola, nel suo paese natale, Cîndești, nella provincia di Botoșani, e sa che allo stesso modo si usa in lingua ucraina (il comune è formato da sei villaggi, in due dei quali si parla l'ucraino): *мо мнесо си чье* “quella carne è andata a male (puzza)”; *чуми мурчем* “puzza di morto”). Al. Graur, *Alte etimologii românești*, Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975, in <https://dexonline.ro/> alla voce *auzi*.

⁷¹ «Come possiamo osservare, esistono delle compenetrazioni frequenti tra le sfere nozionali dei verbi “sentiendi”. È interessante osservare, per le nostre conclusioni sulla sinestesia nella lingua comune, che, nella categoria di questi verbi, *a vedea* (vedere) può apparire nella lingua corrente al posto di tutti gli altri verbi che esprimono la percezione per mezzo degli altri sensi, dato che la vista sembra essere il più importante tra di essi (dal punto di vista soggettivo). Tra i verbi «sentiendi», *a vedea* (vedere) e *a auzi* (sentire) oltrepassano con maggiore frequenza la sfera della loro percezione sensoriale». M. Mancaș, *art. cit.*, p. 57. Trad. nostra.

⁷² «La realtà si riflette nella coscienza per mezzo di diversi sensi, e tra i differenti organi di senso esiste un'interdipendenza dimostrata per via sperimentale, interdipendenza che li fa agire parallelamente». *Ibidem*. Trad. nostra.

⁷³ «Da questo punto di vista [sul piano stilistico], la sinestesia è una figura retorica, un aspetto della metafora». *Ivi*, p. 55. Trad. nostra.

«Nous avons montré que, du point de vue stylistique, la synesthésie est une métaphore»⁷⁴), Mancaş si concentra su un aspetto molto dibattuto in ambito retorico, ovvero l'estensione – che l'autrice non ha dubbi nel reputare eccessiva – della categoria sinestetica ad altri tipi di associazione, nella fattispecie a quelle occorrenze in cui non sono implicati soltanto termini appartenenti a domini sensoriali diversi, bensì un concetto astratto e una nozione sensoriale. Procedendo nella riflessione, la studiosa si rifà all'opera già citata di Carnoy e alla teoria elaborata dal linguista romeno Tudor Vianu, identificando come tratto comune tra le tesi proposte dai due autori l'introduzione dell'associazione astratto-sensoriale all'interno della categoria “metafora sinestetica” (o *complicative*, secondo la terminologia utilizzata da Carnoy, presa in prestito da Wilhelm Wundt⁷⁵, a cui entrambi gli autori fanno riferimento⁷⁶), che altro non sarebbe se non una “metafora simbolica” del tipo *suferință dulce* (dolce sofferenza) o *gând amar* (pensiero amaro): «Il s'agit en l'occurrence de ce que l'on tient en général pour une synesthésie, mais qui n'est en réalité qu'une “métaphore symbolique” [...]. Ainsi, la synesthésie ne serait plus une *transposition* sensorielle, car seul l'un de ces deux termes désigne une sensation. Par ailleurs, la sphère de la synesthésie est très élargie»⁷⁷. Con lo scopo di fare chiarezza e di ridurre la confusione terminologica, Mancaş riprende da Ullmann la definizione di “pseudosinestesia”, indicando con tale termine quelle associazioni che non si fondano su un nesso di similarità, bensì di contiguità⁷⁸, e che si collocano al livello *Ib*, il più alto nel sistema di cambiamenti

⁷⁴ «Abbiamo dimostrato che, dal punto di vista stilistico, la sinestesia è una metafora». Ivi, p. 57. Trad. nostra.

⁷⁵ W. Wundt, «Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte», II. b. *Die Sprache*, Lipsia, 1904, pp. 538-556 *apud* M. Mancaş, *art. cit.*, p. 57.

⁷⁶ «Tant A. Carnoy que T. Vianu se rallient à Wundt, qui introduit également dans le cadre de la métaphore *complicative* (“*komplicativer Bedeutungswandel*”) les associations entre les impressions morales et les impressions sensorielles. Mais de cette manière, on risque d'aboutir à des exagérations et de considérer par exemple le syntagme *spirit lent* (esprit lent) comme une synesthésie, comme une association entre l'impression morale et l'impression motrice, alors que dans ce syntagme aucun des deux termes ne provient des domaines sensoriels» (Trad.: «Sia A. Carnoy che T. Vianu sono d'accordo con Wundt, che introduce ugualmente nel quadro delle metafore complesse (“*komplicativer Bedeutungswandel*”) le associazioni tra le impressioni morali e le impressioni sensoriali. In questo modo, però, rischiamo di produrre delle esagerazioni e di considerare un sintagma quale *spirit lent* (spirito lento) come fosse una sinestesia, laddove nel rispettivo sintagma nessuno dei due termini appartiene a un dominio sensoriale»). Trad. nostra.

⁷⁷ «Si tratta in questo caso di ciò che in generale è considerato una sinestesia, ma che in realtà non è altro che una “metafora simbolica”. [...] Così, la sinestesia non sarebbe più una *trasposizione* sensoriale, poiché solamente uno dei due termini designa una sensazione. Peraltro, l'ambito della sinestesia risulta molto ampliato». Ivi, p. 57. Trad. nostra.

⁷⁸ Ullmann parla di *contiguità simultané*. Vedi: S. Ullmann, «Les transposition sensorielles chez Leconte de Lisle», *op. cit.*, p. 28.

semantici descritto in «Les transpositions sensorielles chez Leconte de Lisle»⁷⁹. La confusione che si potrebbe creare sul piano sincronico viene ad essere sciolta operando in diacronia, e la “metafora simbolica” (anch’essa inquadrata a pieno titolo nella nozione di pseudosinestesia) si connoterebbe come caratteristica espressiva del linguaggio poetico piuttosto che di quello corrente. A suscitare in noi alcuni dubbi circa quest’ultima osservazione è l’esempio stesso che Mancaş propone per suffragare la propria tesi; pur riconoscendo la validità dell’analisi condotta sul sintagma proposto («dolce sofferenza»), ci sembra però di poter affermare che, sebbene sia ancora lontana da un’eventuale lessicalizzazione, l’espressione ha comunque una certa diffusione nella lingua parlata:

Il n’y a pas de similitude entre la notion morale de *souffrance* et la sensation de *douceur*. Pourtant certaines de leurs particularités peuvent conduire, dans certaines conditions, à une association entre elles et à la création de la métaphore symbolique *douce souffrance*. Du point de vue de la réalisation, ce syntagme ne saurait être confondu avec les transpositions sensorielles proprement dites. Impliquant une notion abstraite, les métaphores symboliques caractérisent plutôt le langage poétique que l’expressivité du langage courant⁸⁰.

Prima di passare all’analisi del *corpus* letterario prescelto, la linguista romena non mancherà di sottolineare l’intuizione di Tudor Vianu che individua la funzione cognitiva della sinestesia in quanto riflesso delle relazioni che intercorrono nella realtà: in tal senso, la sinestesia verrebbe ad innestarsi sulla metafora che, grazie al suo carattere unificante, permette di stabilire la similitudine tra diversi aspetti sensoriali⁸¹.

⁷⁹ Ivi, p. 26.

⁸⁰ «Non c’è somiglianza tra la nozione morale di *sofferenza* e la sensazione di *dolcezza*. Tuttavia alcune particolarità possono portare, in determinate condizioni, a una loro associazione e alla creazione della metafora simbolica *dolce sofferenza*. Dal punto di vista della realizzazione, questo sintagma non dovrà essere confuso con le trasposizioni sensoriali vere e proprie. Implicando una nozione astratta, le metafore simboliche caratterizzano maggiormente il linguaggio poetico piuttosto che l’expressività del linguaggio corrente». M. Mancaş, *art. cit.*, p. 58. Trad. nostra.

⁸¹ Vedi *ibidem*.

I.3.6. Applicazione del modello di Ullmann a un *corpus* letterario romeno

La seconda parte dello studio di Mancaş è dedicata all'analisi della sinestesia nell'opera di tre grandi autori romeni: due poeti, Mihai Eminescu (del quale viene presa in considerazione anche l'opera in prosa) e Tudor Arghezi; e un prosatore, Mihail Sadoveanu, la cui presenza all'interno del *corpus* è preventivamente giustificata dall'autrice in virtù dell'originalità della lingua usata nei testi, particolarmente ricca di trasposizioni sensoriali, e, soprattutto, in virtù della particolare poeticità dei suoi romanzi, che gli garantisce un posto di assoluta rilevanza nell'ambito della prosa poetica romena. Per un approfondimento dell'analisi condotta – corredata peraltro di utili esempi –, rimandiamo allo studio in oggetto, volendo soffermarci in questa sede piuttosto sul metodo utilizzato, sui risultati generali e sulle considerazioni conclusive tratte dalla studiosa bucarestina.

Il modello tabellare è quello proposto da Stephen Ullmann in *Principi di semantica* (1957)⁸², in cui si distingue tra calore e tatto, e grazie al quale si riesce a cogliere il tipo di associazioni prevalenti, oltre che l'orientamento della transizione sulla base della distribuzione al di sopra o al di sotto della diagonale. A livello generale, si osserva una tendenza comune ai tre autori romeni, per cui si ha una riduzione del numero di sinestemie utilizzate nell'ultima parte della produzione artistica rispetto alle opere relative ai primi anni, mentre invece cresce progressivamente il grado di suggestività e di complessità strutturale delle configurazioni⁸³. Volendo, con Mancaş, riprendere i criteri di Ullmann, notiamo, per quanto riguarda la distribuzione gerarchica, che vi è assoluta prevalenza di transizioni nella parte superiore della tabella piuttosto che nella parte inferiore (il rapporto individuato da Mancaş nei tre autori è il seguente: 84% al di sopra della diagonale e 16% al di sotto, su un totale di 1058 transizioni rilevate). In relazione al

⁸² S. Ullmann, *Principi di semantica*, op. cit., pp. 330 e sgg. Per l'analisi di Mancaş, vedi *Appendice*, allegati 4-8.

⁸³ «En général, la transposition sensorielle est une caractéristique de la première période de la création poétique des écrivains analysés, et constitue un attribut du langage poétique de la jeunesse; la répartition non uniforme de la synesthésie marque le passage d'une concrétisation plus grande à la poésie abstraite. A cet égard, la synesthésie s'encadre dans une tendance générale de répartition chronologique des figures de rhétorique dans la création artistique de certains écrivains. Les premières périodes se caractérisent par une grande richesse de figures de rhétorique, richesse due aux particularités de la perception de la réalité», («In generale, la trasposizione sensoriale è una caratteristica del primo periodo di creazione poetica degli scrittori analizzati, e si configura come un attributo del linguaggio poetico utilizzato in gioventù; la ripartizione non uniforme della sinestesia segna il passaggio da una maggiore concretizzazione verso la poesia astratta. In tal senso, la sinestesia rientra in una tendenza più generale di ripartizione delle figure retoriche nella creazione artistica di alcuni scrittori. I primi periodi sono contraddistinti da una grande ricchezza di figure retoriche, ricchezza dovuta alle particolarità della percezione della realtà»). Ivi, p. 84. Trad. nostra.

dominio di provenienza (*fournisseur*) predominante⁸⁴, in Arghezi si rileva la prevalenza del tatto, in Eminescu invece del gusto (ma ciò sarebbe determinato – come attentamente dimostra l’autrice – dall’elevata frequenza nell’uso dell’epiteto *dulce* all’interno dell’opera poetica⁸⁵), mentre in Sadoveanu si segnala che, sebbene il tatto prevalga in qualità di *fournisseur* (con 184 occorrenze), il dominio gustativo ricorre comunque molto frequentemente (si contano 139 occorrenze). Relativamente al dominio di destinazione, invece, la studiosa nota una certa omogeneità nei tre autori, che prediligono il senso uditivo e quello visivo. Ciò vale in linea di massima anche per autori di lingua francese e inglese, sebbene in romeno si rilevi una differenza meno marcata tra i due domini rispetto alle lingue menzionate, il che sarebbe dovuto – osserva Mancaș⁸⁶ – alle multiple valenze possedute dai termini visivi nel romeno, aspetto di cui si è già accennato nel riferimento allo studio di Cazacu sui verbi “sentiendi”. Fa eccezione, in questo quadro, Mihail Sadoveanu, nella cui opera prevale largamente il senso visivo in qualità di destinatario della transizione sensoriale⁸⁷.

Due ulteriori aspetti ci sembra di dover cogliere nello studio di Mihaela Mancaș, poiché offrono spunti interessanti per la riflessione sulla rilevanza della sinestesia in termini di originalità nell’opera letteraria: la rielaborazione del modello tabellare di Ullmann, rimodulato al fine di ottenere il dato statistico sulla presenza o meno di ripetizioni della stessa forma di sinestesia all’interno dello stesso autore; e la complessità strutturale della configurazione retorica rilevata all’interno del *corpus* di riferimento. Soffermandosi sul primo aspetto, la studiosa osserva che: in Sadoveanu, per circa la metà delle sinestesie utilizzate si tratterebbe in realtà di ripetizioni, con un *fournisseur* di tipo tattile o gustativo; nelle poesie che Eminescu ha pubblicato prima di morire è curioso notare come, a fronte di una differenza ridotta in termini di originalità delle sinestesie (diverso sarà – osserva Mancaș – nelle poesie postume), l’uso frequente del termine *dulce*, nelle sue varie forme, determina un aumento delle ripetizioni nelle transizioni gustativo-

⁸⁴ A tal proposito, Mancaș osserva quanto segue: «Les règles de la synesthésie établies pour la langue roumaine différent dans une certaine mesure des règles générales fixées pour les autres langues, lesquelles prévoient comme source principale de la transposition sensorielle le domaine tactile», (trad.: «Le regole della sinestesia stabilite per la lingua romena sono in certa misura diverse rispetto alle regole generali fissate per le altre lingue, le quali prevedono come fonte principale nella trasposizione sensoriale il dominio tattile»). Ivi, p. 83. Trad. nostra.

⁸⁵ Cfr.: *Ibidem*.

⁸⁶ Cfr.: Ivi, p. 84

⁸⁷ Vedi *Appendice*, allegato 9.

visive e gustativo-uditive; il grado maggiore di originalità, secondo questa interessante statistica, si riscontra infine nell'opera poetica di Tudor Arghezi, all'interno della quale si rileva la presenza di una sola ripetizione⁸⁸. In quanto alla complessità strutturale, nell'opera di Eminescu la struttura binaria risulta essere preponderante nella forma più comune, "sostantivo-aggettivo", ma anche nell'associazione tra verbo e avverbio – come in uno dei versi citati «*Plîng în noapte dureros*» («*Piangono nella notte dolorosamente*»), da *Misterele nopții (I misteri della notte)*⁸⁹ –, mentre più rare, ma non meno suggestive, sono le configurazioni che vanno oltre tale schema: un esempio è tratto da *Odă (Ode)*, in cui compare la struttura avverbio-aggettivo realizzata attraverso il nesso *de (di)*, «*Suferință, tu, dureros de dulce*» («*Sofferenza, tu, dolorosamente dolce*»); infine, il celebre verso di *Luceafărul*, «*Privirea ta mă arde*»⁹⁰, in cui l'immagine si compone di un sostantivo relativo al dominio visivo e di un verbo che rientra nell'ambito del tatto o, volendo seguire la categorizzazione operata da Ullmann, in quello del calore.

L'opera poetica di Tudor Arghezi presenta due elementi particolarmente originali in quanto a struttura delle trasposizioni sensoriali. Ritroviamo infatti quella che Mancaș definisce una sinestesia ellittica – assente in Eminescu –, in cui il primo termine della trasposizione (*Lumina*) viene menzionato una sola volta («*Rece, fragilă, nouă, virginală / Lumina duce omenire-n poală / Și pipăitu-i neted, de atlaz, / Pune găteți la suflet și la grumaz*», da *Vânt de toamnă*)⁹¹, sebbene entri nella composizione di almeno tre trasposizioni: «*lumina rece*» («*la luce fredda*»), «*lumina fragilă*» («*la luce fragile*») e «*pipăitul de atlaz al luminii*» («*tocco di raso della luce*»)⁹². Un secondo elemento che suscita particolare interesse è invece la struttura a quattro determinanti a fronte di un solo determinato, rintracciata dalla Mancaș in *Dacica*: «*Fragedul sunet, dulce, lin, / E-ntreg și*

⁸⁸ Ivi, pp. 84-87.

⁸⁹ Ivi, p. 63. A proposito delle sinestesie utilizzate da Eminescu, Mancaș ci tiene a precisare più avanti che il carattere inedito di una trasposizione in questo caso non risiede nella direzione del trasferimento o nella complessità della struttura in sé, quanto nelle parole che la compongono. Vedi: ivi, p. 67. In questa, così come nelle successive citazioni di Eminescu, Arghezi e Sadoveanu, il corsivo e il grassetto all'interno dei versi sono di Mancaș e rispondono a precise esigenze di messa in evidenza dei relativi termini.

⁹⁰ «Il tuo sguardo mi brucia», da *Luceafărul*, v. 148, citato in: ivi, p. 63.

⁹¹ «*Fredda, fragile, nuova, virginea / Laluce offre protezione all'umanità / E il suo tocco liscio, di raso, / mette ornamenti all'anima e al collo*», da *Vento d'autunno*, vv. 5-8. Trad. nostra. Ci permettiamo di osservare che, nel riportare l'ultimo di questi quattro versi argheziani, Mancaș aggiunge una preposizione (*la*) prima di *grumaz*, garantendo un maggiore grado di correttezza sintattica, ma inserendo un elemento assente nel testo originale.

⁹² Ivi, p. 73.

nou ca la-nceput, și *plin*» («*Tenero suono, dolce, mite, / È intero e nuovo come all'inizio, e pieno*», da *La dacica*, vv. 30-31)⁹³.

In Sadoveanu, infine, colpisce l'attenzione della studiosa l'elevato numero di determinanti che lo scrittore riesce ad associare al sostantivo *glas* (voce): *ascuțit* (acuto), *greu* (pesante), *moale* (morbido), *dulceag* (dolciastro), *aspru* (aspro, ruvido), *cald* (caldo), *adânc* (profondo), *limpede* (limpido), *întunecat* (oscuro)⁹⁴. Da una parte abbiamo questo tipo di configurazioni che potremmo, a ragione, definire semplici (alcune risentono addirittura del processo di lessicalizzazione); dall'altra, invece, Mihail Sadoveanu ci offre delle strutture particolarmente complesse, come la sinestesia sotto forma di similitudine che Mancaș ha cura di riportare tra gli esempi. Torneremo più in là sull'intreccio che si può creare tra la sinestesia ed altre figure retoriche, ma ci sembra utile, a completamento del presente paragrafo, soffermarci sulla seguente costruzione: «*Glasul* lui era moale și catifelat ca *amurgul*» (trad.: «La sua voce era morbida e vellutata come il *crepuscolo*», da *Țara de dincolo de negură*, p. 403⁹⁵), che rientra in quel tipo di composizione complessa in cui convivono, senza prevalere l'una sull'altra, una similitudine e una sinestesia⁹⁶. La linguista romena segnala infatti che il primo termine (*glasul*) e il secondo termine della similitudine (*amurgul*) appartengono già in sé a due domini sensoriali differenti, ma Sadoveanu vi aggiunge un doppio determinante intermedio (*moale* e *catifelat*) che accresce la potenza dell'immagine, essendo a sua volta estraneo agli ambiti sensoriali dei due sostantivi in questione. L'altra trasposizione sensoriale menzionata nel testo appartiene invece al primo tipo di intreccio di cui al capitolo II, si tratta ovvero di una similitudine a base sinestetica, configurazione in cui l'impertinenza sensoriale non sussiste tra i due elementi paragonati, ma nel rapporto tra di essi e i determinanti intermedi (in questo caso, appartenenti ognuno a una sfera sensoriale differente): «*Ochii* îi luciră în apă și-nspre noi cu *lacrimi* de fosfor mai reci și mai ascuțite decât *lumina* acelei nopți de decembrie» («I suoi occhi luccicarono nell'acqua e verso di noi con *lacrime* di fosforo più fredde e più affilate della *luce* di quella notte di dicembre», da *Țara de dincolo de negură*, pp. 427-428)⁹⁷.

⁹³Ivi, p. 74.

⁹⁴Ivi, p. 80.

⁹⁵Citato in Ivi, p. 81. Corsivo e sottolineato sono nostri.

⁹⁶Vedi Cap. II.2 del presente studio.

⁹⁷ Per gli esempi tratti dall'opera di Sadoveanu, vedi: Ivi, p. 81.

Alla luce dell'analisi condotta, Mihaela Mancaș rintraccia nella sinestesia due funzioni principali che la rendono importante nello studio del linguaggio poetico e nell'evoluzione del processo creativo di uno scrittore: «Dans le processus de connaissance, la transposition sensorielle a une fonction unificatrice, englobant dans un ensemble perceptif unique les données relevant de plusieurs domaines sensoriels. La seconde fonction de la synesthésie réside – du point de vue de l'expression – dans le caractère inédit de l'image»⁹⁸.

I.3.7. Luigi Rosiello: la sinestesia letteraria in ambito italiano

Uno degli studi sulla sinestesia che più frequentemente viene citato in Italia è quello che Luigi Rosiello pubblica in *Rendiconti* nel Maggio del 1963, «Le sinestessie nell'opera poetica di Montale»⁹⁹, probabilmente il primo testo in lingua italiana in cui si affronta l'argomento dal punto di vista linguistico e letterario. La ricerca di Rosiello prende le mosse principalmente dalla teoria elaborata qualche anno prima da Stephen Ullmann in *Principi di semantica*: in essa infatti si utilizza lo stesso schema di trasferimenti semantici, per cui la sinestesia si iscriverebbe nella categoria *Ia* –«trasferimento di nome per somiglianza tra i sensi»¹⁰⁰ – mentre, in linea con il linguista di origine ungherese, verranno registrati come “pseudosinestessie” – ovvero trasferimenti di tipo *Ib*, «trasferimento di nome per contiguità tra i sensi»¹⁰¹ – «i rapporti metaforici stabiliti fra una nozione astratta designante sentimenti morali e una percezione sensoriale»¹⁰². Interessante è la definizione che Rosiello propone per la sinestesia, considerata come un fatto linguistico non legato da un processo psicologico di cui sarebbe, in un certo qual modo, la trascrizione testuale:

⁹⁸ «Nel processo di conoscenza, la trasposizione sensoriale ha una funzione unificatrice, fondendo in un unico insieme percettivo i dati rilevati nei diversi domini sensoriali. La seconda funzione della sinestesia risiede – dal punto di vista dell'espressione – nel carattere inedito dell'immagine» Ivi, p. 87. Trad. nostra.

⁹⁹ L. Rosiello, «Le sinestessie nell'opera poetica di Montale», *Rendiconti*, Fascicolo 7, Bologna, Palmaverde, 1963, pp. 1-19. Si ringrazia la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna per aver gentilmente offerto una copia del testo ormai di difficile reperibilità.

¹⁰⁰ Per l'esattezza, Rosiello utilizza un'altra terminologia, giustificandone anche l'uso in nota al testo: scriverà pertanto «Trasferimento di significante per similarità tra i significati». Ivi, p. 1.

¹⁰¹ Secondo la terminologia di Rosiello, «Trasferimento di significante per contiguità tra i significati». *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, p. 2.

La trasposizione sensoriale, o sinestesia, è all'origine un processo psicologico che si fonda sull'interazione degli organi di senso nell'atto della percezione e che interessa anche l'atto comunicativo, in quanto, se contenuto in certi limiti di normalità mentale, può venir comunicato con mezzi linguistici. Perché ciò avvenga bisogna che la trasposizione modifichi il rapporto segnico convenzionale di parole designanti immagini sensoriali; con ciò la sinestesia diventa un fatto linguistico, anzi semantico, innovativo e motivato, che si può riscontrare abbastanza diffuso al livello della lingua comune¹⁰³.

Il linguista bolognese non ha dubbi nell'inquadrare la sinestesia all'interno della categoria metaforica¹⁰⁴, dimostrando di risentire ancora di quella che era l'impostazione prevalente all'epoca, in cui anche la particolare proiettività della metafora non era stata scientificamente esplorata in profondità e l'analisi del tropo era approntata sulla base del meccanismo di sostituzione:

La struttura della metafora è sempre binaria, in quanto due sono le unità (i segni) che si associano perché avvenga il passaggio di significato dall'una all'altra. Ma, mentre nella metafora comune il rapporto tra le due unità è sostitutivo e diacronico, nella sinestesia il rapporto è simultaneo e sincronico, in quanto le due unità, costituite da due immagini sensoriali, sono complementari nel determinare il trasferimento semantico globale¹⁰⁵.

Viene ritenuto altrettanto valido il tipo di trasferimento da fonte a destinazione che si verificherebbe nella sinestesia, esemplificata nella sua forma minima, la giunzione attributiva binaria, alla quale viene riconosciuto il valore di modello archetipico a cui ricondurre anche le varianti sintattiche più complesse: la costruzione riportata è ancora quella dell'*Isabella* di Keats, «Taste the music of that vision pale», in cui si producono due trasferimenti, uno dal gusto all'udito e l'altro dall'udito alla vista.

¹⁰³ Ivi, p. 1.

¹⁰⁴ «Considerando pertanto tale schema di rapporti [quello dei trasferimenti semantici di Ullmann], la sinestesia non può venire correttamente intesa che come un caso particolare della metafora, o meglio come una specifica metafora che si applica a quel settore del lessico designante immagini sensoriali». Ivi, p. 2.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Nel tracciare una storia degli studi dedicati alla sinestesia letteraria, Rosiello riprende le rassegne già proposte da altri autori¹⁰⁶, sottolineando l'importanza del Simbolismo francese in virtù dell'influenza esercitata su larga parte della produzione poetica europea del Novecento, e soffermandosi sulle numerose ricerche condotte sui poeti romantici da parte di Stephen Ullmann. Dichiara di voler cogliere l'invito dello stesso linguista ungherese a procedere nell'analisi di *corpus* letterari di lingue diverse dall'inglese, così come ha già fatto prima di lui Mihaela Mancaş in ambito linguistico-letterario romeno: l'intenzione è allora quella di analizzare l'opera poetica di Eugenio Montale utilizzando il modello di Ullmann, innanzitutto per la funzionalità strutturale ad esso riconosciuta e, in secondo luogo, al fine di garantire una comparazione quanto più immediata tra i dati già rilevati in altre aree linguistiche e i risultati ottenuti dall'indagine sulla poesia montaliana, da egli considerata «il nodo linguistico più complesso della lingua poetica del novecento italiano»¹⁰⁷. La ricerca, condotta sull'edizione Mondadori più recente all'epoca, rivela un utilizzo relativamente contenuto delle sinestesie nell'opera di Montale, in cui si contano complessivamente 99 configurazioni sinestetiche su 174 componimenti, così suddivise: 37 in *Ossi di Seppia*, 39 ne *Le occasioni*, 23 ne *La bufera*¹⁰⁸. Esaminando tale dato – seppur nella sua parzialità, considerando che l'articolo è stato scritto nel 1963 – in rapporto all'opera di altri due grandi poeti del Novecento italiano, quali Ungaretti e D'Annunzio, l'autore osserva che:

Montale è ai limiti dell'esaurimento, e oltre, dell'esperienza simbolista. Lo scarso impiego delle sinestesie ne è una sicura spia semantica; le parole

¹⁰⁶ W. B. Stanford, *Greek Metaphor*, Oxford, Oxford University Press, 1936; A. Wellek, «Das Doppelempfinden in abendländischen Altertum und Mittelalter», in *Archiv für die gesamte Psychologie*, LXXX, 1931, pp. 120-166; F. Rauhut, «Zum Problem der Geruchsempfindungen und Synästhesien in der französischen Literatur», in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XIV, 1926, pp. 454-455; G. Davis, «Colour in Ronsard's poetry», in *Modern Language Review*, XL, 1945, pp. 95-103; A. Wellek, «Renaissance und Barocksynästhesie», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*, IX, 1931, pp. 534-584; A. Wellek, «Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie-Forschung», in *Archiv für die gesamte Psychologie*, LXXIX, 1931, pp. 325-384; E. v Erhardt-Siebold, «Harmony of the senses in English, German and French Romanticism», in *Publications of the Modern Language Association of America*, XLVII, 1932, pp. 577-592; V. Segalen, «Les synesthésies et l'école symboliste», in *Mercure de France*, XLII, 1902, pp. 57-90; G. Dromard, «Les transposition sensorielles dans la langue littéraire», in *Journal de Psychologie*, V, 1908, pp. 492-507; J.E. Downey, «Literary synesthesia», in *The Journal of Philosophy*, IX, 1912, pp. 490-498; W.B. Stanford, «Synaesthetic metaphor», in *Comparative Literature Studies*, VI-VII, 1942, pp. 26-30; S. Ullmann, *Principi di semantica*, op. cit.

¹⁰⁷ L. Rosiello, *art. cit.*, p. 4.

¹⁰⁸ Ivi, p. 5.

vengono reintegrate nella loro funzione semantico-comunicativa attuata con mezzi linguistici, e il potere evocatore extralinguistico dell'immagine poetica viene ridimensionato e ricondotto, senza eccessive forzature, alle possibilità sistematiche della struttura significativa comune¹⁰⁹.

Ciò che risulta evidente dall'analisi delle tabelle relative alle diverse raccolte¹¹⁰, così come negli autori esaminati da Ullmann e da Mancaş, è la progressiva riduzione in termini numerici delle configurazioni sinestetiche sul piano diacronico: se nel primo periodo della produzione, quello riferibile a *Ossi di seppia* e *Le occasioni*, il livello quantitativo si mantiene approssimativamente omogeneo (manifestando alcune modifiche soltanto sul piano della distribuzione), ne *La bufera* si assiste a una brusca diminuzione, accompagnata da quella che lo studioso bolognese definisce *genericizzazione* della sinestesia, «in quanto le unità determinanti vengono scelte, in numero progressivamente sempre maggiore, nel dominio sensoriale più generico, vale a dire in quello tattile»¹¹¹. In quanto ai domini di destinazione, invece, la vista e l'udito prevalgono con un notevole scarto sugli altri sensi, un dato che sostanzialmente non muta nel passaggio da una raccolta all'altra¹¹².

1.3.8. Limiti dello schema di trasferimento sinestetico di Ullmann

Per ciò che concerne i procedimenti sintattici attraverso i quali si realizza la sinestesia, Rosiello non ci trova d'accordo nel voler fare ricadere all'interno del tipo *attributivo* (di cui sono giusto esempio: «l'oscura voce», «fredde luci», «suoni / celesti», ecc.) la maggior parte delle configurazioni intersensoriali, anche quelle prodotte dalla preposizione specificativa *di* (è il caso di: «trombe d'oro», «trillo d'aria», «parole d'ombra», «suoni di cristallo», «lampi d'afa», ecc.) e dal pronome relativo *che* (es.: «un

¹⁰⁹ Ivi, p. 7.

¹¹⁰ Vedi *Appendice*: allegati 1, 2 e 3.

¹¹¹ A tal proposito, l'autore specifica: «Si assiste d'altronde al progressivo aumento in percentuale dell'impiego come fonte del senso tattile, dagli *Ossi di seppia*, in cui è al terzo posto (21,6%) dopo l'udito (24,3%) e la vista (27,0%), alle *Occasioni*, in cui è al secondo posto (30,8%) dopo la vista (33,3%) e prima dell'udito (17,9%), alla *Bufera*, in cui è al primo posto (43,5%) prima cioè della vista (26,0%) e dell'udito (21,7%)». Ivi, p. 14.

¹¹² «Infatti negli *Ossi di seppia* le destinazioni dirette verso la vista e l'udito sommate insieme rappresentano l'89,2%, mentre la somma degli altri sensi (olfatto, gusto, tatto) rappresenta solo il 10,8%; e così nelle *Occasioni* la vista e l'udito insieme coprono il 74,4%, mentre gli altri sensi (calore, tatto, olfatto) solo il 25,6%; e nelle *Bufera* l'86,9% è coperto dalle destinazioni visive e uditive, mentre il 13,1% è rappresentato dalle destinazioni in senso tattile». Ivi, p. 15.

barbaglio che invischia», «il fiore che ripete», «la scintilla che dice», ecc.), per le quali, secondo noi, lo schema di Ullmann manifesta la propria insufficienza, creandosi in esse un rapporto che sarebbe riduttivo esprimere in termini di trasferimento di senso da una fonte a una destinazione. Il sintagma «suoni cristallini», infatti, non rende in termini di *materialità* quanto l'espressione «suoni di cristallo»; per «parole d'ombra», la pretesa riduzione – sull'esempio citato di «the sounds pierce = piercing sounds»¹¹³ – ci sembra ancora più improvvida; per quanto riguarda le configurazioni realizzate tramite pronomi relativi, poi, siamo convinti che vada fatto ancora un altro tipo di ragionamento, che spesso non può prescindere dal coinvolgimento di altri argomenti in funzione della valenza verbale. Tale processo riduttivo, certamente, può risultare utile ai fini dell'inserimento di una transizione nella giusta casella dello schema ullmanniano, poiché permette in un certo qual modo di identificare più agevolmente il dominio fonte e il dominio destinazione della stessa: «Nell'uso transitivo dei verbi è l'oggetto che a volte assolve la funzione semantica o di fonte: *l'ombra non ha più peso* (= *non è pesante*), o di destinazione sinestetica: *fa velo* [...] *l'afa* (= *un velo di calore*)»¹¹⁴.

Per offrire una valutazione statistica globale delle sinestesie rilevate nell'opera poetica di Eugenio Montale, riteniamo utile riprodurre di seguito la tabella riassuntiva così come la fornisce Rosiello¹¹⁵:

¹¹³ Esempio ripreso da Stephen Ullmann, citato in: L. Rosiello, *art. cit.*, p. 2 e p. 15.

¹¹⁴ L. Rosiello, *art. cit.*, p. 15. Il corsivo è nostro e risponde ad esigenze redazionali.

¹¹⁵ Ivi, p. 17.

	Tatto	calore	gusto	olfatto	udito	Vista	TOTALE
tatto		-	1	1	8	20	30
calore	-		-	1	1	8	10
gusto	1	-		2	2	4	9
olfatto	-	-	-		-	-	-
udito	2	1	-	1		17	21
vista	4	3	-	-	22		29
TOTALE	7	4	1	5	33	49	99: 65,34

Sulla base dei criteri proposti da Ullmann, i risultati possono essere così registrati:

1. La maggioranza dei trasferimenti si dirige dal basso verso l'alto: 65; 34 (= 65,6%; 34,3%);
2. La maggioranza dei trasferimenti proviene dai domini: tatto (30 = 30,3%), vista (29 = 29,3%) e udito (21 = 21,2%);
3. La maggioranza dei trasferimenti si dirige verso i domini: vista (49 = 49,4%) e udito (33 = 33,3%)¹¹⁶.

Luigi Rosiello non manca di sottolineare quell'aspetto che noi avevamo già osservato in Ullmann, dove però esso non godeva dell'attenzione statistica che avrebbe meritato, considerata l'incongruenza rispetto alla tendenza generale d'orientamento dal basso verso l'alto: si tratta dell'alta frequenza del rapporto sinestetico vista > udito, il trasferimento discensionale che nell'opera montaliana occupa percentualmente il primo posto¹¹⁷. Il dominio fonte è per l'80% rappresentato da tatto, vista e udito: la prevalenza

¹¹⁶ Ivi, p. 18.

¹¹⁷ «La percentuale globale delle sinestesie ascensionali (65,6%) è ripartita come segue: tatto > vista (20,2%), udito > vista (17,2%), tatto > udito (8,1%), calore > vista (8,1%), gusto > vista (4,1%), gusto > udito (2,0%), gusto > olfatto [manca la notazione percentuale, che equivarrebbe al 2,0%, ndr], tatto > olfatto (1,0%), tatto > gusto, calore > udito, calore > olfatto [per queste tre combinazioni non viene riportata la notazione percentuale, che in ogni caso ha un valore uguale a tatto > olfatto, ovvero 1,0%, ndr]. Mentre la percentuale di quelle discensionali (34,3%) è così ripartita: vista > udito (22,2%), vista > tatto (4,1%), vista > calore

della fonte tattile – osserva l'autore – conferma la tendenza semantica pancronica dell'area europea, ma non romena¹¹⁸. Le destinazioni privilegiate sono vista e udito, che insieme arrivano al 82,8% del totale, e anche qui si rileva una differenza rispetto a quanto riscontrato da Ulmann e da Mancaş, poiché in Montale i trasferimenti verso il dominio visivo prevalgono su quelli che vanno verso il dominio uditivo, e non viceversa.

La trattazione di Luigi Rosiello si chiude con una riflessione di marca strutturalista, in cui i risultati ottenuti vengono letti alla luce dell'ipotesi saussuriana secondo la quale «la lingua è una forma e non una sostanza»¹¹⁹: la ricerca condotta deve inquadrarsi in una prospettiva più ampia che miri a conferire alla semantica, in quanto scienza linguistica, una dimensione pancronica, per cui «lo studio semantico idiocronico non può che essere un'analisi e una descrizione di tipo formale e distributivo dei processi generali della concettualizzazione»¹²⁰.

I.3.9. Erzsébet P. Dombi: l'indice di incompatibilità nella sinestesia

Un contributo particolare nello studio della sinestesia ci viene offerto al principio degli anni Settanta da Erzsébet P. Dombi, della Facoltà di Filologia dell'Università di Cluj-Napoca, il cui interesse è quello di definire i criteri che permettono di comprendere, da una parte, quali sono i fenomeni stilistici ascrivibili alla sinestesia e, dall'altra, qual è lo spazio e il ruolo che essa occupa nell'ambito delle figure di discorso. A tale scopo, la studiosa di lingua e cultura ungherese introduce un elemento nuovo rispetto ai precedenti lavori sull'argomento, vale a dire l'indice di incompatibilità. Esso è infatti l'elemento cardine del

(3,0%), udito > tatto (2,0%), udito > olfatto (1,0%), udito > calore, gusto > tatto [valore percentuale 1,0%, ndr]». *Ibidem*.

¹¹⁸ M. Mancaş, *art. cit.*, p. 83.

¹¹⁹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, IV ed., Parigi, Payot, 1949, pp. 157, 169 *apud* L. Rosiello, *art. cit.*, p. 19.

¹²⁰ La riflessione che precede tale affermazione è la seguente: «Ma quello che ci preme, a conclusione del nostro discorso, porre in netta evidenza è che i risultati a cui siamo giunti hanno, a nostro avviso, una rilevanza generale e metodologica di fondo, in quanto con essi si viene a confermare l'ipotesi saussuriana che *la lingua è una forma e non una sostanza*, con esclusione anche della sostanza concettuale, ipotesi che è alla base delle teorie strutturaliste moderne. La semantica quindi come scienza linguistica deve avere come suo *status* costitutivo una dimensione pancronica, intesa come somma di pansincronia e pandiacronia nel senso dato a questi termini dal Sommerfelt, in quanto i processi semantici della concettualizzazione non possono essere riferiti alla idiocronia (idiosincronia + idiodiacronia) degli assetti formali caratterizzanti e differenzianti le singole aree idiomatiche». L. Rosiello, *art. cit.*, p. 19.

primo dei due articoli sulla sinestesia, «An Index of Incompatibility for Synaesthesia»¹²¹ e «On the Semantic Basis of Synaesthesia»¹²², pubblicati da Dombi sulla rivista *Revue roumaine de linguistique*, rispettivamente nel 1970 e nel 1971.

Per quanto concerne il primo degli aspetti menzionati, ovvero la delimitazione dell'ambito di competenza al quale ci si riferisce quando si parla di sinestesia, la linguista osserva che si possono individuare per lo meno tre diverse opinioni al riguardo: la prima circoscrive in maniera abbastanza immediata la nozione di sinestesia alle combinazioni in cui sono implicati termini o, più in generale, sensazioni appartenenti a campi sensoriali differenti (vengono riportati i seguenti esempi: *soft light, white music*)¹²³; altri studiosi includono invece nell'ambito della sinestesia non solo le combinazioni sensoriali, ma anche le associazioni tra una nozione astratta e un elemento appartenente alla sfera dei sensi (questione già dibattuta, si tratta di ciò a cui si riferiva Ullmann con il termine di "pseudosinestesia", uno degli esempi riportati è infatti lo stesso che ritroviamo in Mancaş, ovvero *sweet suffering*)¹²⁴; terzo e ultimo approccio è quello che prende le mosse dalle teorie formulate da Harald Weinrich¹²⁵, il quale sembra ritornare sull'idea di combinazione sensoriale di cui al primo punto, superando però la necessità dell'intersensorialità, e considerando come carattere preminente per la definizione di una sinestesia l'incompatibilità tra componenti ascrivibili alla nozione di "senso", seppur appartenenti ad uno stesso dominio sensoriale: è il caso, per esempio, degli ossimori *blind light* per il campo visivo o *dumb song* in campo uditivo, combinazioni che – come giustamente sottolinea Dombi – non sono comunemente considerate sinestesia¹²⁶. Viene dunque ad

¹²¹ E.P. Dombi, «An Index of Incompatibility for Synaesthesia», in *Revue Roumaine de Linguistique*, XV, 6, Bucarest, 1970, pp. 571-577.

¹²² E.P. Dombi, «On the Semantic Basis of Synaesthesia», in *Revue Roumaine de Linguistique*, XVI, 1, Bucarest, 1971, pp. 47-52.

¹²³ In questa corrente di pensiero Dombi include, oltre ai già noti Ullmann, Rosiello e Mancaş (con i relativi studi a cui abbiamo fatto ampio riferimento), anche: H. Parkhurst, *Beauty*, Londra, Noel Douglas, 1931, p. 212; G. Stern, *Meaning and Change of Meaning with Special Reference to the English Language*, Bloomington, 1931, pp. 332-335; H. Werner, «L'unité des sens», *Journal de Psychologie*, XXXI, 1934, pp. 190-205; M. Dufrenne, *Le Poétique*, Parigi, P.U.F., 1963, pp. 29-30; M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, Parigi, Mouton, 1967, p. 87.

¹²⁴ Rientrano in questo gruppo, tra quelli citati da Dombi: W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Lipsia, 1900, I, 2, pp. 509-528; A. Carnoy, *La science du mot. Traité de sémantique*, Lovanio, Universitas, 1927, p. 287; A. H. Whitney, «Synaesthesia in Twentieth-Century Hungarian Poetry», *The Slavonic and East-European Review*, XXX, 1951-1952, pp. 414-469; Fábián-Szathmári-Terestyéni, *A Magyar stílisztika vázlata*, Budapest, 1958, pp. 97-98; T. Vianu, *Despre stil și arta literară*, Bucarest, Editura Tineretului, 1965, pp. 75-89.

¹²⁵ H. Weinrich, «Die Metapher», *Poetica*, II, 1968, n. 1, p. 37.

¹²⁶ E. P. Dombi, «An Index of Incompatibility for Synaesthesia», *art. cit.*, p. 572.

essere chiamata in causa un'altra figura, l'ossimoro, su cui sarà necessario soffermarsi nel capitolo seguente, dedicato all'inquadramento retorico della sinestesia.

La considerazione di Weinrich, concentrandosi sulla nozione di incompatibilità, offre lo spunto per la nuova concezione suggerita dalla studiosa di Cluj, secondo cui non sarebbe sufficiente il coinvolgimento di due o più elementi appartenenti a sfere sensoriali distinte, ma si dovrebbe considerare un ulteriore aspetto: l'incompatibilità, appunto, tra i diversi componenti, evitando di annoverare tra le sinestesie anche le associazioni che non manifestano "impertinenza semantica"¹²⁷ (è il caso di *silent night* o di *cold snow*, per riprendere gli esempi contenuti nell'articolo). Ci sentiamo allora di poter condividere la definizione di sinestesia che, a questo punto della trattazione, offre Erzsébet Dombi, coniugando il primo e il terzo degli approcci teorici precedentemente citati: «Synaesthesia is the syntactic relation between elements semantically incompatible, originating in different sensorial spheres»¹²⁸.

Come si noterà, tale definizione circoscrive tipologicamente gli elementi coinvolti, ma non pone alcun limite sul piano sintattico a una figura che si caratterizza proprio per l'elevato grado di produttività posseduto: il merito della studiosa, infatti, è anche quello di aver esteso le possibilità di esistenza della sinestesia non solo rispetto al sintagma attributivo in cui Ullmann riconosce un modello pressoché esclusivo (di fatto anche Mancaş prende in considerazione altre costruzioni), ma soprattutto in termini di apertura verso esiti imprevedibili e complessi sul piano testuale. Per quanto riguarda le possibili costruzioni sinestetiche, l'autrice ne indica solo alcune: modificatore possessivo e nome; nome e apposizione; soggetto e predicato; oggetto e verbo; complemento e verbo, e così via¹²⁹. In quanto alla complessità strutturale, si identificano invece sinestesie nelle parole composte¹³⁰, in una struttura sintattica¹³¹, in un'intera frase¹³² o, addirittura, in

¹²⁷ L'uso di tale espressione non è casuale, essendo nostro obiettivo quello di legare, per quanto possibile, l'interpretazione della sinestesia alla teoria che Michele Prandi sviluppa attorno alla metafora come predicazione impertinente. Vedi *Infra*, Capitolo II.

¹²⁸ «La sinestesia è la relazione sintattica tra elementi semanticamente incompatibili appartenenti a diverse sfere sensoriali», E. P. Dombi, «An Index of Incompatibility for Synaesthesia», *art. cit.*, p. 573.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ In quanto alla sinestesia espressa da una parola composta, Dombi riporta l'esempio di un termine ungherese *illailavina*, traducibile come "valanga di profumo".

¹³¹ L'autrice riporta il seguente esempio: *heavy stillness without light* (trad.: «pesante immobilità senza luce»).

¹³² La frase riportata come esempio è la seguente: *The hunter's cry wounds the deep darkness* (trad.: «Il grido del cacciatore ferisce il buio profondo»).

quella che viene chiamata una struttura “supersintattica” (qui il riferimento è a un intero poema¹³³).

Per quel che riguarda il secondo aspetto, ovvero la posizione occupata dalla sinestesia nel quadro complessivo delle figure retoriche e in particolare in rapporto agli altri tropi, l’autrice non ha dubbi nel riconoscere alla sinestesia uno statuto retorico indipendente, rompendo così con una larga tradizione di studi che ne ha visto la più completa subordinazione alla metafora e alla metonimia:

According to a rather widespread view, synaesthesia appears through semantic transfer, the transfer of a name based on physical, psychological or affective similarity. Thus synaesthesia is treated by most scholars within the framework of the so-called «complicativer Bedeutungswandel» (Wundt), being completely subordinated to the metaphor. Other authors postulate that synaesthesia is produced by the transfer of the name based on simultaneous contiguity of the sensations, thus pointing out the relationship of synaesthesia with metonymy¹³⁴.

Anche Ullmann, che vede nella sinestesia un tipo speciale di trasferimento, fondato sull’unione di due sensazioni diverse sulla base di un rapporto di somiglianza o di contiguità, di fatto iscrive la figura nella categoria della metafora e della metonimia, con la condizione che i termini implicati denotino una sensazione. Diverso sarebbe il caso, invece, in cui si produce l’associazione tra un concetto astratto e una sensazione concreta – la pseudosinestesia di Ullmann –, per la quale l’autrice individua una categoria a metà strada tra la metafora o la metonimia e la sinestesia stessa. Sulla scorta del metodo indicato da Jerzy Pelc, Dombi osserva che nella sinestesia è solo sul piano diacronico che avviene un vero e proprio trasferimento semantico, poiché a livello sincronico gli elementi coinvolti conservano la propria denotazione, il che distinguerebbe la figura dagli altri due tropi in

¹³³ Si tratta di *Köszönöm hegedűd* di Tóth Árpád.

¹³⁴ «Secondo un’opinione abbastanza diffusa, la sinestesia si manifesta attraverso il trasferimento semantico, trasferimento di un nome basato su una similarità di tipo fisico, psichico o affettivo. Così la sinestesia viene ad essere inserita da molti studiosi nel quadro delle cosiddette “complicativer Bedeutungswandel” (Wundt), essendo completamente subordinata alla metafora. Altri autori postulano che la sinestesia è il prodotto del trasferimento di un nome basato sulla contiguità simultanea delle sensazioni, evidenziando così la relazione della sinestesia con la metonimia», E. P. Dombi, «An Index of Incompatibility for Synaesthesia», *art. cit.*, p. 573. Trad. nostra.

questione. Tale distinzione ci trova d'accordo solo in parte, poiché, come avremo modo di approfondire nel capitolo seguente, anche nella metafora di tipo proiettivo l'immagine non è prodotta dal trasferimento semantico, bensì dal conflitto concettuale che si innesca conservando il carattere denotativo dei termini coinvolti. Si tratta di un aspetto colto dall'autrice in merito alla sinestesia con l'introduzione del criterio di incompatibilità semantica: «The expressiveness of synaesthesia is due to the tension between the two associated sensations. Their semantic incompatibility brings about an oscillation of the mind between the levels of the two terms, the result being the stylistic effect of the image»¹³⁵.

Diviene necessario, a questo punto, individuare il grado di incompatibilità tra i termini implicati nella configurazione sinestetica, e per far ciò l'autrice ricorre al già noto modello tabellare di Ullmann, assegnando a ogni tipo di combinazione un coefficiente di compatibilità (indicato con c_1 , c_2 , e così via fino a c_{30} , essendo trenta il limite massimo di combinazioni previste dallo schema) direttamente proporzionale alla distanza nell'ordine gerarchico tra le due sensazioni coinvolte. Individuando l'assenza di sinestesia nelle caselle che si trovano sulla diagonale, la tabella avrà il seguente aspetto:

¹³⁵ «L'espressività della sinestesia è prodotta dalla tensione tra le due sensazioni messe in relazione. La loro incompatibilità semantica crea una sorta di oscillazione della mente tra i livelli dei due termini, il cui risultato è l'effetto stilistico dell'immagine», *ibidem*.

	Tatto	Calore	Gusto	Olfatto	Udito	Vista
Tatto		1	2	3	4	5
Calore	1		1	2	3	4
Gusto	2	1		1	2	3
Olfatto	3	2	1		1	2
Udito	4	3	2	1		1
Vista	5	4	3	2	1	

Erzsébet Dombi: Schema relativo ai coefficienti di incompatibilità. E. Dombi, op. cit., p. 575.

Per ricavare l'indice di incompatibilità (I) proprio di un testo o di più testi di uno stesso autore, si ricorrerà alla formula:

$$I = \frac{c_1 \cdot n_1 + c_2 \cdot n_2 + \dots + c_i \cdot n_i + \dots + c_{30} \cdot n_{30}}{N} = \frac{\sum_{i=1}^{30} c_i \cdot n_i}{N}$$

dove n è il numero di combinazioni dello stesso tipo, mentre N equivale alla somma di combinazioni sinestetiche in un testo o nell'intera opera di uno scrittore.

Dombi procede poi all'individuazione di quello che viene definito il valore minimo dell'indice di incompatibilità, ricavato attraverso l'equazione ipotetica in cui il numero di ripetizioni (n) sia lo stesso per ognuna delle trenta combinazioni possibili:

$$n_1 = n_2 = \dots = n_i = \dots = n_{30} \quad \text{per cui} \quad I = \frac{70}{30} = 2,33 \quad (\text{valore minimo di}$$

incompatibilità)

L'approccio analitico adottato risulta interessante, più che altro a livello teorico, per l'introduzione del criterio di incompatibilità semantica nella definizione della figura. Per quanto riguarda l'aspetto pratico, invece, tendiamo ad essere d'accordo con Anamaria Gebăilă¹³⁶, la quale mette in discussione la pretesa di validità di tale sistema nel cogliere il carattere di innovatività della sinestesia nell'opera di un autore: per determinare il coefficiente di incompatibilità, infatti, Dombi utilizza lo schema tabellare di Ullmann, considerando però soltanto il tipo di combinazione sensoriale, e trascurando l'orientamento della transizione. Abbiamo già avuto modo di apprezzare la differenza che esiste in merito alla distribuzione al di sopra o al di sotto della diagonale, per cui non si può riconoscere lo stesso livello di innovatività (in questo caso il coefficiente di incompatibilità è massimo, con un valore di 5) ad una transizione vista-tatto e al suo inverso, tatto-vista. Potremmo osservare, d'altra parte, che la studiosa, nella descrizione del proprio modello analitico e dei risultati ottenuti, evita il termine "transizione", preferendovi l'espressione "combinazione sensoriale", coerentemente con quanto postulato circa la conservazione del carattere denotativo dei termini; a questo punto, però, riteniamo forse più opportuno ricorrere ad uno schema diverso da quello di Ullmann, in cui l'orientamento della transizione risulta fondamentale. Anche l'analisi comparativa tra gli autori romeni presi in considerazione nello studio di Mancaş – che Dombi propone in chiusura d'articolo, e che noi, per completezza, riportiamo in appendice¹³⁷ – non risulta troppo utile allo scopo di verificare il diverso livello di innovatività nel linguaggio letterario utilizzato dagli scrittori in esame.

I.3.10. Paola Paissa: criteri per il riconoscimento della sinestesia letteraria

Nel terzo e ultimo capitolo del proprio studio, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, Paola Paissa concentra l'attenzione sugli aspetti linguistici della sinestesia, preoccupandosi di fornire i criteri utili a comprendere i meccanismi retorici che sottendono

¹³⁶ A. Gebăilă, *Intrecci dei sensi e intrecci delle parole. Visione comparativa sulla sinestesia in francese, italiano e romeno*, Bucarest, Editura Universităţii din Bucureşti, 2011, pp. 36-37.

¹³⁷ Vedi *Appendice*, allegato 10.

alla produzione di tale configurazione, con l'obiettivo di distinguere la stessa da altri tropi analogici (metafora e similitudine) e non analogici (metonimia e sineddoche). Il capitolo si apre proprio con la considerazione del fatto che, secondo la definizione più comune, la sinestesia non sarebbe altro che «una *forma* particolare di metafora, la cui specificità si riduce alla porzione delimitata di lessico – quello relativo ai dati sensoriali – che tale meccanismo retorico mette in gioco»¹³⁸. La studiosa passa in rassegna i precedenti lavori che in modo più o meno implicito assumono tale prospettiva di subordinazione alla metafora, criticando la diffusa mancanza di esempi validi a comprovare l'adeguatezza di tale approccio, e non mancando di sottolineare l'assenza di una sezione dedicata alla sinestesia in alcuni trattati d'impianto scientifico¹³⁹. Altro aspetto caro a Paissa – ulteriore fonte di confusione nella discussione critica – è la mancata, o inadeguata, distinzione che si rileva generalmente tra sinestesia letteraria e sinestesia lessicalizzata: proprio a quest'ultimo tipo sarà dedicato il volume pubblicato presso il “Centro di Linguistica dell'Università Cattolica” di Milano, in cui si procederà all'analisi contrastiva delle

¹³⁸ P. Paissa, *op. cit.*, p. 77.

¹³⁹ Segnaliamo, a tal proposito, quanto riportato in nota da Paola Paissa: «Cfr. A. Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Mondadori, Milano, 1978, e B. Mortara-Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1988. Non si fa cenno alla interpretazione metaforica nel *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* di H. Morier perché, come si è già detto nel cap. II, 1, in questo manuale viene ancora adottata una definizione pseudo-medica del fenomeno. L'assimilazione tra sinestesia e metafora è implicita negli studi di W. Stanford (cap. II, note 36 e 48), S. Ullmann (cap. II, note 27, 28, 29, 125, 200), G. O'Malley (cap. II, nota 30), R. Tsur (cap. II, nota 37), L. Rosiello (cap. II, nota 203). La denominazione “metafora sinestetica” è poi normalmente in uso nella letteratura sul fenomeno psicologico, per designarne la realizzazione linguistica. Per la bibliografia facciamo riferimento al cap. II; ricordiamo qui gli studi principali in cui questa tendenza è nettamente evidente: L. E. Marks (cap. I, note 1, 7, 52, 53, 54, 59), C. Osgood (cap. I, note 45, 46), J. H. Ryalls (cap. I, nota 62), F. Dogana (cap. I, note 66, 68, 72). Si parla esplicitamente di sinestesia come forma di metafora in H. Weinrich, *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna, 1976, (cfr. pp. 65-66). Lo studio di J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Parigi, 1971 e quello di M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Parigi, 1973, sono invece gli unici che forniscono un diverso tipo di interpretazione. Proprio per questo verranno trattati più avanti, a p. 98 e segg. Cfr. Groupe μ, *Rhétorique générale*, Larousse, Parigi, 1970: nell'edizione italiana di questo studio (trad. di M. Wolf, Bompiani, Milano, 1976), figura, fra gli altri esempi di metafora, questa elaborata sinestesia di A. Soffici: “il timpano immenso dell'estate sbianca il clangore delle cicale” (p. 170). Nella documentata sintesi di P. L. Cerisola, *Trattato di retorica e semiotica letteraria*, La Scuola, Brescia, 1983 sono incluse delle sinestesi dantesche (“là dove il sol tace”, “loco d'ogni luce muto”) per esemplificare l'uso metaforico di aggettivazioni e predicati verbali (p. 317). Allo stesso modo è citato come esempio di aggettivo metaforico l'aggregato *bruit humide* di Vian in M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, éd. de Minuit, Parigi, 1992 (p. 20), ed è infine discusso come caso di metafora il famoso verso baudelairiano “il est des parfums frais comme des chairs d'enfants” in due contributi italiani: P. M. Bertinetto, ““Come vi pare”. Le ambiguità di ‘come’ e i rapporti tra paragone e metafora”, in A.A.V.V., *Retorica e scienza del Linguaggio, Atti del X Congresso Internazionale di studi S.L.I.*, Bulzoni, Roma, 1979, pp. 132-170 (cfr. p. 155) e in S. Briosi, *Il senso della metafora*, Liguori, Napoli, 1985 (p. 107)», Ivi, pp. 77-78.

sinestesie lessicalizzate nel codice italiano e francese¹⁴⁰. Da parte nostra, riteniamo essenziale questo tipo di differenziazione, poiché non solo permette di inquadrare in maniera più rigorosa l'ambito di esistenza della sinestesia, ma anche perché, nel percorso d'analisi testuale, esso si rivela necessario al fine di indagare il grado di innovazione di una determinata opera letteraria (dal punto di vista sintattico, stilistico e semantico) e il ruolo della sinestesia nel processo genetico della creazione artistica.

Paissa procede alla definizione di alcune specificità proprie dei due tipi di configurazione (letteraria e lessicalizzata), operando per punti e in modo contrastivo rispetto alla metafora, allo scopo di verificare l'eventuale esistenza di determinate proprietà anche nella sinestesia:

- a) la finalità d'identificazione della metafora;
- b) la natura dualistica della metafora;
- c) il conflitto concettuale.

Nell'elaborazione dei tre punti, in riferimento preliminare alla metafora, la studiosa si sofferma sul cambiamento di prospettiva che ha vissuto lo studio di questo tropo nell'ultimo secolo, partendo dal superamento della concezione sostitutiva¹⁴¹ a favore di un'impostazione interazionista¹⁴², fino a giungere alla concezione prandiana¹⁴³ in cui si va oltre l'idea di un *grado zero* del linguaggio¹⁴⁴ per concentrarsi piuttosto sulla tensione

¹⁴⁰ P. Paissa, *La Sinestesia. Analisi contrastiva delle sinestesie lessicalizzate nel codice italiano e francese*, Brescia, La scuola, 1995. Tale studio rappresenta un *unicum* nel suo genere, non soltanto in ambito italiano. Come avremo modo di apprezzare più avanti, recentemente è stato pubblicato il lavoro di Anamaria Gebăilă, dell'Università di Bucarest, in cui si estende l'analisi comparativa anche alla lingua romena, *Intrecci dei sensi e intrecci delle parole. Visione comparativa sulla sinestesia in francese, italiano e romeno*, Bucarest, Editura Universităţii din Bucureşti, 2011. Avremo modo di soffermarci anche sulle differenze metodologiche e strutturali tra i due lavori.

¹⁴¹ A tal proposito, Paola Paissa specifica quanto segue: «La distinzione fra *métaphore-mot* (a cui si riconducono le interpretazioni di Henry e del Gruppo μ che riguardano la parola isolata, traslata in base ad un tratto comune supposto unico) e la *métaphore-énoncé* (propria delle concezioni interattive, che tengono in maggior conto il contesto frastico) è stata posta in luce da Ricoeur, che ha sottolineato la novità di quest'ultimo tipo di approccio», P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 82.

¹⁴² «Nelle concezioni interattive il dualismo consiste nell'operazione mentale che, in due realtà preferenzialmente distinte, contemporaneamente percepisce le affinità e “sospende” la coscienza delle diversità. Anche per l'interpretazione di questo meccanismo esistono tuttavia diversi orientamenti». Per maggiori dettagli e riferimenti bibliografici, vedi nota 24 in: Ivi, p. 83.

¹⁴³ L'aggettivo si riferisce a Michele Prandi, linguista a cui si farà più volte riferimento nel presente studio.

¹⁴⁴ «La concezione del Gruppo μ , interpretando la figura come uno scarto rispetto ad un ipotetico linguaggio neutro a-figurale, si colloca nel solco di una tradizione normativistica che, com'è noto, è tipicamente francese. I riferimenti d'obbligo sono naturalmente Fontanier (per il quale esiste figura solo in rapporto ad un

che si crea tra metaforizzante e metaforizzato in funzione di una ricategorizzazione semantica di entrambi i termini¹⁴⁵. Quanto al punto *a*, sembra che il meccanismo identificativo di tipo metaforico non presenti un carattere di sistematicità nella sinestesia, poiché, ricorrendo a utili esempi, Paissa dimostra che in alcuni casi «l'elemento che catalizza la fusione intersensoriale non è un nesso di similarità, ma è invece un nesso di contiguità»¹⁴⁶. La similarità è individuata dalla studiosa negli attributi assenti dal contesto enunciativo, necessari a caratterizzare i termini coinvolti e, conseguentemente, a consentire l'identificazione metaforica: è il caso dei tratti [fioco], [intermittente] e [flebile], che, nell'esempio tratto da *Il gelsomino notturno* di Giovanni Pascoli, creano l'intersezione semantica tra il "luccichio delle stelle" e il "pigolio della chiocchia" nei seguenti versi: «La chiocchetta per l'aia azzurra / va col suo pigolio di stelle»¹⁴⁷; così come, nell'ormai noto verso di Keats, «and taste the music of that vision pale», le qualità [dolce] e [armonioso], che si trasferiscono dall'ambito gustativo e uditivo al piano visivo, rappresentano il nesso analogico su cui si fonda l'aggregato sensoriale¹⁴⁸; c'è infine un'altra configurazione – questa volta di Valéry – che pare forse più suggestiva in termini estetici, trattandosi dell'identificazione *nome* → *profumo*, espressa tramite la copula *est*, sulla base dell'ambivalenza del nome del fiore, il narciso appunto: «Narcisse... ce nom même est un tendre parfum»¹⁴⁹.

Può verificarsi poi il caso in cui gli elementi appartenenti alla sfera del sensorio entrino in combinazione tra di essi sulla base della contiguità manifestata nella realtà situazionale: è il caso del sintagma *silence noir* – di Maupassant, ripreso anche da

uso *simple et commun*: cfr. P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Parigi, 1968, p. 64) e poi G. Genette, *Figures*, Parigi, Seuil, 1966 e J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Parigi, Flammarion, 1971». *Ibidem*.

¹⁴⁵ L'approccio indicato da Paola Paissa è sostanzialmente in linea con quella che è la nostra impostazione d'analisi riguardante la metafora. In queste note abbiamo solo voluto accennare all'elaborazione teorica comune di riferimento, rimandando al capitolo successivo per tutti i dettagli relativi all'argomento.

¹⁴⁶ Ivi, p. 86.

¹⁴⁷ G. Pascoli, *Il gelsomino notturno* (vv. 15-16), citato in P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 85.

¹⁴⁸ A differenza degli altri autori, per riferirsi alla sinestesia Paola Paissa sceglie l'espressione "aggregato intersensoriale", rinunciando ai fuorvianti, quanto limitativi, "trasferimento", "trasposizione" o "transizione", propri delle ricerche fin qui analizzate. Condividiamo la scelta, sebbene propendiamo per "combinazione", un termine che, a nostro avviso, richiama in modo più immediato la potenziale complessità strutturale dal punto di vista sintattico, mentre, sul piano semantico, evoca l'interazione piuttosto che l'accostamento o la sovrapposizione.

¹⁴⁹ P. Valéry, *Narcisse parle* (v. 31), citato in P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 85.

Annafrancesca Naccarato in *Traduire l'image*¹⁵⁰ («Ils restaient là tous deux, immobiles, muets / dans le silence noir»¹⁵¹) – in cui si descrive sinteticamente il silenzio dei personaggi immobili e muti in una stanza buia; oppure si prenda il verso montaliano «Lo scampanio / del cielo irrefrenato»¹⁵², in cui la relazione metonimica è quella tra contenente (il cielo) e contenuto (lo scampanio). La conclusione che Paissa trae al riguardo è che, proprio a partire dal nesso su cui si reggono le relazioni sinestetiche, si ha la riprova di come sia necessario superare la concezione aristotelica che inquadrava la metonimia all'interno della categoria metaforica, e, soprattutto, di quanto sia utile evitare una lettura della sinestesia stessa in subordine a una delle due figure in questione: «Il comportamento della sinestesia suggerisce infatti estrema cautela nel trarre conclusioni dal postulato di incompatibilità tra archetipo metaforico e archetipo metonimico e nel collocare altre configurazioni in una relazione di priorità/subordinazione rispetto ad essi»¹⁵³. La questione della subordinazione¹⁵⁴ risulta essere centrale in prospettiva analitica, poiché altrimenti sarebbe arduo, nel momento dell'applicazione pratica, sciogliere le ambiguità derivanti da queste interconnessioni retoriche, alcune delle quali, in ogni caso, non potranno godere di una soluzione definitiva in un senso o nell'altro, a riprova dell'importanza che riveste l'atto interpretativo sul testo letterario. Un accenno alle difficoltà cui si va incontro nella definizione dei meccanismi retorici utilizzati in poesia ci è offerto dall'espressione *rouges fanfares* di Charles Baudelaire, a proposito della quale Paissa osserva: «In questo sintagma il nesso metonimico fra colore e strumento musicale è esplicito. L'immagine *de rouges fanfares s'élancent de tous côtés*¹⁵⁵ è una descrizione sinestetica del tramonto. La connessione è così salda che altrove il riferimento alle *fanfares* è sufficiente a suggerire, metaforicamente, il tratto cromatico»¹⁵⁶. Se nell'occorrenza appena presentata il nesso della relazione esprime – per Paissa – una contiguità metonimica¹⁵⁷, non mancheranno i

¹⁵⁰ A. Naccarato, *Traduire l'image. L'œuvre de Gaston Bachelard en italien*, Roma, Aracne, 2012, p. 64.

¹⁵¹ G. de Maupassant, *Histoire d'une fille de ferme*, citato in P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 86.

¹⁵² E. Montale, *Palio*, vv. 62-63, citato in P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 87.

¹⁵³ Ivi, p. 88.

¹⁵⁴ Riteniamo forse più utile parlare di *innesto* di una figura sull'altra, piuttosto che di *subordinazione*.

¹⁵⁵ C. Baudelaire, *De la couleur. Salon de 1846*, p. 231, citato in P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 90.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ «L'associazione tra il colore giallo-rosso e il suono di strumenti come il cimbalo, la tromba o il clarino risulta del resto largamente confermata nei *tests* psicologici [...]. Questa connessione fono-cromatica ricorre

casi in cui per esempio una metafora potrà innestarsi su una combinazione sinestetica, come – secondo la studiosa – avviene anche nei seguenti versi di Rimbaud, «Elle eût un doux rire brutal / Qui s'égrenait en claires trilles / Un joli rire de cristal»¹⁵⁸, dove, sulla sinestesia comune *claires trilles*, si svilupperebbe la metafora *rire de cristal*, traducendo l'impressione della nitidezza acustica in termini visivi¹⁵⁹.

Sulla natura dualistica della sinestesia, la studiosa osserva che se l'interpretazione di tipo metaforico di una sinestesia può prevedere la presa in considerazione di un elemento assente dall'enunciato, e quindi uno spostamento sul piano paradigmatico, la sinestesia in quanto tale presuppone sempre una predicazione *in praesentia*:

A prescindere dal nesso analogico che può fondare *in absentia* o *in praesentia* la predicazione metaforica, l'elemento costitutivo della sinestesia è perciò, a nostro avviso, sempre e comunque la predicazione *in praesentia*. Rispetto alla metafora, che è tradizionalmente ricondotta all'asse paradigmatico, la sinestesia si costituisce quindi secondo uno schema seriale, accumulativo, ed è pertanto figura di tipo sintagmatico¹⁶⁰.

Gli attributi utilizzati nella definizione («seriale», «accumulativo») danno già l'idea della ricchezza sintattica di cui può godere la configurazione sinestetica in cui si possono combinare, come abbiamo già avuto modo di apprezzare, anche più di due termini appartenenti a sfere sensoriali distinte: in funzione di ciò, concordiamo con Paissa quando afferma che «mentre per la metafora la *condizione* minimale di esistenza è quella di essere binaria *in absentia*, per la sinestesia è quella di essere binaria *in praesentia*»¹⁶¹.

Per quanto riguarda il “conflitto concettuale”, ovvero il terzo punto di questo percorso d'analisi contrastiva, non abbiamo dubbi nel riconoscere la validità di quanto afferma la studiosa che, prendendo ad esempio sintagmi quali «noirs parfums» e «parole

peraltro con così alta frequenza nella poesia simbolista e post-simbolista da permettere d'ipotizzare l'esistenza di un vero e proprio *topos* letterario». *Ibidem*.

¹⁵⁸ A. Rimbaud, *Première soirée*, vv. 14-16, citato in P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 89.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 91.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 92. Pur riconoscendo la validità di tali posizioni, riteniamo però opportuno considerare che, almeno potenzialmente, estensioni interpretative di tipo “supersintattico” (oltre la frase) potrebbero abbattere questi limiti strutturali, mettendo in discussione la rigidità di tale principio d'esistenza della sinestesia.

¹⁶¹ *Ibidem*.

d'ombra», afferma: «Come la metafora, la sinestesia presenta un grado elevato di impertinenza semantica, che fa apparire l'aggregato sensoriale come una predicazione contraddittoria»¹⁶². Sebbene si rifaccia anche lei alla nozione di “incompatibilità semantica” proposta da Dombi, Paola Paissa obietta però che tale carattere non può essere considerato un aspetto peculiare della sinestesia o di qualsivoglia configurazione retorica, essendo esso specifico del linguaggio poetico in generale che, per definizione, vanta l'autonomia dei propri valori fonetici¹⁶³ e una natura a-referenziale¹⁶⁴. Se possiamo lasciare in sospenso eventuali considerazioni su questa prima obiezione, crediamo invece che sia utile esprimersi sul secondo dubbio sollevato dall'autrice, il quale non sembra contraddire il principio d'incompatibilità che caratterizza la sinestesia, ovvero la possibilità di risolvere il conflitto concettuale a partire dal contesto¹⁶⁵: a nostro parere, infatti, la considerazione contestuale ha carattere preliminare per il riconoscimento di un'eventuale impertinenza semantica della figura e, in ogni caso, anche qualora non si individuasse un conflitto di tipo globale (come suggerisce Paissa per gli esempi scelti¹⁶⁶) relativamente a un testo o un'opera di riferimento, si potrebbe sempre considerare la potenza espressiva emanata a livello sintagmatico dalla tensione semantica interna alla combinazione impertinente di tipo intersensoriale. Sul piano contestuale si gioca poi la possibilità della sinestesia di espandersi oltre il livello dell'enunciato, qualità ad essa riconosciuta da Erzsébet Dombi, e

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ A tale riguardo, Paissa rimanda a S. Cigada, *Sull'autonomia dei valori fonetici nella poesia*, Milano, Vita e pensiero, 1969.

¹⁶⁴ Il riferimento esplicito è allo studio di Pier Luigi Cerisola, *Trattato di retorica e semiotica letteraria*, Brescia, La Scuola, 1983. Senza soffermarci su aspetti tecnici e terminologici non immediatamente utili alla presente trattazione, e per i quali rimandiamo al testo, riportiamo quanto esposto da Cerisola nel capitolo «Retoricità e areferenzialità del messaggio letterario»: «I messaggi informativi compilati con la *langue1* sono “referenziali”, si riferiscono cioè alla dimensione extralinguistica che li circonda. Più esattamente: sono redatti in modo da sollecitare il destinatario a rivolgere la sua attenzione su ciò che sta al di là del perimetro del messaggio, verso un oggetto, un'idea, un concetto, un fatto storico, una realtà sociale o personale, ecc. [...] Al contrario, i messaggi confezionati con la *langue2* sono “areferenziali”. Anche qui, più precisamente specificheremo: sono redatti in modo da sollecitare il loro potenziale destinatario a concentrare la sua attenzione soltanto sul messaggio stesso. [...] Così che il segno poetico si costituisce entità autonoma, autosignificante e autosufficiente, proponendosi, se vogliamo, quale referente di se stesso». P. L. Cerisola, *op. cit.*, pp. 309-310 (l'edizione consultata è la ristampa del 1993).

¹⁶⁵ «Il secondo motivo è che, in alcuni casi, il conflitto concettuale nella sinestesia si può risolvere a partire dal contesto», P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶⁶ «Per esempio, sono considerati sinestetici nello studio di Rosiello su Montale, i sintagmi *pagina rombante, parole sapide di sale, parole salmastre*. In realtà, poiché nella raccolta *Mediterraneo* il poeta si rivolge al mare, e paragona il suo insegnamento (essere “scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi”) a quello dei libri, queste espressioni non costituiscono delle autentiche associazioni intersensoriali, semanticamente conflittuali, ma rappresentano soltanto, metaforicamente, l'ammonimento che il mare ripete, attraverso il suo rombo e il suo sciabordio», Ivi, p. 93.

messa in discussione invece da Paissa che legge la sinestesia come «mera intuizione sincronica»¹⁶⁷, come un meccanismo che «si ferma al livello dell'enunciazione»¹⁶⁸, a differenza della metafora che, invece, nella sua forma “continua” (la *métaphore filée*), possiederebbe sempre – almeno potenzialmente – la proprietà di generare altre metafore, in un meccanismo di figurazione subordinata in grado di turbare gli assetti paradigmatici in modo stabile¹⁶⁹. Come avremo modo di spiegare, operando a livello concettuale, anche un tropo specificatamente sintagmatico come la sinestesia mostrerà di possedere dei potenziali riflessi sul piano paradigmatico: valga, nel nostro caso, l'esempio della combinazione intersensoriale generata dal titolo della raccolta di B. Fundoianu, *Privelisti* (appartenente al dominio visivo), con le sonorità, le sensazioni tattili e olfattive evocate nei testi in essa contenuta.

1.3.11. Per una definizione della sinestesia letteraria

Particolare attenzione è concessa da Paola Paissa al rapporto che si instaura inevitabilmente tra la sinestesia e le altre figure retoriche, nel momento in cui ad essere coinvolti sono dei termini appartenenti a sfere sensoriali distinte. Avevamo già avuto occasione di accennare all'ipallage (spiegando il processo di riconoscimento della sinestesia in Ullmann) e all'ossimoro, in funzione del grado di incompatibilità semantica proposto da Dombi: a queste due strutture, la studiosa italiana aggiunge lo zeugma (es.: «sono i *silenzi* in cui si *vede*», E. Montale, *I limoni*, v. 34) e il chiasmo (es.: «In ogni sostanza *si tace* / la *luce* e il *silenzio risplende*», G. D'annunzio, *Undulna*, vv. 85-86)¹⁷⁰, configurazioni retoriche che aumentano certamente il fascino e la suggestività del tropo sinestetico e che sono il segno della duttilità sintattica di cui esso gode: «Se la metafora può infatti *affiancarsi* ad un altro tropo, [...] la sinestesia [...] ha la possibilità di sovrapporsi ad un altro schema retorico, sommando ad esso la sua caratteristica di esprimere corto-circuiti sensoriali»¹⁷¹. La figura che certamente più di altre si presta a

¹⁶⁷ Ivi, p. 94.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Questo è il precedente esempio sono ripresi da P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 96.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Ivi, p. 94.

questo tipo di interazione è la similitudine: sono ricorrenti infatti i casi in cui si verifica una comparazione nella quale sono implicati elementi appartenenti a sfere sensoriali diverse. In virtù di tale ricorrenza, crediamo che l'interazione similitudine-sinestesia meriti una sistematizzazione attenta: proprio il carattere analitico della similitudine permette infatti di operare in modo più agevole rispetto alla metafora, e di sciogliere, laddove possibile, eventuali ambiguità. L'argomento verrà ampiamente presentato e approfondito nel capitolo successivo, in cui, anche attraverso l'analisi del *tertium comparationis*, spiegheremo la differenza tra le seguenti macrocategorie: *la sinestesia su base comparativa* e *la similitudine su base sinestetica*. Benché dal punto di vista teorico il processo di categorizzazione possa sembrare abbastanza lineare, l'applicazione pratica metterà in evidenza tutta la difficoltà di lavorare su un testo poetico facendo riferimento a schematizzazioni fisse: una prova di tale difficoltà si ha già negli esempi proposti da Paissa, che, a tal proposito, parlerà più genericamente di «uso incrociato della sinestesia e della similitudine [...] dove il doppio schema retorico produce effetti di parallelismo e simmetria»¹⁷². Questa particolare duttilità della sinestesia, ovvero la capacità di combinarsi con altre costruzioni retoriche, poggia su una duplice motivazione: «In primo luogo essa risiede nella natura essenzialmente sintagmatica di questo tropo, che gli consente di adeguarsi a qualsiasi assetto lineare. In secondo luogo essa consegue all'assoluta libertà di modello sintattico»¹⁷³.

Prima di passare a una definizione complessiva della sinestesia letteraria, Paissa, alla luce di quanto esposto e verificato, non manca di sottolineare la propria contrarietà rispetto all'idea di Ullmann e di Rosiello secondo la quale ogni sinestesia potrebbe essere ridotta e assimilata alla giunzione di tipo attributivo; l'autrice critica poi anche la visione di Cohen che, in *Structure du langage poétique*¹⁷⁴, spiega la sinestesia in termini non di un

¹⁷² Uno degli esempi proposti è il seguente: «Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies» (trad.: «Esistono profumi freschi come carni di bambino, / dolci come oboi, verdi come prati»), C. Baudelaire, *Correspondances*, vv. 9-10. In questi due versi di *Correspondances* – spiega Paissa – «le associazioni sinestetiche (*parfums frais / ... / doux / ... verts*) formano un parallelismo poiché precedono sistematicamente le similitudini. La sequenza è poi costruita in modo che la combinazione in cui la totalità dei termini concorre a formare una doppia sinestesia occupi la posizione centrale (*parfums... doux comme les hautbois*), rappresentando tuttavia, nel medesimo tempo, l'insieme a scarto semantico più basso (data la polisemia di *doux*), mentre l'asse della trasgressione linguistica si sposta, nelle coppie laterali, dall'oggetto comparato (*chairs d'enfants*) nell'attributo comparante (*parfums... verts*)». Ivi, p. 95.

¹⁷³ Ivi, p. 98.

¹⁷⁴

tipo di metafora, bensì come un particolare *grado* di metafora, basandosi sul concetto di connotazione; infine, a essere messa in discussione sarà la teoria di Le Guern, che vede nella sinestesia la trasposizione testuale di eventi che si producono nella realtà, su un piano quindi extra-linguistico, negando di fatto alla figura il proprio statuto retorico, ipotesi facilmente smentibile se si considera quello che la stessa autrice definisce «l'affermarsi di una vera e propria “maniera” sinestetica nel tardo Simbolismo»¹⁷⁵. Un'impostazione teorica che ci trova d'accordo e che individua nella sinestesia letteraria le seguenti specificità:

1. La sinestesia letteraria è una figura sintagmatica, la cui peculiarità è quella di aggregare termini appartenenti a campi sensoriali diversi. L'aggregazione può avvenire sulla base di un nesso di similarità oppure di contiguità.
2. La condizione minimale di esistenza della figura è quella di essere binaria *in praesentia*. Oltre questo limite minimo il numero dei termini è variabile.
3. La simultaneità delle percezioni è espressa dalla relazione sintattica che unisce tra loro i termini. Tale relazione sintattica è libera.
4. Proprio a causa della mobilità della matrice sintattica, oltre che della sua natura sintagmatica, la sinestesia è una struttura retorica aperta, che può entrare nella composizione di altre figure.
5. Proprio perché implica simultaneità nelle percezioni, la sinestesia letteraria non può esistere altro che su di un piano sincronico¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Ivi, p. 100.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

I.4. La sinestesia lessicalizzata

Finora abbiamo concentrato la nostra attenzione sulla sinestesia letteraria, cercando di offrirne una definizione quanto mai esaustiva dal punto di vista linguistico, esaminandone gli aspetti strutturali (quindi sintattici) e semantici, e riservandoci di studiarne l'inquadramento retorico – a cui pure abbiamo fatto inevitabilmente cenno – nel secondo capitolo del presente lavoro, in cui descriveremo preliminarmente le altre figure con cui essa interagisce. Sebbene, come abbiamo già specificato, la sinestesia lessicalizzata non rappresenti un punto focale della nostra analisi, riteniamo comunque necessario dedicare una parte della ricerca a questa forma di configurazione intersensoriale su cui ancora poco si è indagato, e da cui non si può prescindere nel momento in cui si vogliono trarre delle considerazioni in termini di creatività e innovatività della produzione artistica. A porre la questione in ambito italiano è sempre Paola Paissa, che a essa dedica un intero volume¹⁷⁷, proponendone un'analisi contrastiva tra il codice italiano e quello francese. Lo studio segue coerentemente le linee tracciate in chiusura del primo volume¹⁷⁸ (al quale abbiamo fatto ampio riferimento nei paragrafi precedenti), dove la linguista conduce la propria analisi riprendendo la suddivisione per punti già utilizzata per la forma letteraria. Quanto al primo dei tre aspetti, la sinestesia lessicalizzata sembra condividere le stesse proprietà della sinestesia letteraria, presentandosi come «un'aggregazione sintagmatica di termini afferenti a sfere sensoriali diverse, [in cui] il meccanismo che determina l'associazione interpercettiva appare fondato su un rapporto di similarità oppure di contiguità»¹⁷⁹. Ricorrendo ad alcuni esempi di lingua francese, Paissa spiega che si dovrà operare su base analogica laddove esista la possibilità di trasferire sul sostantivo un tratto appartenente al campo semico dell'aggettivo (è il caso di [\pm gradevole] in «gusto vellutato», e di [\pm intenso] in «voce calda»¹⁸⁰), mentre il rapporto sarà di tipo metonimico nel caso in cui tra i termini dell'aggregato vi sia un'effettiva prossimità referenziale (come avviene, per esempio nel sintagma «blu elettrico», in cui il nesso è rintracciabile tra il

¹⁷⁷ P. Paissa, *La Sinestesia. Analisi contrastiva delle sinestesie lessicalizzate nel codice italiano e francese*, op. cit.

¹⁷⁸ P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit.

¹⁷⁹ P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 101.

¹⁸⁰ Gli esempi sono ripresi dagli originali francesi (*goût velouté* e *voix chaude*) citati da Paissa. *Ibidem*.

colore blu e la scintilla elettrica). È altresì importante rilevare – con Paola Paissa – che il nesso aggregante, sia esso di tipo metaforico o metonimico, ha sempre un carattere di oggettività: «È proprio la valenza oggettiva e universalistica del nesso aggregante che giustifica, a nostro parere, la stabilizzazione a livello *langue* di sinestesie lessicalizzate, e ne spiega la diffusione interlinguistica»¹⁸¹.

Per ciò che concerne il secondo punto – la natura dualistica del tropo – dopo aver preliminarmente derubricato a casi di polisemia quelli in cui si rilevarebbe una sinestesia all'interno di una sola parola¹⁸², viene confermata anche per la sinestesia lessicalizzata la “struttura binaria *in praesentia*” che, però, a differenza della forma letteraria in cui essa si connota come condizione minimale, qui arriva ad assumere un carattere di esclusività: «La struttura binaria non è dunque, nella sinestesia lessicalizzata, la forma minima, bensì l'unica forma di esistenza della figura»¹⁸³.

Come si evince dagli esempi precedentemente proposti, la relazione sintattica dell'aggregato intersensoriale nella sua forma lessicalizzata risulta essere esclusivamente la ben nota giunzione di tipo aggettivale di cui parlavano Stephen Ullmann e Luigi Rosiello, poiché, anche qualora si riscontrasse la presenza di una combinazione in cui è coinvolto un verbo (Paissa propone il francese «*pimenter un récit*», ma potremmo citare anche l'espressione italiana «*edulcorare un racconto*»), non sarà difficile ridurre la stessa all'archetipo attributivo (nell'esempio citato, «un racconto edulcorato»). Si soddisfa così anche il terzo aspetto dell'analisi, a proposito del quale sarà altresì utile osservare che la rigidità sintattica del sintagma aggettivale impedisce la combinazione della sinestesia con altre figure retoriche, e soprattutto che: «Mentre la sinestesia letteraria è un fenomeno di enunciazione che esiste soltanto in sincronia, la sinestesia lessicalizzata è una struttura codificata che esiste pertanto anche in diacronia. Il trasferimento aggettivale da un campo

¹⁸¹ Ivi, p. 103.

¹⁸² Erika von Erhardt-Siebold vedrebbe, per esempio, nella parola francese *coquelicot* un'associazione sinestetica tra colore squillante della cresta del gallo e percezione del canto dell'animale. Vedi: E. von Erhardt-Siebold, «Harmony of the Senses in Romanticism», in *P.M.L.A.*, XLVII, 2, 1932, pp. 577-592. *apud* P. Paissa, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, op. cit., p. 104.

¹⁸³ L'autrice giunge a tale considerazione sulla base della seguente riflessione: «La condizione minimale di esistenza della sinestesia lessicalizzata risulta [...] essere la struttura binaria *in praesentia*, come nel caso della sinestesia letteraria. Diversamente da questa, la sinestesia lessicalizzata non sembra però possedere la possibilità di estensione massimale (a tre o più termini) che abbiamo rilevato nella sinestesia letteraria. A nostra conoscenza (e grazie alla verifica lessicografica che abbiamo effettuato per la compilazione del *corpus*) non esistono infatti sinestesie lessicalizzate a più di due termini». Ivi, pp. 104-105.

sensoriale all'altro si configura infatti come un caso particolare di mutamento semantico»¹⁸⁴.

Sebbene, come abbiamo visto nel paragrafo dedicato alla storia della sinestesia, tale processo fosse stato individuato già in epoca antica persino da Aristotele nel *De Anima* (ricordiamo gli esempi di *acuto* e *grave* passati dall'originario dominio tattile al campo uditivo) e nel *De Audibilibus* (con gli esempi di *voce chiara* e *voce scura*), il primo che classificherà l'evento con il nome di mutamento semantico sarà Hermann Paul, soltanto nel 1886¹⁸⁵. La sinestesia lessicalizzata continuerà a godere di una certa attenzione scientifica fino agli anni Trenta del secolo scorso, quando l'interesse della ricerca si trasferirà in linea generale sulla forma letteraria della trasposizione intersensoriale. A fronte di questo mutamento di prospettiva, con conseguente accantonamento da parte dei linguisti del fenomeno della lessicalizzazione in genere, Paissa decide, nel 1995, di presentare un volume in cui per la prima volta vengono messi a confronto il codice linguistico italiano e quello francese, con l'obiettivo dichiarato di: «[valutare] il grado di isomorfismo con cui il fenomeno si presenta nei due codici, [...] l'organizzazione delle aree semantiche all'interno di ogni campo sensoriale [...], l'incidenza quantitativa del fenomeno relativamente a ciascuna lingua, ed effettuare un bilancio delle tendenze generali dello spostamento intersensoriale»¹⁸⁶. Tale lavoro riveste una particolare importanza non soltanto in virtù del suo carattere innovativo nello studio sistematico della sinestesia lessicalizzata, ma soprattutto perché per la prima volta si pongono dei problemi metodologici che ancora non erano stati così chiaramente esposti in altre ricerche sull'argomento: ci riferiamo in particolare alla dettagliata spiegazione dei criteri di scelta che hanno condotto la studiosa a includere o a escludere determinati tipi di aggettivi. Se è pur vero che lo studio di forme codificate nel linguaggio ordinario permette di agire scientificamente con categorizzazioni più rigorose rispetto all'analisi di testi letterari, d'altra parte la prova pratica porrà immediatamente in evidenza i limiti di qualsiasi rigida schematizzazione applicata al lessico, che resta pur sempre un *continuum*: «Non è quindi pensabile poter distinguere al suo interno dei blocchi perfettamente omogenei, come se

¹⁸⁴ Ivi, pp. 106-107.

¹⁸⁵ Ivi, p. 106.

¹⁸⁶ P. Paissa, *La Sinestesia. Analisi contrastiva delle sinestesie lessicalizzate nel codice italiano e francese*, op. cit., p. 3.

fossero campi finiti, entità discrete»¹⁸⁷. I criteri individuati dalla studiosa – utili anche ai fini dell’analisi pratica che anche noi proporremo nella seconda parte del presente lavoro – rendono conto di tale difficoltà. Sono stati esclusi dal *corpus* gli aggettivi intermodali (cinestetici e dimensionali, quali *fluente, obliquo, frizzante, ecc.*) e quelli che indicano come referente una qualità sovrasensoriale (purezza, densità, compattezza), per circoscrivere la scelta agli aggettivi che già Aristotele chiamava «sensibili propri», distinguendoli dai «sensibili comuni»¹⁸⁸. Per opportunità funzionale, sono stati comunque inclusi aggettivi quali *ténu/tenue* ed *épais/spesso*, «anche se il loro senso dominante è prevalentemente dimensionale perché in questi casi il tratto dimensionale si applica precisamente alla quantificazione dell’entità dell’espressione sensoriale (*voix tenue, odeur épaisse*)»¹⁸⁹; allo stesso modo, sono stati ammessi nel *corpus* attributi designanti fenomeni fisici (*ardent/ardente, électrique/elettrico*). Ad essere esclusi sono stati invece gli aggettivi il cui senso proprio non è assimilabile alla sfera sensoriale (ad esempio, *froissé/sgualcito, éraillé/liso, sfilacciato*), selezionando soltanto «gli attributi che presentano almeno un sema connesso ad uno dei cinque campi percettivi fra i tratti segnici che costituiscono il significato-*langue* dell’aggettivo»¹⁹⁰.

L’idea di *un senso proprio* è altresì rilevante nella determinazione del campo sensoriale di appartenenza di un determinato aggettivo, operazione per la quale si sono dimostrati insufficienti anche tre criteri a prima vista validi: «quello etimologico, quello relativo al sentimento linguistico del parlante nativo e infine quello di assumere come senso proprio il primo significato fornito dai dizionari»¹⁹¹. Entra in gioco, a questo punto, il concetto di *polisemia*, che Paissa ha cura di distinguere tra “polisemia di referenza”¹⁹² e “polisemia di senso”¹⁹³. Altrettanto complessa è poi la differenziazione dei campi

¹⁸⁷ Ivi, p. 12.

¹⁸⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ A tal proposito, Paissa specifica in nota: «Sergio Cigada distingue il culminatore semantico del significato-*langue* che è costituito dal “nucleo semantico di primaria evidenza di un segno linguistico” e il culminatore semantico del significato-*parole* che è determinato dall’attualizzazione di uno qualunque dei tratti segnici, anche periferico, nell’ambito di un concreto atto comunicativo». Ivi, p. 13.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² È il caso degli aggettivi che rimandano a più sensazioni contemporaneamente: l’autrice cita, ad esempio, *ambré/ambrato*, valido tanto per la vista (*couleur ambrée*) quanto per l’olfatto (*parfum ambré*), escludendo questa tipologia dal *corpus*, poiché non rappresentativa di un nesso sinestetico. Ivi, p. 14.

¹⁹³ «Quanto alla polisemia di senso il problema principale è stato invece quello di verificare che un campo sensoriale fosse ancora sentito dal parlante nativo, in una dimensione sincronica, come senso proprio [...]. Ai fini di questa verifica abbiamo pertanto combinato il criterio etimologico e il sentimento linguistico del

sensoriali: oltre a gusto e olfatto, la cui interferenza rende a volte difficilmente distinguibili i domini di appartenenza di un termine, sono certamente la vista e il tatto a creare i maggiori problemi, la prima comprendendo di fatto anche elementi percepibili attraverso il tatto, il quale, a sua volta, può estendersi fino a inglobare in sé anche le sensazioni termiche e quelle relative alla consistenza materiale¹⁹⁴. Opinabile potrebbe essere, infine, la scelta di Paola Paissa di aggiungere ai cinque sensi tradizionali anche il campo morale-psichico – sulla scorta di quanto già proposto in passato da Schrader in *Sensación y sinestesia* e da Carnoy in *Lascience du mot. Traité de sémantique* – fornendo le seguenti giustificazioni di tipo pragmatico:

- perché il fenomeno è così quantitativamente rilevante che sarebbe assurdo ignorarlo [...].
- Perché in diverse occasioni il fatto di prendere in considerazione anche la realizzazione astratta aiuta a comprendere quali semi hanno determinato i trasferimenti intersensoriali [...].
- perché l'estensione al c. m.-ps. [campo morale-psichico, *ndr*] ha interesse nell'analisi contrastiva, in quanto allarga il terreno del confronto sul comportamento linguistico dei due codici¹⁹⁵.

1.4.1. Joseph. M. Williams e la legge del mutamento semantico

Se Paola Paissa ha il merito di aver condotto il primo studio sulla sinestesia lessicalizzata in ambito italiano, prima di lei, nel 1976, il professore americano Joseph M. Williams aveva pubblicato un articolo in cui si analizzavano gli aggettivi sinestetici nell'inglese parlato, con l'intenzione, esplicita già dal titolo, di proporre una sorta di legge

parlante nativo, ottenendo in generale coincidenza di risultati. Così ad esempio si è eliminato l'italiano *fiasco*, che sin dalle sue origini è stato contemporaneamente attribuito di sensazioni sonore e visive (e come tale viene tuttora usato), mentre si è mantenuto *fiavole* perché [...] viene ancora indicato dai parlanti nativi [...] come un attributo prevalentemente acustico». Ivi, p. 15.

¹⁹⁴ Cfr. Ivi, p. 16.

¹⁹⁵ «In secondo luogo perché, a prescindere dalle riserve epistemologiche che abbiamo avanzato sulla definizione, è pur vero che l'accostamento della sfera percettiva con quella psichica è un fenomeno che viene spesso concepito in stretta connessione con quello dell'associazione intersensoriale, probabilmente perché si realizza anch'esso grazie ad un meccanismo di tipo prevalentemente analogico». Ivi, pp. 17-18. Per l'analisi dei risultati ottenuti e per maggiori dettagli sull'elaborazione teorica e metodologica utilizzata nel proprio studio, rimandiamo direttamente al testo di Paola Paissa.

sul cambiamento semantico¹⁹⁶. La sinestesia lessicalizzata, infatti, permette di operare su un piano diacronico, ed è così che Williams procederà nella ricerca, studiando l'evoluzione di oltre cento aggettivi sensoriali inglesi, a partire dalla loro prima attestazione, per l'individuazione della quale farà riferimento all'*Oxford English Dictionary* e al *Middle English Dictionary*¹⁹⁷; lo studio interessa soltanto l'inglese, ma l'intento è quello, procedendo nella ricerca, di estendere l'analisi ad altre lingue e pensare alla costruzione di un principio generale: «What follows is a proposed generalization about semantic change. As formulated, it comprehends only English. But some good evidence suggests that it may apply to other languages; indeed, after further investigation, it may turn out to be a principle of semantic change»¹⁹⁸. L'innovazione di Williams, nella costruzione del proprio schema, risiede anche nella suddivisione dei domini sensoriali in cui trovano posto, al posto della macrocategoria “vista”, la dimensione (percepita visivamente) e il colore¹⁹⁹. Le sei categorie risultanti vengono ordinate nella seguente successione *tatto-gusto-olfatto-dimensione-colore-suono*, nel rispetto della differenziazione fisiologica che riconosce nel tatto il rango di sensazioni più primitive, e nel suono una dimensione più astratta.

Nella visione dello studioso americano, la sinestesia continua ad essere assimilata alla metafora, costituendo essa stessa «one of the most common types of metaphoric transfer in all languages»²⁰⁰, che presenta delle regolarità di orientamento già individuate da Ullmann²⁰¹. Quello che invece il linguista di origine ungherese non aveva osservato era

¹⁹⁶ J. M. Williams, «Synaesthetic Adjectives: A possible Law of Semantic Change», *Language*, 52, n. 2 (Giugno 1976), pp. 461-478.

¹⁹⁷ «It is of rather general scope, covering all English adjectives – well over 100, borrowed as well as native, from their first citations (as evidenced by the Oxford English Dictionary and the Middle English Dictionary) to the present – which refer to any primary sensory experience: touch (*hot, sharp* etc.), taste (*sweet, sour* etc.), smell (*pungent, acrid* etc.), visually perceived dimension (*high, low* etc.), color (*bright, dark* etc.), or sound (*loud, quiet* etc.)». (Trad.: «[Il modello] è di portata piuttosto generale, includendo tutti gli aggettivi inglesi – oltre 100, siano essi prestati o termini propri della lingua, dalla loro prima attestazione (come evidenziato dall'*Oxford English Dictionary* e dal *Middle English Dictionary*) fino a quella attuale – che si riferiscono a qualsiasi esperienza sensoriale primaria: tatto (*caldo, tagliente* ecc), gusto (*dolce, aspro* ecc), olfatto (*pungente, acre* ecc), dimensione percepita visivamente (*alto, basso*, ecc), colore (*luminoso, scuro* ecc), o suono (*forte, silenzioso* ecc)»). J. M. Williams, *art. cit.*, p. 463. Trad. nostra.

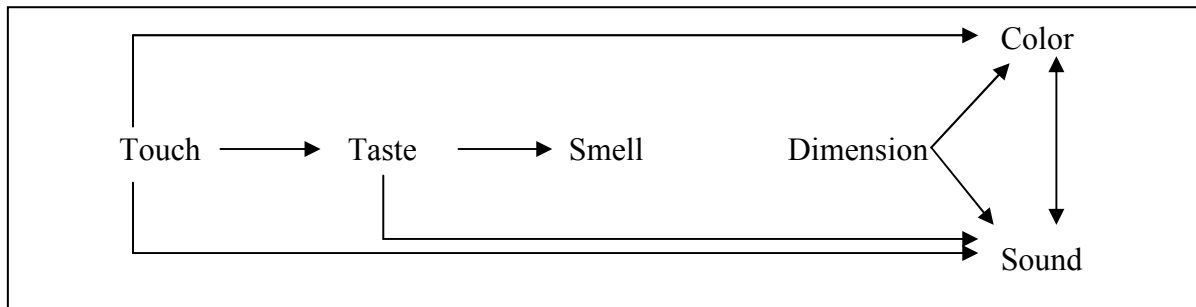
¹⁹⁸ «Quanto segue è la proposta di una generalizzazione riguardante il mutamento semantico. Così formulata, essa comprende soltanto l'inglese. Ma alcune utili prove suggeriscono che si possa applicare ad altre lingue; infatti, dopo ulteriori indagini, se ne potrebbe ricavare un principio del mutamento semantico». *Ibidem*.

¹⁹⁹ Si noti, a tal proposito, la differenza rispetto allo schema di Ullmann, che non distingueva due sottocategorie all'interno del dominio visivo, ma separava le sensazioni di calore dal campo tattile.

²⁰⁰ «Uno dei più comuni tipi di trasferimento metaforico in tutte le lingue». J. M. Williams, *art. cit.*, p. 463.

²⁰¹ «[Synaesthesia is] the transfer of a lexeme from one sensory area to another: *dull colors, brilliant sounds, sharp tastes, sour music* etc. Less frequently noted are those potential transfers which, at least in English, do NOT occur (except perhaps in poetry): *loud heights, bright tastes, sweet blades* etc. On the one hand, these

– secondo l'autore – proprio il riflesso di tale regolarità anche nel movimento diacronico del significato²⁰². Williams riassume la sistematicità del mutamento semantico spiegando che, nel momento in cui un lessema si trasferisce metaforicamente dal suo originale significato sensoriale verso un'altra modalità sensoriale, esso seguirà il seguente schema²⁰³:



Da cui si traggono le seguenti considerazioni:

- 1) If a touch-word transfer, it may transfer to taste (*sharp tastes*), to color (*dull colors*), or to sound (*soft sounds*). With one exception (*sharp angles*), tactile words do not shift to visual dimension or directly to smell.
- 2) Taste-words do not transfer back to tactile experience or forward to dimension or color, but only to smell (*sour smells*) and sounds (*dulcet music*).
- 3) There are no primary olfactory words in English (i.e. non historically originating in the area) that have shifted to other senses.

may be merely accidental gaps in the semantic field of sensory experience. But in the other hand, as Ullmann points out in regard to synaesthesia in 19th-century poetry, there is a regularity that exceed chance», (trad.: «[La sinestesia è] il trasferimento di un lessema da un'area sensoriale a un'altra: *coloriscialbi, suonibrillanti, saporitaglienti, musicaaspra* ecc. Si notano più raramente quei potenziali trasferimenti che, almeno in inglese, NON avvengono (eccetto forse in poesia): *cimeforti, gustibrillanti, dolcilame* ecc. Da una parte, si potrebbe trattare di lacune meramente accidentali nel campo semantico dell'esperienza sensoriale. Dall'altra, come sottolinea Ullmann riguardo la sinestesia nella poesia del XIX secolo, c'è una regolarità che eccede il cambiamento». *Ibidem*. Trad. nostra.

²⁰² «The transfer of lexemes from one sensory modality to another, as reflected in the citation dates from the OED and the MED, also reflects this regularity. But what Ullmann's data do not hint at is the highly regular diachronic movement among the meanings», (Trad.: «Anche il trasferimento di lessemi da una modalità sensoriale all'altra, come si evince dalle date relative alle attestazioni dell'OED e del MED, riflette questa regolarità. Ma ciò a cui i dati di Ullmann non accennano è il movimento diacronico molto regolare tra i significati»). *Ibidem*. Trad. nostra.

²⁰³ *Ibidem*.

- 4) Dimension lexemes transfer to color (*flat color*) or to sound (*deep sounds*). *Thin* and *flat*, as in *thin/flat tastes*, are exceptions. *High* in *high temperature* is not a sensory word, but rather a degree-word (as in *high number* or *high weight*).
- 5) Color-words may shift only to sound (*bright sounds*).
- 6) Sound-words may transfer only to color (*quiet colors*)²⁰⁴.

Non riproporremo in questa sede la lista di quelli che Williams definisce *correct first-order transfers* (trad.: “trasferimenti corretti di primo ordine”), ma ci limiteremo a specificare che egli considera tali le estensioni metaforiche di un lessema dalla sua originale²⁰⁵ modalità sensoriale ad un nuovo campo, nel rispetto di un orientamento gerarchico che prevede una transizione dal dominio fisiologicamente meno differenziato – più primitivo – verso quello maggiormente differenziato – più avanzato. I trasferimenti che seguono una direzione contraria sono definiti dall’autore *incorrect transfers* (trad.: “trasferimenti scorretti”), i quali, infatti, tenderebbero a non conservarsi nel *Modern Standard English*²⁰⁶. La percentuale di *correct transfers* risulta essere elevatissima (si attesta tra l’83% e il 99%, un dato che varia leggermente sulla base dei risultati che si

²⁰⁴ «1) Se a trasferire è una parola-tatto, essa potrebbe trasferire al gusto (*sapori taglienti*), al colore (*colori scialbi*), o al suono (*suoni morbidi*). Fatta salva l’eccezione (*angoli taglienti*), le parole tattili non trasferiscono verso la dimensione visiva o direttamente verso l’olfatto. 2) Le parole-gusto non prevedono trasferimenti all’indietro verso l’esperienza tattile né in avanti verso la dimensione o il colore, ma solo verso l’olfatto (*odore aspro*) e i suoni (*musica soave*). 3) Non ci sono in inglese parole olfattive primarie (cioè non originate storicamente nella relativa area) che siano mutate verso altri sensi. 4) I lessemi dimensionali trasferiscono verso il colore (*colore piatto*) o il suono (*suoni profondi*). *Sottile* e *piatto*, come in *gustisottili/piatti*, sono eccezioni. *Alto* in *temperatura alta* non è una parola sensoriale, (ma) piuttosto una parola-grado (come in *alto numero* o *pesoelevato*). 5) Le parole-colore potrebbero trasferire solamente verso il suono (*suoni brillanti*). 6) Le parole-suono potrebbero trasferire soltanto verso il colore (*colori silenziosi*). Ivi, p. 464. Trad. nostra.

²⁰⁵ «“Original” here means 1) etimologically original – in that, e.g., the roots for *sharp* and *cold* have always referred to tactile experience – or 2) derivatively original – in that, e.g., *keen* and *mild* originally referred to non-sensory experience, but transferred to the sensory modality of touch, and then from touch to other sensory modalities. Not all these items still retain the meanings indicated», («“Originale” qui significa 1) etimologicamente originale – in quanto, per esempio, le radici di *tagliente* e *freddo* si sono sempre riferite all’esperienza tattile – o 2) derivativamente originale – in quanto, per esempio, *acuto* e *mite* si riferivano originariamente all’esperienza non sensoriale, ma si trasferirono alla modalità sensoriale del tatto, e successivamente dal tatto ad altre modalità sensoriali. Non tutte queste voci continuano a mantenere il significato indicato»). *Ibidem*. Trad. nostra.

²⁰⁶ «If a lexeme transfers against the predicted pattern, that new meaning does not tend to maintain itself in what I shall loosely term “Modern Standard English”. That is, of the incorrect transfers cited above, only the taste-meaning of *thin* and the smell-meaning of *pungent* are, for most of us, active and natural», (Trad.: «Se il trasferimento di un lessema non rispetta il modello previsto, il nuovo significato non tende a mantenersi in ciò che io impropriamente chiamerò “Modern Standard English”. Cioè, dei trasferimenti scorretti citati sopra, solo il significato gustativo di *sottile* e il significato olfattivo di *pungente* sono, per molti di noi, attivi e naturali»). *Ibidem*. Trad. nostra.

vogliono considerare²⁰⁷), mentre per quanto riguarda gli *incorrect transfers* Williams dimostra, riportando sinteticamente i risultati di un proprio esperimento, che transizioni di tipo discensionale possono essere anche comprese da un parlante, ma che non riescono ad imporsi, se non nel linguaggio poetico²⁰⁸. Viene rilevata poi l'esistenza di trasferimenti di secondo, terzo e quarto ordine, i quali sembrano rispettare lo stesso tipo di orientamento ascensionale valido per quelli di prim'ordine²⁰⁹.

Per tentare di offrire un carattere di generalità ai risultati ottenuti sull'inglese, Williams estende la propria ricerca ad alcune basi ricostruite dell'indoeuropeo, consapevole che ciò non sarà sufficiente comunque a garantire un valore di legge al proprio schema d'analisi. Si ripropone allora di studiare il fenomeno in un *corpus* di lingua giapponese, in virtù della distanza anche genetica che la separa dall'inglese: a tale scopo, si servirà di un dizionario standard quale il *Kōjien* – non allo stesso livello di completezza dell'OED – e della competenza di alcuni parlanti madrelingua. L'indagine condotta su 32 lessemi di matrice sensoriale offre risultati altamente positivi in termini di congruenza con quanto già rilevato per l'inglese, con una percentuale del 91% di trasferimenti sinestetici rispondenti allo schema proposto²¹⁰. L'ultima parte dello studio è dedicata ad alcune considerazioni di tipo neuro-psicologico, con particolare riferimento anche al processo di differenziazione sensoriale che avviene nel bambino²¹¹. Al termine della propria trattazione, il professore americano trae le seguenti conclusioni:

²⁰⁷ «There are, then, a number of ways to compute the level of agreement with the generalization. Depending on which we choose, agreement ranges from 83% to over 99%. But however it is computed and however it is stated, the rule remains the strongest diachronic semantic generalization suggested for any language. Sixty-five words (in addition to many more that have not provided incorrect synaesthetic metaphors), from six semantic sub-fields constituting a larger semantic field, participate in 552 “events”, only eight of which do not agree with the generalization», (trad.: «Esistono, dunque, numerosi modi per calcolare il livello di rispondenza alla generalizzazione. In base a ciò che scegliamo, l'accordo varia dall'83% a oltre il 99%. Ma, comunque lo si voglia calcolare e dichiarare, la regola rimane sul piano diacronico la più forte generalizzazione semantica suggerita per ogni lingua. Di sessantacinque parole (oltre a molte altre che non hanno fornito metafore sinestetiche scorrette), appartenenti a sei sottocategorie semantiche, costituenti un campo semantico maggiore, coinvolte complessivamente in 552 “eventi”, solo otto non si accordano con la generalizzazione». Ivi, p. 468. Trad. nostra.

²⁰⁸ Ivi, p. 465.

²⁰⁹ «It can be claimed that post-first-order transfers obey the same general constraints as first-order transfers in that their sequence of development is determined by the most “advanced” sense of a lexeme», (trad.: «Si può sostenere che i trasferimenti di ordine superiore al primo rispondono alle stesse restrizioni generali cui obbediscono i trasferimenti di prim'ordine, poiché la loro sequenza di sviluppo è determinata dal più “avanzato” senso di un lessema»). *Ibidem*. Trad. nostra.

²¹⁰ Ivi, pp. 471-472.

²¹¹ Ivi, pp. 472-273.

What is offered here constitutes not only a description of a rule-governed semantic change through the last 1200 years of English – a regularity that qualifies for lawhood, as the term LAW has ordinarily been used in historical linguistics – but also as a testable hypothesis in regard to past or future changes in any language. [...] Whether such a hypothesis eventually achieves the status of law in this sense depends, of course, on the additional data that can be brought to bear on the problem. This task is best accomplished by those with native-speaker knowledge of the acceptable metaphorical synaesthetic transfers in any given language²¹².

I.4.2. Ulteriori sviluppi del modello di Williams in ambito europeo

Un ulteriore contributo allo studio della sinestesia lessicalizzata è offerto da Anamaria Gebăilă che, nel libro *Intrecci dei sensi e intrecci delle parole*²¹³, si propone di analizzare gli aggettivi sensoriali che entrano in composizione sinestetica nella lingua francese, in italiano e in romeno, al fine di indagare il grado di isomorfismo²¹⁴ esistente tra i tre diversi codici. A tale scopo, la studiosa dell'università di Bucarest prenderà in considerazione un numero complessivo di quarantacinque aggettivi sensoriali, verificandone la produttività in termini sinestetici sulla base delle nove transizioni individuate nello schema di Williams, ampliandolo con un ulteriore trasferimento non contemplato nel modello originale, nella fattispecie quello tatto > dimensione.

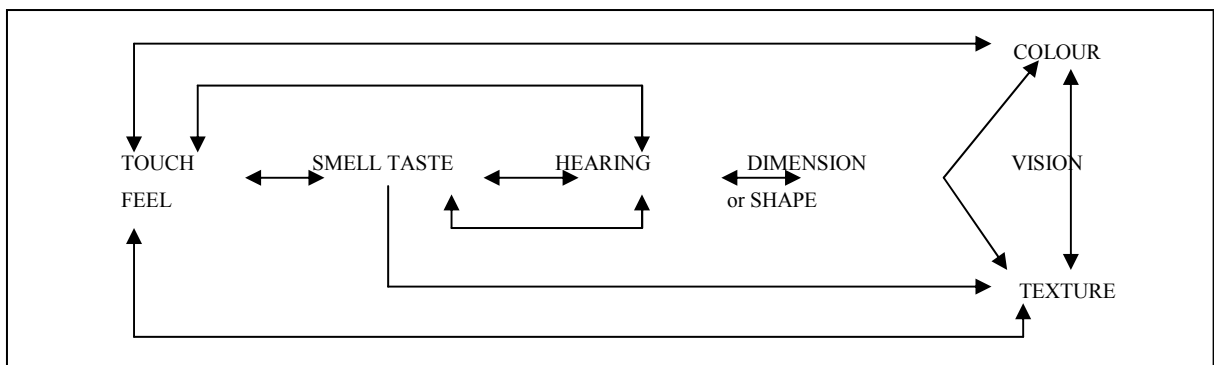
Ammettiamo di nutrire qualche riserva circa l'utilizzo dello schema di Williams per analisi di questo tipo, prima di tutto perché l'indagine condotta dal professore americano era essenzialmente diacronica, sebbene egli individuasse delle corrispondenze con l'orientamento dei trasferimenti individuato da Ullmann nei poeti romantici: a nostro

²¹²«Ciò che viene qui offerto costituisce non solo una descrizione del mutamento semantico avvenuto regolarmente nel corso degli ultimi 1200 anni della lingua inglese – una regolarità che si qualifica come *lawhood* [normatività, ndr], in quanto il termine LAW [norma, ndr] è stato usato solitamente nella linguistica storica – ma anche come un'ipotesi verificabile in funzione dei cambiamenti passati o futuri di tutte le lingue. [...] Se una tale ipotesi raggiunga infine lo status di norma in questo senso dipende, ovviamente, dai dati aggiuntivi che possono essere adottati per suffragare la questione. Questo compito è portato a termine con maggior successo da coloro che possiedono una conoscenza da parlante nativo riguardo al trasferimento metaforico sinestetico ammissibile in una qualsiasi lingua data». Ivi, pp. 473-474.

²¹³ A. Gebăilă, *Intrecci dei sensi e intrecci delle parole. Visione comparativa sulla sinestesia in francese, italiano e romeno*, Bucarest, Editura Universităţii din Bucureşti, 2011.

²¹⁴ «Intendiamo l'isomorfismo come proprietà di ciascuno dei significati aggettivali considerati nel confronto dei significanti nelle tre lingue. Se un significato dà lo stesso numero e lo stesso tipo di transizioni sinestesiche in più lingue, allora diremo che le lingue in questione sono isomorfe in quanto alle transizioni sinestesiche del dato significato. se invece il numero o il tipo di transizioni è diverso, allora le lingue saranno non isomorfe in diversi gradi. Ovviamente, è interessante determinare il grado di isomorfismo fra coppie di lingue e sull'insieme delle tre lingue analizzate». Ivi, p. 71.

avviso, l'accento a tale riscontro non giustifica l'utilizzo generalizzato che di questo modello si è fatto in alcune ricerche successive. Anche Giovanna Marotta, in un interessante studio in cui si estende l'analisi della sinestesia alla lingua di uso comune²¹⁵, osserva che lo schema di Williams, nonostante si sviluppi a partire da risultati ottenuti su base diacronica, viene ormai assunto come «un *pattern* cognitivo universalmente valido, e dunque capace di esprimere le relazioni essenziali tra le diverse modalità percettive»²¹⁶: il riferimento è qui agli studi di Shen e Aisemann²¹⁷, di Ramachandran e Hubbard²¹⁸, di Cacciari²¹⁹, di Catricalà²²⁰ e, soprattutto, di Bretones Callejas²²¹, colei che, nel 2001, opera forse il più noto ampliamento dello schema, non solo raddoppiando il numero delle transizioni previste dal modello originale, che così passano da 9 a 18, ma mutando altresì la posizione di alcuni campi sensoriali (vedi, per esempio, l'udito) e inserendo il dominio *feel* (“sentire”), che rinvia alle percezioni di tipo psico-emotivo²²²:



È necessario soffermarsi sull'ultimo caso citato, al fine di valutare l'opportunità della ripresa del modello di Williams all'interno di uno studio di tipo sincronico, e per di

²¹⁵ Le precedenti ricerche sulla sinestesia lessicalizzata avevano estratto il *corpus* di riferimento da fontilessicografiche (vedi: P. Paissa, *La Sinestesia. Analisi contrastiva delle sinestemie lessicalizzate nel codice italiano e francese*, op. cit.; M. Catricalà, «Fenomenologie sinestetiche tra retorica e pragmatica», in *Studi e saggi Linguistici*, 46, 2008, pp. 7-92).

²¹⁶ G. Marotta, «Sinestemie tra vista, udito e dintorni. Un'analisi semantica distribuzionale», in M. Catricalà (ed.), *Sinestemie e Monoestemie. Proseptive a confronto*, Milano, FrancoAngeli, 2012, p. 77.

²¹⁷ Y. Shen e R. Aisenman, «Heard Melodies are Sweet, but those Unheard are Sweeter: Synaesthetic Metaphors and Cognition», in *Language and Literature*, 7 (2), 2008, pp. 123-140.

²¹⁸ V.S. Ramachandran e E.M. Hubbard, «Synaesthesia. A Window into Perception, Thought and Language», in *Journal of Consciousness Studies*, 8, 2001, pp. 3-34.

²¹⁹ C. Cacciari, «Crossing the Senses in Metaphorical Language», in R.W. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 425-444.

²²⁰ M. Catricalà, «Fenomenologie sinestetiche tra retorica e pragmatica», art. cit.

²²¹ C.M. Bretones Callejas, «Synaesthetic Metaphors in English», in *International Computer Science Institute Technical Report*, 01-008, Berkeley, <ftp://ftp.icsi.berkeley.edu/pub/techreports/2001/tr-01-008.pdf>.

²²² C.M. Bretones Callejas, art. cit., p. 27.

più effettuato su un *corpus* poetico, quando l'originale modello teneva conto dei mutamenti semantici registrati lessicograficamente o riconosciuti dai parlanti nativi di una lingua. Prova dell'inadeguatezza di tale operazione è, a nostro modesto parere, proprio lo stravolgimento dello schema originale, che riteniamo dovrebbe essere interpretato – così com'era nelle intenzioni dell'autore – come una proposta di generalizzazione la cui universale validità era ancora da dimostrare, da qui la necessaria specificazione nel titolo: «Una possibile legge del cambiamento semantico».

Riconosciamo che nella ricerca di Gebăilă non si fa un utilizzo sterile dello schema del mutamento semantico, poiché il dato prettamente quantitativo è in molti casi accompagnato da una riflessione sulla trasformazione semantica subita da un aggettivo anche su scala diacronica. Alla luce di tali premesse, riteniamo comunque che l'indagine sul grado di isomorfismo tra i tre codici linguistici analizzati offra dei risultati significativi quanto inaspettati: a fronte di un isomorfismo complessivo piuttosto basso, del 20% tra le tre lingue, si nota infatti un rilevante isomorfismo per ciò che concerne le transizioni sinestetiche lessicalizzate tra il francese e l'italiano, con una percentuale che sfiora il 50%, e tra l'italiano e il romeno, con una percentuale del 44%; l'isomorfismo tra il francese e il romeno si attesta invece soltanto al 24%²²³. Quest'ultimo dato risulta estremamente interessante se si considera l'elevata quantità di prestiti dal francese verso il romeno, nettamente superiore a quella tra italiano e romeno. Tuttavia – nota la studiosa – tra gli aggettivi sensoriali presenti nel *corpus* solo i seguenti sono effettivamente prestiti dal francese: *acid* (acido), *clar* (chiaro), *crystalin* (cristallino), *dur* (duro), *flasc* (flaccido, floscio), *fin* (fino), *granular* (granulare), *picant* (piccante) e *strident* (stridente)²²⁴. Il ridotto isomorfismo complessivo si spiegherebbe invece con la comune discendenza dal latino, lingua dalla quale esse avrebbero ereditato direttamente le sinestesie lessicalizzate: «Esse [le sinestesie lessicalizzate] vengono ereditate integralmente o in parte, come nell'esempio di “agro”, dal cui etimo *acer* è stata ereditata la transizione dal gusto all'odorato, ma non quella dal tatto al gusto»²²⁵. In quanto al grado di produttività sinestetica relativa a ogni

²²³ A. Gebăilă, *op. cit.*, p. 97.

²²⁴ Cfr. Ivi, p. 98.

²²⁵ *Ibidem*. «Dall'altro lato, il romeno e, in misura minore, l'italiano, si sono trovati sotto l'influenza del francese come lingua di cultura, soprattutto nel Settecento e nell'Ottocento, ciò fece sì che i prestiti che allora già presentavano transizioni sinestetiche in francese entrassero in italiano e in romeno accompagnati anche dal semema sinestetico. Tale è il caso del fr. *strident*, che presenta la transizione lessicalizzata dal suono al

singolo aggettivo, invece, l'italiano si colloca in mezzo, più vicino al francese che occupa il posto più alto nella scala (per esempio, in francese si contano tre transizioni sinestetiche per il solo aggettivo *aigre*), rispetto al romeno che invece ha il più basso grado di produttività per aggettivo tra le tre lingue. Le tre tendenze pancroniche indicate da Ullmann sono altresì confermate dalla ricerca condotta: si rileva infatti un orientamento prevalentemente ascensionale delle transizioni, una produttività maggiore del tatto come fonte e, infine, la più alta permeabilità per il suono in quanto dominio destinazione.

I.4.3. Nuove possibilità di schematizzazione per la sinestesia lessicalizzata: prototipicità e isotopia

Ciò che certamente suscita interesse nella ricerca di Anamaria Gebăilă è la proposta di analizzare la sinestesia lessicalizzata sulla base di due concetti quali la prototipicità e l'isotopia.

Il concetto di prototipo è preso in prestito dalla psicologia, dove è utilizzato per indicare l'elemento più rappresentativo di un gruppo o di una categoria con i cui membri esso condivide il maggior numero di caratteristiche comuni, manifestando, allo stesso tempo il minor numero di qualità comuni con i gruppi o le categorie estranee²²⁶. In semantica cognitiva, il termine prototipo viene ad essere usato sostanzialmente con lo stesso significato, ma traslato nella dimensione linguistica, con lo scopo di descrivere il contenuto lessicale e i rapporti fra le parole, tra questi anche la sinestesia: «È ovvio che, tramite l'introduzione del prototipo, alcuni membri della categoria diventano centrali, formando "un nucleo semantico prototipico", mentre altri membri sono periferici rispetto al centro costituito dal nucleo prototipico»²²⁷. Naturalmente, prima di individuare il prototipo di una categoria linguistica – determinata dalla frequenza d'uso di un termine –, sarà necessario definire le condizioni necessarie e sufficienti per l'appartenenza di un elemento alla rispettiva categoria: nel caso che ci interessa, tale condizione sarà *sperimentata attraverso i sensi*²²⁸. La categorizzazione non può che avvenire su base

colore in francese [...] ed è preso in prestito e lessicalizzato in romeno sia nel campo semantico primario del suono – *vocestridentă* –, sia in quello del colore – *culori stridente*», Ivi p. 106.

²²⁶ Si vedano a tal proposito gli studi di Eleanor Rosch sulla teoria del prototipo.

²²⁷ A. Gebăilă, *op. cit.*, p. 99.

²²⁸ Cfr. Ivi, p. 100.

semica, un processo di identificazione che sicuramente sarà più agevole per quanto riguarda i sostantivi, poiché si potrà fare riferimento anche alla definizione proposta dai dizionari, ma che anche nel caso degli attributi coinvolti nelle sinestemie lessicalizzate non si dimostra poi così complesso, trattandosi di aggettivi qualificativi:

Ciò fa sì che l'identificazione dei semi sia ridotta soprattutto all'identificazione del sema principale del semema caratteristico per la classe. Per esempio, nelle definizioni sui dizionari per il senso di base, l'aggettivo con il significato "dolce" contiene i semi: /+gusto/, /+assomigliante allo zucchero/ e /-amaro/. Tutti e tre i semi componenti sono inclusi nell'arcisemema /percezione sensoriale/, in cui, in maniera implicita, sarà incluso anche *dolce*²²⁹.

Com'è facilmente deducibile confrontandosi con un *corpus* di sinestemie lessicalizzate, nei sintagmi minimali (ci riferiamo alla giunzione attributiva più volte citata) il sostantivo è spesso prototipico, essendo di fatto il termine che lessicalizza la percezione sensoriale, come per esempio *goût/gusto/gust*, *odeur/odore/miros* o *son/suono/sunet* (che si attestano su una percentuale del 21% nel totale dei sintagmi sinestetici analizzati da Gebăilă), mentre i termini periferici hanno valori percentuali significativamente più bassi²³⁰. Per gli aggettivi bisogna procedere in maniera differente, poiché entra in gioco anche una componente individuale²³¹, ma ciò che si può osservare è la diretta proporzionalità tra la produttività sinestetica di un aggettivo e il suo grado di prototipicità: «Quindi l'aggettivo con il senso "dolce", che genera dodici transizioni (cinque in francese, quattro in italiano e tre in romeno) è un elemento prototipico per il campo semantico del gusto in tutte e tre le lingue, mentre "acido", che genera solo tre transizioni [...] ne è un elemento periferico»²³². La prototipicità, essendo determinata sulla base della frequenza

²²⁹ Gebăilă specifica in nota quanto segue: «Riprendiamo la terminologia proposta da Pottier nella semantica classica, che definisce il sema come "la componente del senso di un lessema, considerata tratto semanticamente distintivo o pertinente"; il semema è "l'insieme di semi che rispecchiano il significato di una parola" e il cui corrispondente sul piano formale è il lessema; l'arcisemema è "l'unità che definisce il significato comune a certi paradigmi o insiemi di parole riunite tramite dei semi comuni" e si materializza tramite l'arcisemema (A. Bidu-Vrănceanu et al., *Dicționar de științe ale limbii*, 2005)», Ivi, p. 101. Per un ulteriore approfondimento della teoria semica, rimandiamo a: F. Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, Parigi, P.U.F., 1991 e, dello stesso autore, *Sémantique interprétative*, Parigi, P.U.F., 1987.

²³⁰ «I termini periferici, come quelli con il senso "sapore" o il romeno *mireasmă*, appaiono soprattutto nelle sinestemie letterarie; il rom. *savoare* per esempio non ha nessuna attestazione sinestesica lessicalizzata, mentre nel corpus letterario compare ben quattro volte», Ivi, p. 101.

²³¹ Cfr. Ivi, pp. 101-102.

²³² Ivi, p. 102.

d'uso di un termine, è strettamente legata anche al processo di lessicalizzazione di un sintagma, in quella che Gebăilă definisce «una relazione di equivalenza»²³³: l'attestazione lessicografica si produce infatti a seguito di un utilizzo diffuso di una determinata espressione, per cui, «da un lato, le numerose transizioni sinestesiche lessicalizzate rendono prototipico il determinato elemento della categoria sensoriale e, dall'altro lato, è prevedibile che un elemento prototipico generi più transizioni sinestesiche rispetto a un elemento periferico della categoria sensoriale»²³⁴.

Per quanto riguarda invece la considerazione della sinestesia lessicalizzata in termini di isotopia, ci si rifà teoricamente agli studi di Algirdas Julien Greimas²³⁵, del Gruppo μ ²³⁶ e di François Rastier²³⁷, in linea con i quali possiamo definire il concetto stesso di isotopia in quanto ridondanza di categorie, consistente nell'iterazione di semi in contesti diversi (dal sintagma minimale fino al testo)²³⁸, e riprendere preliminarmente il significato di *ridondanza*, intesa come presenza simultanea dello stesso sema in due unità²³⁹, e quello di *salienza*, legato invece alla difficoltà nella decodifica del messaggio e, pertanto, inversamente proporzionale al carattere stesso di ridondanza²⁴⁰. La piena comprensione di questo tipo di analisi linguistica presuppone una conoscenza preliminare delle teorie cognitive (ad alcune delle quali abbiamo già accennato) che non riteniamo opportuno riprodurre in questa sede, al fine di non appesantire il testo soffermandoci su approcci che non rientrano nel nostro tipo di studio e che, pertanto, non saranno neppure ripresi nel momento dell'applicazione pratica: intendiamo dunque procedere in termini esemplificativi. Prendiamo il caso del sintagma sinestetico minimale (sostantivo *determinato* + aggettivo *determinante*), configurazione predominante nell'ambito della sinestesia lessicalizzata, e verificheremo quanto segue:

Il primo elemento del sintagma minimale, di solito il sostantivo, progetta
sull'elemento che segue, di solito il determinante aggettivale, il sema

²³³ Ivi, p. 107.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Parigi, Larousse, 1966.

²³⁶ Groupe μ , *Rhétorique générale*, Parigi, Larousse, 1970.

²³⁷ F. Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*.

²³⁸ A. Gebăilă, *op. cit.*, p. 111.

²³⁹ F. Rastier, *Sémantique interprétative*, *op. cit.*, pp. 93-94 *apud* A. Gebăilă, *op. cit.*, p. 111.

²⁴⁰ «Per esempio, la salienza informativa di *conclusione amara* è maggiore rispetto a quella di *odore amaro*; in effetti, nel semema di *conclusione* non esiste il sema /percezione sensoriale/, che si ritrova invece in *odore*, e che, ovviamente, è parte anche del semema di *amaro*», Ivi, p. 112.

dominante /percezione sensoriale/. Allo stesso tempo, lo stabilire del primo elemento sull'asse sintagmatico restringe le possibilità di scelta sull'asse paradigmatico, circoscrivendole di norma allo stesso campo semantico sensoriale. [...] Grazie alla ridondanza del sema /percezione sensoriale/, la divergenza al livello dei tassemi sensoriali, rappresentati dalle modalità sensoriali, non guasta la comprensibilità del sintagma²⁴¹.

È il caso, per esempio, del sintagma *voce aspra*²⁴²: il sema /percezione sensoriale/ del sostantivo *voce* verrà mantenuto e definirà il perimetro di operatività sul piano sintagmatico, cosicché nell'aggettivo ad essere cancellato sarà il sema /tattile/ – che risulta essere inerente²⁴³ ad *aspro*, ma assente in *voce* –, mentre si attiverà il sema /uditivo/, che è afferente ad *aspro*, ma inerente al sostantivo determinato *voce*. I tassemi sensoriali dei semi in questione (/tattile/ e /uditivo/) sono diversi, ma appartengono allo stesso dominio, quello percettivo, nel quale si manifesta l'isotopia, rappresentata dall'iterazione del sema /percezione sensoriale/ nei sememi del sostantivo e dell'aggettivo che compongono il sintagma sinestetico.

I.4.4. Per una definizione della sinestesia lessicalizzata

L'analisi di Gebăilă offre certamente spunti interessanti per lo studio di un fenomeno, quello della sinestesia lessicalizzata, ancora poco indagato in ambito scientifico. Sebbene i risultati ottenuti dalla studiosa romena non siano privi d'interesse scientifico, avremmo ritenuto più opportuno, per chiarezza metodologica, mantenere separate le ricerche sulla figura retorica adoperata in ambito letterario e quelle che invece si concentrano sull'uso che di essa se ne fa nel linguaggio ordinario. Prima di passare all'inquadramento retorico della sinestesia letteraria, aspetto che cureremo nel seguente capitolo, ci sembra utile però, alla luce di quanto osservato nei precedenti paragrafi, offrire una definizione generale della sinestesia lessicalizzata:

²⁴¹*Ibidem.*

²⁴²L'esempio è lo stesso riportato da Gebăilă in: Ivi, p. 119.

²⁴³Sebbene riteniamo che il senso dei termini *inerente* e *afferente* sia intuibile in tale contesto, riprendiamo, per rigore scientifico la definizione proposta dall'autrice: «I semi inerenti sono parte del sistema funzionale della lingua e sono facilmente identificabili e utilizzabili per i parlanti della lingua, mentre i semi afferenti sono condizionati da norme sociali o dialetti che e possono essere identificati grazie a dati comuni», Ivi, p. 114.

- La sinestesia lessicalizzata si configura sintatticamente come una struttura chiusa, che, a differenza della forma letteraria, non permette sviluppi a tre o più termini sul piano sintagmatico;
- Il nesso aggregante è di natura oggettiva e può essere, come nel caso della sinestesia lessicalizzata, di tipo metaforico o metonimico;
- La relazione sintattica predominante, alla quale possiamo riconoscere un carattere di esclusività, è quella attributiva, in cui generalmente un sostantivo (determinato) si lega a un aggettivo (determinante) attraverso un trasferimento semico;
- Il tipo di transizione privilegiata in questo tipo di sinestesia è quella di tipo ascensionale, l'unica che sembra potersi imporre a livello di uso comune e quindi in ambito lessicografico.

I.5. Considerazioni sulla scelta dei criteri analitici

È necessario a questo punto, alla luce delle teorie fin qui descritte, stabilire quali sono gli elementi che riteniamo utili alla costruzione di una griglia analitica sulla base della quale si procederà nell'analisi del *corpus* poetico di riferimento. Metteremo da parte per il momento le considerazioni relative all'inquadramento strettamente retorico della sinestesia – aspetto che, come si è detto più volte, rappresenterà l'obiettivo cardine del prossimo capitolo – e riprenderemo adesso invece ciò che puntualmente abbiamo osservato in merito alla validità e alla pertinenza relative ai singoli approcci su cui ci siamo soffermati nei paragrafi precedenti, con lo scopo di offrire una lettura ordinata di quella che noi riteniamo essere la giusta prospettiva metodologica per lo studio e l'interpretazione della sinestesia letteraria.

I.5.1. Osservazioni preliminari sulle scelte terminologiche

Così come accade in qualsiasi tipo di ricerca scientifica che si addentri in ambiti di studio la cui materia non gode ancora di definizioni univoche, anche nell'indagine linguistica sulla sinestesia ci si imbatte in un caleidoscopio di termini che il più delle volte ha come unico effetto quello di generare confusione nel lettore. Non sarà il caso allora di indugiare oltre nell'elaborazione di uno schema di riferimento per il presente lavoro, partendo naturalmente dalle scelte terminologiche.

Procederemo nella distinzione tra “sinestesia letteraria” (o proiettiva) e “sinestesia lessicalizzata”, indicando con la prima le configurazioni proprie della produzione poetica – o, più in generale, letteraria – che non possiedono un carattere di prevedibilità e che impongono una partecipazione interpretativa da parte del lettore, mentre con la seconda le espressioni di cui si ha attestazione lessicografica. La denominazione “in via di lessicalizzazione” sarà invece usata per riferirsi a quelle espressioni sinestetiche che, sebbene non si ritrovino nelle definizioni offerte dai dizionari, risultano abbastanza frequenti nella lingua parlata oppure non manifestano un elevato grado di impertinenza semantica, risultando concettualmente accettabili in virtù di una forte affinità con una forma più comune e diffusa: è il caso, per esempio, della sinestesia tatto-udito *spezzare il silenzio*, che, sebbene non sia attestata lessicograficamente, non presuppone uno sforzo interpretativo da parte del lettore o del parlante già abituato all'espressione più familiare *rompere il silenzio*.

Ribadiamo inoltre la nostra preferenza per il termine “combinazione” intersensoriale, poiché riteniamo che esso evochi in modo abbastanza immediato l'idea di “interazione concettuale”, che nella sinestesia manifesta – a nostro giudizio – una pregnanza maggiore rispetto all'accostamento o, ancora, alla sovrapposizione. Consideriamo comunque valido anche il termine “agglomerato”, utilizzato da Paola Paissa, osservando soltanto però che, sul piano formale, esso sembra restringere l'ambito d'esistenza della sinestesia rispetto alle estensioni “supersintattiche” suggerite da Dombi. Tendiamo invece ad evitare l'uso delle parole “trasferimento” – caro a Stephen Ullmann (e coerente con le teorie proposte dallo studioso) – e “transizione”, le quali presuppongono uno spostamento semantico di un significato (quello del *determinante*) a ridosso di un altro (il *determinato*): tali denominazioni ci paiono fruibili in ambito lessicalizzato e, in modo particolare, quando ci si trova a operare su configurazioni più semplici, di tipo binario, mentre le troviamo inappropriate nella designazione di processi che si manifestano in

contesto letterario, i quali, nella loro complessità, difficilmente si prestano ad operazioni di riduzione strutturale e semantica. È utile ricordare a tal proposito che l'uso del termine "trasferimento" è definito dallo stesso Ullmann come "neutro", segno che anche l'autore era ben cosciente dell'ambiguità determinata dal suo uso, il quale infatti viene positivamente arricchito attraverso i concetti di *somiglianza* e *contiguità*, la cui validità applicativa verrà ad essere ampiamente confermata dalla loro frequente riproposizione all'interno dei maggiori studi di semantica.

I.5.2. Approccio metodologico e griglia analitica di riferimento

Man mano che abbiamo proceduto nella presentazione delle diverse teorie interpretative della sinestesia, ci siamo anche soffermati a considerare gli aspetti validi e i limiti che, secondo noi, presentava ogni singola proposta. Il fatto di non ricorrere all'uno o all'altro tipo di schematizzazione non presuppone un rifiuto del relativo approccio di studio, ma serve soltanto a delineare un percorso chiaro e coerente con quelli che sono gli scopi che ci siamo prefissati nel presente lavoro di ricerca. Partendo dal presupposto di base per cui ci interesseremo soltanto della sinestesia letteraria, presentiamo di seguito il percorso analitico prescelto, costruito secondo le nostre esigenze interpretative.

A Stephen Ullmann, prima di tutto, riconosciamo il merito di aver approntato, attraverso i suoi numerosi articoli sulla trasposizione sensoriale, una sistematizzazione della sinestesia, costruendo peraltro uno schema tabellare che si è rivelato utile anche per gli studi pubblicati qualche decennio più tardi. Tra i suoi contributi più rilevanti, anche quello relativo all'individuazione delle cosiddette *pseudosinestesie*, ovvero quelle figure in cui alla percezione sensoriale si associa un concetto astratto (abbiamo già citato gli esempi di "oscura minaccia" e *blanc souci*²⁴⁴), costruzioni che noi non annoveriamo tra le sinestesie. In quanto alla tabella, abbiamo già sottolineato che i dati numerici in essa raccolti perdono di interesse se non vengono accompagnati da un ragionamento sulla

²⁴⁴ In quanto alle espressioni come *blanc souci*, in cui il termine relativo alla percezione sensoriale appartiene alla categoria del "colore" pensiamo che vada fatto un discorso a parte, in virtù della potenza espressiva che il termine cromatico possiede ed esprime, catalizzando su di sé l'attenzione analitica di tipo concettuale. Il richiamo al colore, infatti, oltre ad attivare in modo abbastanza immediato un processo di materializzazione del concetto astratto a cui si riferisce, carica la figura dei profondi significati simbolici di cui esso si fa portatore. Sebbene ciò forse non sia sufficiente per indurci a parlare di sinestesia, è nostra intenzione comunque approfondire l'argomento e farne l'oggetto di future ricerche.

struttura sintattica e dalla considerazione di aspetti semantici relativi alle occorrenze cui essi si riferiscono. Inoltre, al cuore della riflessione si pone la seguente questione: fino a che punto si può parlare di “dominio fonte” e “dominio destinazione” quando si lavora sulla sinestesia letteraria, costruzione che mal si presta a riduzioni binarie? Avremo modo di dimostrare, infatti, che dal punto di vista semantico tale procedimento non agevola la comprensione. Prendiamo un’ipotetica espressione sinestetica verbo-sostantivo, *taglia il silenzio*: la riduzione a giunzione attributiva binaria del tipo *il silenzio tagliato* sarà utile certo a iscrivere la configurazione all’interno della tabella ullmanniana, identificando nell’attributo *tagliato* il determinante (dominio fonte: tatto) e nel sostantivo *silenzio* il determinato (dominio destinazione: udito); ai fini interpretativi riteniamo però che tale riscontro susciti uno scarso livello di interesse, che invece sarebbe accresciuto da una considerazione di tipo contestuale, in cui sia coinvolto, per esempio, il soggetto o il complemento a cui l’espressione risulta legata. La frase *il dolore taglia il silenzio* possiede una carica emotiva e figurale molto più elevata rispetto a un più descrittivo *il ramo, cadendo, taglia il silenzio d’intorno*, anche perché il soggetto *dolore* drammatizza l’azione espressa dal verbo “tagliare”, evocando subitaneamente l’idea di una ferita.

Non mancheremo di produrre considerazioni tipologiche e quantitative sui termini sensoriali utilizzati, il che, in un certo qual modo, ci permetterà di valutare il grado di “prototipicità relativa” in rapporto al *corpus* nel suo complesso.

Focalizzando la nostra attenzione sulla sinestesia letteraria, non faremo riferimento allo schema di Joseph M. Williams; mentre la nozione di incompatibilità²⁴⁵ proposta da Erzsébet Dombi si configurerà come un elemento fondamentale per il riconoscimento della sinestesia in quanto tale. Coniugando infatti il principio di incompatibilità con le più recenti teorie sviluppate da Paola Paissa circa le diverse possibilità di lettura della figura nella combinazione con gli altri tropi, avremo modo di procedere, con sufficiente rigore scientifico, alla sistematizzazione della sinestesia letteraria e al suo inquadramento nell’arco retorico.

²⁴⁵ Avendo già individuato determinati limiti nel tipo di rilevazione effettuata dalla linguista di Cluj, ci riferiamo qui al concetto di base su cui si sviluppa l’intera teoria, ovvero l’incompatibilità semantica tra i termini coinvolti, e non al calcolo del relativo indice ottenuto attraverso la formula proposta nell’articolo apparso nel 1970.

I.5.3. Determinazione dei campi sensoriali

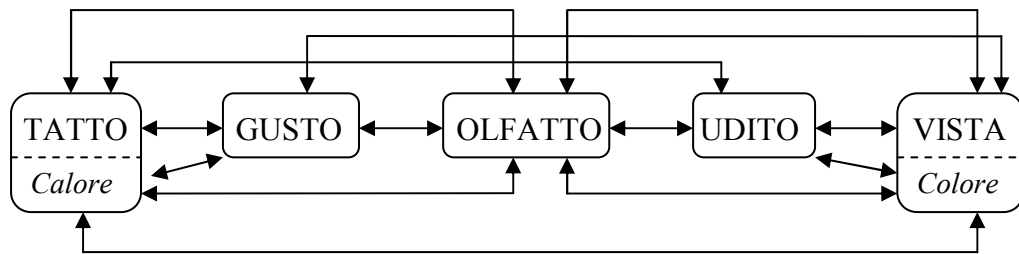
Per quanto la determinazione dei campi relativi al sensorio possa sembrare un'operazione abbastanza semplice, vista la nozione diffusa di "senso" che vorrebbe ascrivere i dati percettivi in cinque grandi gruppi, abbiamo già avuto modo di apprezzare nel corso della trattazione che la questione si dimostra tutt'altro che semplice in ambito scientifico: una complessità che si riscontra non solo in linguistica, ma anche nelle altre discipline che si occupano dell'argomento. In ognuna di esse, la difficoltà maggiore e più immediata è rappresentata dalla specificità dell'ambito in cui si manifesta il fenomeno sinestetico: sia esso quello dell'arte figurativa, quello musicale, oppure si tratti di un'indagine neuro-psicologica o ancora, come nel nostro caso, dell'analisi di testi letterari.

Il testo letterario, infatti, è di per sé creatore di immagini la cui forma verbale è puro strumento evocativo. La poesia, in particolare, non permette di leggere il rapporto tra verbale e non-verbale in termini di precedenza o di riproduzione, poiché essa stessa si sviluppa nel continuo passaggio da una dimensione all'altra, in un reciproco scambio che ne determina la profondità. Proprio l'importanza che un certo tipo di poesia – come quella di B. Fundoianu – conferisce alla parola permetterà, d'altra parte, di subordinare ad un preliminare passaggio interpretativo la scelta di assegnare un termine ad un campo sensoriale piuttosto che a un altro. Il rischio più comune in questo tipo di schematizzazione è quello di ampliare in maniera inappropriata il campo del visivo, spesso a discapito dell'ambito tattile, poiché ciò che rientra in quest'ultima categoria solitamente è percepibile anche con la vista. A titolo esemplificativo, citiamo il caso in cui ci si troverà di fronte a una parola quale *fuoco*, elemento che suscita immediatamente sensazioni di tipo visivo e di calore²⁴⁶: sarebbe impossibile stabilire in modo definitivo la sua appartenenza a uno dei due domini, per cui solo attraverso un'indagine relativa al contesto in cui essa si inserisce (non prevista per la sinestesia lessicalizzata) potremo scegliere di volta in volta nella maniera più adeguata.

Ovviamente, le scelte relative al campo sensoriale di appartenenza troveranno giustificazione semantica all'interno della seconda parte dell'elaborato ogni qualvolta ci si imbatte in situazioni più complesse o ambigue, ma è opportuno offrire qualche indicazione in merito già a partire da ora. Oltre a cogliere il suggerimento di Ullmann per

²⁴⁶ Meno immediate risultano infatti le sensazioni di tipo uditivo e olfattivo relative al "fuoco", mentre il senso del gusto ne è praticamente escluso.

quanto riguarda la separazione della categoria *calore* dal campo tattile, in linea con quanto propone Williams, distingueremo all'interno del dominio visivo la categoria *colore*, non solo per l'elevata ricorrenza dei termini ad essa afferenti, ma anche in virtù della carica espressiva che il cromatismo possiede. Ciò detto, distingueremo tra cinque campi sensoriali, seguendo l'ordine canonico già presentato (via via crescente in termini di differenziazione): *tatto*, *gusto*, *olfatto*, *udito* e *vista*, distinguendo, all'interno del primo e dell'ultimo campo, due macrocategorie²⁴⁷, rispettivamente quella del *calore* e quella del *colore*. Lo schema risultante sarà dunque il seguente:



Le frecce indicano tutte le potenziali combinazioni che, come si evince, a differenza di quanto evidenziato per la sinestesia lessicalizzata, non escludono nessuna possibilità di interazione. Anche in virtù di quelli che sono i risultati ottenuti nei precedenti studi in cui si sono operate simili classificazioni (vedi, per esempio, Ullmann, Mancaş e Rosiello), sarà considerata “eccezione” (e “al limite dell’ammissibilità”) la formazione di sinestemie tra un elemento appartenente a una macrocategoria e un altro elemento appartenente al campo sensoriale in cui la stessa ricade: è questo il motivo per cui tale combinazione non è segnalata nello schema proposto, benché la linea tratteggiata sia il segno di un’apertura a tale eventualità.

1.5.4. Morfologia e sintassi della sinestesia letteraria

La sistematizzazione della sinestesia dal punto di vista linguistico non può prescindere dalle considerazioni strutturali che ne permettono la categorizzazione in

²⁴⁷ Nel corso della trattazione, ci riferiremo indifferentemente al campo sensoriale e alle macrocategorie menzionate anche con il termine generico “dominio”.

funzione alle relazioni sintattiche su cui essa si costruisce. Sebbene la sinestesia si configuri sempre come una costruzione *in praesentia*, il che potrebbe indurre a supporre un più agevole lavoro di schematizzazione, l'apertura sintattica e le specifiche proprietà interazionali che la contraddistinguono rivelano invece un grado di difficoltà abbastanza elevato in tale operazione. Mentre nella forma lessicalizzata abbiamo visto prevalere, connotandosi quasi come esclusiva, la giunzione attributiva binaria (sostantivo + aggettivo), per la sinestesia letteraria invece le possibilità si moltiplicano e, in virtù del carattere aperto e imprevedibile di cui gode la figura, esse non si esauriscono in termini di complessità.

Prendendo in considerazione le parti del discorso coinvolte, possiamo distinguere preliminarmente i seguenti tipi di configurazione:

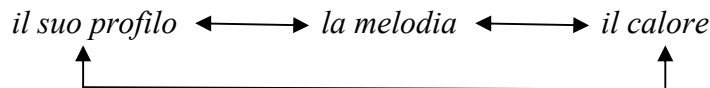
- *Sostantivo + aggettivo* (“sinestesia aggettivale”): si tratta della forma più comune, quella che sembra avere più possibilità di diffondersi e imporsi anche nel parlato, tanto da rappresentare la forma canonica sotto cui si presenta la sinestesia lessicalizzata (es.: *voce calda*, ma anche *morbido suono*).

- *Sostantivo + verbo* (“sinestesia verbale”): si verifica nel caso in cui l'azione compiuta dal soggetto non ricade nello stesso dominio sensoriale a cui esso stesso appartiene (es.: *il verde rimbombava*). Esistono anche qui possibilità di lessicalizzazione: è il caso di *il suono lo investì*, in cui il verbo ha perso la sua accezione cinestetica e, conseguentemente, anche l'appartenenza al dominio tattile.

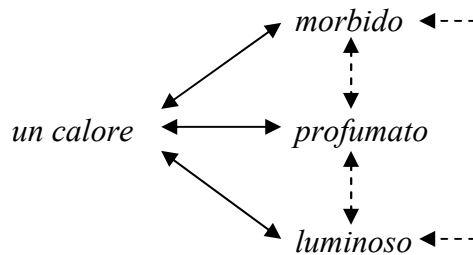
- *Sostantivo + sostantivo* (“sinestesia bi- o plurinominale”): per lo più si presenta in costruzioni di tipo bi-nominale, per esempio attraverso il nesso prepositivo *di* (es.: *un rotolo di note*); ma si possono anche accostare in posizione appositiva più sostantivi appartenenti a campi sensoriali diversi (es.: *il suo profilo, la melodia, il calore*). Tale tipo di costruzione appositiva – o, più genericamente, “agglomerativa” – potrebbe interessare anche altre parti del discorso, come per esempio l'aggettivo (es.: *un calore morbido, profumato e luminoso*), ma il sostantivo catalizza su di sé il semantismo degli aggettivi che, seppur incompatibili tra loro, non interagiscono se non con esso. Solo

attraverso un secondo passaggio interpretativo si potrà desumere la sinestesia interaggettivale, attraverso un'operazione su base semica:

- 1) *Sostantivo + sostantivo* (per apposizione):



- 2) *Sostantivo + aggettivo + aggettivo +...*



Nel primo schema, le frecce (a tratto continuo) stanno ad indicare la reciproca interazione sinestetica tra i tre sostantivi coinvolti, mentre le frecce tratteggiate del secondo schema rappresentano una potenziale, ma non necessaria, relazione tra gli aggettivi che, in questo caso, potrebbe basarsi per esempio sulla condivisione del tratto [+ piacevole], che rende accettabile il sintagma. A riprova di ciò, si proceda alla sostituzione della parola *morbido* con un altro aggettivo afferente al dominio tattile, *ruvido*: crescendo in termini di incompatibilità, l'espressione si carica di suggestività risultando peraltro maggiormente complessa per il soggetto interpretante.

- *Verbo + avverbio* ("sinestesia avverbiale"): questo tipo di sinestesia si produce quando vi è incompatibilità sensoriale tra il verbo e l'avverbio ad esso riferito, come nel caso di un'espressione del tipo *sfiurare melodiosamente*. Potrà capitare inoltre che entrambi i termini (verbo e avverbio) entrino in combinazione sinestetica con il soggetto della frase, come nel seguente esempio: *il rosso del cielo sfiurava*

melodiosamente [il tuo volto], in cui il sostantivo *rosso* (appartenente al dominio della vista, nella macrocategoria del “colore”) risulta sensorialmente incompatibile tanto con il verbo *sfiurava* (dominio tattile) quanto con l’avverbio *melodiosamente* (dominio uditivo). Riteniamo utile soffermarci ulteriormente sugli esempi citati al fine di dimostrare come, soprattutto in casi in cui sia implicato un verbo, la riduzione al sintagma minimale di tipo attributivo non solo modifica la relazione tra le parti del discorso, ma risulta spesso ingannevole e fuorviante ai fini interpretativi. Una rielaborazione del tipo *uno sfiurare melodioso*, infatti, turba l’immanenza e la progressività dell’immagine che evoca un’azione in corso di svolgimento, e inoltre abolisce qualsivoglia possibilità di proiezione metaforica che si verrebbe a produrre attraverso la partecipazione del soggetto (o del complemento): nell’esempio citato, abbozzando un’interpretazione estemporanea, si potrebbe pensare ad un parallelo o a un ipotetico trasferimento del colore del cielo sul viso della persona.

1.5.5. Considerazioni strutturali

Dal punto di vista strutturale, invece, distingueremo le sinestesie letterarie sulla base della loro complessità formale, partendo dalla configurazione sintagmatica minimale in cui sono coinvolti soltanto due termini (vedi, per esempio, la giunzione attributiva binaria), passando per le costruzioni più articolate, a tre o più termini (non necessariamente adiacenti), fino ad arrivare alle strutture che Dombi chiama “supersintattiche” volendo trasferire in questo caso il concetto di incompatibilità su un piano contestuale più ampio quale può essere un poema o, addirittura, un insieme di testi, a condizione che tra essi esista una congiunzione logica e coerente.

Per quanto riguarda l’analisi tipologico-funzionale della sinestesia letteraria, crediamo sia un aspetto su cui è più opportuno focalizzare la nostra attenzione nel seguente capitolo, man mano che si procederà nella descrizione dei processi metasememici di tipo sinestetico: l’analisi dei nessi comparativi quali il *come*, della copula nella costruzione predicativa, o per esempio delle relazioni modali e genitivali impone il passaggio nella riflessione scientifica dalla dimensione prettamente linguistica all’ambito più strettamente retorico.

I.5.6. Conclusioni relative ai criteri linguistici di sistematizzazione analitica

Alla luce di quanto indicato negli ultimi paragrafi, offriamo di seguito una sintesi riassuntiva dei criteri individuati per l'analisi della sinestesia letteraria dal punto di vista linguistico:

- Evidenziazione e conseguente esclusione dall'analisi di eventuali sinestesie di tipo non letterario (o proiettivo), ovvero forme lessicalizzate o con insufficiente livello di incompatibilità tra i termini coinvolti.

- Individuazione dei campi sensoriali di appartenenza dei termini coinvolti nella figura.

- Considerazioni sulle ricorrenze e le specificità d'uso di alcuni termini sensoriali (è il caso, nell'opera di B. Fundoianu, della parola *tăcere*, "silenzio")

- Analisi morfologica delle configurazioni sulla base delle parti del discorso coinvolte.

- Analisi strutturale delle espressioni sinestetiche: sintagma minimale; configurazione sintatticamente complessa; costruzione "supersintattica".

- Considerazioni tipologico-funzionali e inquadramento retorico della figura²⁴⁸.

²⁴⁸ Tale aspetto sarà sviluppato analiticamente all'interno del prossimo capitolo.

Capitolo II

INQUADRAMENTO RETORICO DELLA SINESTESIA

II.1. Retorica e immaginario

Gli sviluppi degli ultimi decenni nello studio dell'immaginario letterario manifestano la necessità di un approccio ermeneutico che indaghi in profondità l'immagine, la cui forza è da ricercare nella costruzione linguistica che la crea: la figura non è più considerata come mera espressione di una configurazione non-verbale, ma è intesa come fattore generativo primario²⁴⁹, attraverso il quale si rivela un nuovo senso della realtà. Paul Ricœur, nella sua magistrale opera *La Métaphore vive*²⁵⁰ (1975), configura un'ermeneutica di carattere ontologico, intravedendo nella metafora viva lo strumento privilegiato per un'apertura dell'essere al mondo, sulla base di inedite strutture del reale, che trovano corrispondenza e sostanza in una prospettiva simbolizzante dell'interpretazione. Il simbolo, cuore dell'attività immaginativa, e la metafora sono stati oggetto di una recente rielaborazione analitica, la quale dimostra l'esistenza di una loro reciproca connessione, in funzione della riconsiderazione di alcuni rapporti strutturali comuni, quali: il superamento dei concetti di senso proprio e senso figurato; la pluridimensionalità; l'interpretazione come necessità partecipativa del soggetto; la determinazione contestuale del significato; infine, la ridescrizione del reale.

II.1.1. La figura retorica tra visivo e verbale

Uno dei principali problemi con cui ci si deve confrontare quando si sceglie di lavorare analiticamente sulla sinestesia è quello riguardante il rapporto tra il visivo e il verbale. Il carattere descrittivo che un testo inevitabilmente possiede, anche qualora dovesse trattarsi di opere completamente slegate da quelle che sono le categorie definite del reale, pone un primo ostacolo nella definizione e nel riconoscimento degli aspetti extra-

²⁴⁹ J.-J. Wunenbrger, *Philosophie des images*, Parigi, P.U.F., 2001, pp. 17-26.

²⁵⁰ P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Parigi, Éditions du Seuil, 1975.

visuali che un'immagine, testualmente costruita, possiede. Un chiarimento preliminare del rapporto tra immagine e testo si rende dunque necessario in funzione di una corretta considerazione analitica della sinestesia e, prima ancora, della metafora, in quanto processo che permette lo sviluppo interpretativo della sinestesia letteraria.

In questo senso, lo scopo ermeneutico del fondamentale studio *La Vie des images*²⁵¹ di Jean-Jacques Wunenburger, è quello di mettere in relazione – sulla base dei contributi teorici offerti da Gilbert Durand e da Paul Ricœur – il semiotico con il simbolico, il semantico con il sintattico, «chacun de ces plans contribuant, à sa manière, à assurer l'être et le devenir des images»²⁵². In un articolo, che è poi diventato il primo capitolo di una nuova edizione della stessa opera (pubblicata nel 2002), viene ad essere identificato un doppio orientamento dell'immagine simbolizzante, in cui convivono *Bedeutung* e *Sinn* – il significato letterale e l'orientamento del senso²⁵³ –, e il contenuto percettivo e il contenuto intelligibile si muovono su due direttrici convergenti, anche in assenza del referente oggettivo:

Dans un symbole (*Sinnbild*, couplage d'une image et d'un sens), l'image doit rompre son lien immédiat avec le référent sensible, doit cesser d'être copie – (*Abbild*) – pour accéder à la catégorie de *Bild*, d'image-tableau, qui a valeur par soi, qui laisse son sens surgir d'elle-même. Comme le montre H. G. Gadamer, la figurabilité symbolique comporte alors une «valence d'être» dont le sens est à chercher du côté d'un *Ur-Bild*, d'une image archétypale enfouie, qui sert de noyau de sens, avant d'être associée à un contenu sensible mimétique ou à un contenu intelligible allégorique²⁵⁴.

Nel momento in cui l'immagine diviene “simbolica”, grazie alla partecipazione attiva della coscienza del soggetto, si scopre un senso profondo che è allo stesso tempo

²⁵¹ J.-J. Wunenburger, *La Vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

²⁵² Ivi, p. 8.

²⁵³ J.-J. Wunenburger, «L'Arbre aux Images. Introduction à une Topique de l'Imaginaire», in A. F. Araújo, J. Magalhães (eds.), *História, Educação e Imaginário*, Braga, IEP/CEEP/UM, pp. 9-18.

²⁵⁴ Trad.: «In un simbolo (*Sinnbild*, accoppiamento di un'immagine e di un senso), l'immagine deve rompere il suo legame immediato con il referente sensibile, deve smettere di essere copia – (*Abbild*) – per accedere alla categoria di *Bild*, l'immagine-quadro, che ha valore di per sé, che lascia il proprio senso sorgere da essa. Come mostra H. G. Gadamer, la figurabilità simbolica comporta allora una “valenza d'essere” di cui bisogna cercare il senso sul versante di un *Ur-Bild*, di un'immagine archetipica sepolta, che funge da fulcro di senso, prima di essere associata ad un contenuto sensibile mimetico o ad un contenuto intelligibile allegorico» J.-J. Wunenburger, *La Vie des images*, op. cit., p. 16.

legato e separato dal suo contenuto empirico: non esiste più la possibilità di operare una netta distinzione tra il significante (il contenuto sensibile) e il significato (il contenuto ideale), in virtù della mancanza di univocità prevista da tale rapporto (che abolirebbe il potere evocativo del simbolo) e, inoltre, a causa della dipendenza esistente tra i due termini della relazione, che garantisce la logica dell'interpretazione. Ciò permette di affermare, in linea con il filosofo francese²⁵⁵, che il simbolo determina tanto un legame – è ciò che noi definiamo “carattere unificatore” – quanto una frattura, dimostrando il suo carattere “diaretico”:

Si l'on a raison de différencier le signe du symbole par leurs rapports divergents au signifié, le champ du symbolisé se présentant toujours comme discret, latent et indéfini, alors que le signifié du signe est un référent à terme univoque, il ne faut pas tenir pour négligeables les propriétés iconiques ou sémantiques de la face sensible du symbole, qui par son orientation modale propre, pré-détermine déjà la visée symbolique, sans la rendre pour autant contraignante. L'image symbolique se tient au carrefour d'une intentionnalité herméneutique, apte à passer au delà du sensible, et d'une configuration intrinsèque de l'image qui porte l'empreinte d'un sens encore en amont²⁵⁶.

Solo se riusciremo a non cedere alla tentazione di una consequenzialità logica tra l'idea e la sua rappresentazione, considerando l'immagine nella sua interezza e immediatezza visiva e ideale, eviteremo di cadere nella trappola del processo di sostituzione²⁵⁷, che ha interessato nel corso dei secoli soprattutto l'immagine di tipo

²⁵⁵ J.-J. Wunenburger, «L'Arbre aux Images. Introduction à une Topique de l'Imaginaire», *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁶ Trad.: «Se si ha ragione a differenziare il segno dal simbolo sulla base dei loro divergenti rapporti con il significato, dato che il campo del simbolizzato si presenta sempre come discreto, latente ed indefinito, mentre il significato del segno è un referente a termine univoco, allora non bisogna considerare come trascurabili le proprietà iconiche o semantiche del volto sensibile del simbolo, che per il proprio orientamento modale predetermina già la finalità simbolica, senza tuttavia renderla stringente. L'immagine simbolica si mantiene all'incrocio tra un'intenzionalità ermeneutica, atta a passare al di là del sensibile, ed una configurazione intrinseca dell'immagine che porta l'impronta di un senso ancora a monte» J.-J. Wunenburger, *La Vie des images*, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁷ «Il ne suffit donc pas qu'une représentation imagée se substitue à la réalité pour qu'advienne une représentation symbolique, au risque d'enfermer la notion de symbolicit  dans un ensemble trop étroit qui le rapproche du sens opératoire et digital adopté par la langue des logiciens. L'image symbolique exige bien une disposition phénoménale, un certain type de figurabilit , qui conditionnent précisément le jeu original de présentification du sens» (Trad.: «Non   dunque sufficiente che una rappresentazione figurata si sostituisc

linguistico. Wuneneburger ha dedicato molte pagine della sua opera, *Philosophie des images*, al rapporto tra immagine verbale e immagine non-verbale. In un paragrafo molto interessante, *Le clivage du visuel et du verbal*, descrive in modo chiaro e sintetico i motivi sulla base dei quali viene privilegiata, dal punto di vista teorico, ora la dimensione iconica, ora la produzione verbale dell'immagine, una distinzione strettamente legata all'arbitrarietà del segno e del significante, e, in secondo luogo, alla libertà interpretativa accordata al soggetto. Da una parte, l'espressione verbale, non essendo chiusa in una cornice, ha la possibilità di percorrere distanze maggiori, di suggerire infinite connessioni che non si ritrovano nell'immagine fissa:

Le logocentrisme, propre à la primauté de l'expression langagière, oppose la créativité indéfinie du langage poétique à la relative immobilité et pauvreté de la représentation visuelle, enfermée dans sa spatialité, et valorise le sens multivoque des mots au détriment du sens apparemment clos des images matérialisées. Enfin, la verbalisation poétique, par sa dynamogénie intrinsèque, permet, comme l'a développé G. Bachelard, d'animer l'esprit et d'activer une puissance créatrice d'images nouvelles²⁵⁸.

Dall'altra, la prospettiva viene ribaltata da un approccio iconofilo che riconosce all'immagine visiva una maggiore ampiezza, in funzione dell'attitudine contemplativa che essa suscita, laddove il linguaggio rimane in una dimensione ideale e, inoltre, risulta condizionato dalla necessaria linearità della forma espressiva: «Car l'image visuelle nous rend présent au monde, dans la mesure, entre autres, où elle est foncièrement dénotative ("qu'est-ce que c'est?"), alors que le langage imagé reste orienté vers la connotation

alla realtà perché si realizzi una rappresentazione simbolica, con il rischio di costringere la nozione di simbolicità in un insieme troppo stretto che la avvicina al senso operativo e digitale adottato dal linguaggio dei logici. L'immagine simbolica esige certamente una disposizione fenomenica ed un certo tipo di figurabilità che condizionino precisamente il gioco originale di presentificazione concreta del senso».

Ibidem.
²⁵⁸ Trad.: «Il logocentrismo, relativo alla priorità dell'espressione linguistica, oppone pertanto la creatività indefinita del linguaggio poetico alla relativa immobilità e povertà della rappresentazione visiva, rinchiusa nella sua spazialità, e valorizza il senso plurivoco delle parole a svantaggio del senso apparentemente univoco delle immagini materializzate. Insomma, la verbalizzazione poetica, per la sua intrinseca disomogeneità, consente, come ha sostenuto G. Bachelard, di rivitalizzare lo spirito e alimentare uno slancio generatore di immagini nuove» J.-J. Wuneneburger, *Philosophie des images*, op. cit., p. 21.

(“qu’est-ce que cela veut dire?”)»²⁵⁹. Secondo Paul Ricœur, tale “opposizione” è risolta dalla metafora, la figura in cui si realizza «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»²⁶⁰.

II.2. La metafora

II.2.1. Paul Ricœur e il superamento della teoria dello scarto

L’idea di Paul Ricœur si ritrova nel discorso di Wunenburger che, all’inizio del paragrafo menzionato, introduce l’argomento riconoscendo la posizione privilegiata della vista, in virtù della forza dell’“estasi percettiva” che è in grado di produrre²⁶¹, per

²⁵⁹ Trad.: «L’immagine visiva infatti, ci rende presenti al mondo, se non altro perché è necessariamente denotativa (“che cos’è?”), mentre il linguaggio metaforico propende per la connotazione (“che cosa significa?”). ». Ivi, p. 22.

²⁶⁰ Trad.: «Il legame tra un momento logico ed un momento sensibile o, se si preferisce, tra un momento *verbale* ed un momento *non verbale*; ed è a questo legame che la metafora deve la concretezza che sembra appartenere a titolo privilegiato», P. Ricœur, *op. cit.*, p. 264. «Ainsi, il convient de prendre acte du fait que la fonction visuelle et la fonction langagière constituent deux embranchements divergents de la génération des images, sans que cette ramification n’entraîne de coupure tranchante. Au contraire, les pratiques spontanées comme les systèmes esthétiques ont souvent cherché à ressouder par des systèmes d’équivalence, de correspondances ou d’homologies ces deux familles d’images, qui s’enracinent sans doute dans une unique fonction expressive. Il existe, en ce sens, une solidarité entre visualisation et verbalisation qui commence dans les couches les plus archaïques de la *psychè*. L’imagerie verbo-iconique constitue donc l’axe dominant de la vie des images et de leur théorisation parce qu’elle se confond avec notre rapport immédiat et socialisé au monde» (Trad.: «è quindi opportuno riconoscere che la funzione visiva e la funzione linguistica costituiscono due canali divergenti della produzione di immagini, senza che tale ramificazione comporti un taglio netto. Al contrario, tanto le pratiche spontanee quanto i sistemi estetici hanno sovente cercato di rinsaldare con meccanismi di equivalenza, di corrispondenza o di omologia queste due famiglie di immagini, le quali hanno senza dubbio le loro radici in un’unica funzione espressiva. Esiste, in questo senso, una solidarietà tra visualizzazione e verbalizzazione, che inizia negli strati più arcaici della *psyche*. 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»). J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images, op. cit.*, p. 26.

²⁶¹ «L’image linguistique, même élevée à la plénitude de la métaphore ou du symbole, nous met en présence d’un signe, qui se tient à distance de l’apparition sensible. La vision est un mode premier et propre de l’intuition, qui nous fait assister au surgissement de quelque chose dans l’espace, *partes extra partes*, à la manifestation originaria de l’être au monde, qui semble incommensurable à toute verbalisation du fait d’une sorte d’excédent sémantique. Nulle transcription langagière ne peut faire l’économie de l’extase perceptive» (Trad.: «L’immagine linguistica, anche quella trasfigurata nella metafora o nel simbolo, ci pone in presenza di un segno, che si tiene a distanza dall’apparizione sensibile e ne media l’effetto. Nessuna trascrizione linguistica, in realtà, può misurarsi con l’estasi percettiva. La visione è davvero qualcosa di primario, una specifica modalità dell’intuizione, che ci fa assistere all’affiorare di qualcosa nello spazio, *partes extra partes*, alla manifestazione originaria dell’essere nel mondo: un fenomeno che, per una sorta di eccedenza

riabilitare poi l'immagine linguistica, in quanto la sola capace di oltrepassare la dimensione percettiva e di ridefinire le categorie ontologiche del reale attraverso la creazione di inediti rapporti che invocano l'atto interpretativo e partecipativo del soggetto. Le teorie di Ricœur sono il prodotto di una riconsiderazione della metafora che ha avuto luogo nel XX secolo, il momento in cui sono elaborate e vedono la propria diffusione le teorie interazioniste relative alle figure analogiche, in base alle quali l'attenzione non è più focalizzata sulla singola parola in quanto elemento in cui si realizzerebbe il processo di deviazione del significato –, bensì sul contesto, tenendo conto dell'effetto combinato dei concetti espressi dalle parole coinvolte nella costruzione. La metafora, di fatto, abolisce la distanza tra senso proprio e senso figurato e, di conseguenza, quella di scarto o deviazione dalla norma:

La théorie de l'écart considère la figure comme une double opération : *a* / l'auteur pose un énoncé qui s'écarte de la norme, *ce lion*; *b* / que le récepteur décode en revenant à la norme «ce brave». Mais, ou bien il s'agit d'une opération à résultat nul, et on n'en voit pas l'intérêt, sinon le plaisir indéniable de faire des trous pour les reboucher – ou bien il s'agit d'une opération positive, mais elle implique alors que la figure en dit plus que ce par quoi on la traduit, que son prétendu sens propre²⁶².

Il superamento della concezione sostitutiva è l'espressione di un'esigenza ermeneutica che riconosce alla metafora un carattere rivelatorio e profondo, portatore di significati sempre nuovi. Il loro "svelamento" è una prerogativa del soggetto interpretante, il quale è chiamato a operare sul piano contestuale, spazio in cui può trovare espressione il senso metaforico della parola. Questo carattere rivelatore si perderebbe irrimediabilmente se si accettasse un'interpretazione univoca e definitiva della metafora, riducendo la figura al solo piano della necessità espressiva, equivalente, di fatto, alla morte della figura stessa.

semantica, pare incommensurabile con qualsiasi verbalizzazione. Nessuna trascrizione linguistica può fare astrazione dell'estasi percettiva»). Ivi, p. 19.

²⁶² Trad.: «La teoria dello scarto considera la figura come una doppia operazione: *a*) l'autore propone un enunciato che devia dalla norma, *questo leone*, *b*) che il destinatario decodifica ritornando alla norma "questo prode". Ma, o si tratta di un'operazione con risultato nullo, e non se ne vede l'interesse, se non l'innegabile piacere di creare dei vuoti al fine di riempirli – oppure si tratta di un'operazione positiva, ma essa implica allora che la figura dica di più rispetto a ciò con cui si sceglie di tradurla, di quanto non dica il suo preteso senso proprio». O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Parigi, P.U.F., 1991, p. 76.

L'idea – in un certo qual modo equivoca – di un senso nascosto della parola dovrebbe, a nostro avviso, essere sostituita da una ri-determinazione ontologica il cui verbo sia il positivo “evocare”, piuttosto che l'ambiguo “occultare”, il quale presupporrebbe, in luogo di un'affascinante partecipazione da parte del soggetto, uno sterile sforzo che non esclude il rischio di una frustrazione. Scorgiamo così il carattere simbolico della “metafora viva”, che determina la sua stessa esistenza e implica uno specifico tipo di interpretazione, di cui l'analisi strettamente retorica rappresenta solo un aspetto. In questo senso, ci sembra suggestiva l'immagine proposta da Carl Gustav Jung: «Un symbole n'est vivant que tant qu'il est gros de signification. Que cette signification se fasse jour, autrement dit: que l'on découvre l'expression qui formulera le mieux la chose cherchée, inattendue ou pressentie, alors le symbole est mort: il n'a plus qu'une valeur historique»²⁶³. La metafora subordinata al meccanismo di sostituzione non possiede più la forza di evocare e di suggerire, ma viene ridotta a un semplice atto di denominazione che non aggiunge nulla di nuovo, connotandosi come un procedimento statico e meccanico, il cui risultato è, in fondo, predeterminato:

Si la métaphore est une expression substituée à une expression littérale absente, ces deux expressions sont équivalentes; on peut donc traduire la métaphore par le moyen d'une paraphrase exhaustive; dès lors, la métaphore ne comporte aucune information. Et si la métaphore n'enseigne rien, sa justification doit être cherchée ailleurs que dans sa fonction de connaissance; ou bien, comme la catachrèse, dont elle n'est alors qu'une espèce, elle comble un vide de vocabulaire: mais, alors, elle fonctionne comme une expression littérale et disparaît en tant que métaphore²⁶⁴.

²⁶³ Trad.: «Un simbolo è vivo solo finché è gravido di significato. Quando il significato viene alla luce, in altre parole: quando si scopre l'espressione che meglio formula la cosa cercata, inattesa o presagita, allora il simbolo è morto: conserva solamente un valore storico». C. G. Jung, *Types psychologiques*, Ginevra, Georg, 1950, p.492. Riprendendo la teoria di Richards, Ricœur sottolinea un aspetto simile relativamente alla metafora: «Le sens des mots doit être chaque fois «deviné» sans que jamais on puisse faire fond sur une stabilité acquise» (Trad.: «Il senso delle parole deve essere ogni volta “indovinato”, senza mai potersi basare su una stabilità acquisita»). P. Ricœur, *op. cit.*, p. 127.

²⁶⁴ Trad.: «Se la metafora è una espressione sostituita ad un'espressione letterale mancante, queste due espressioni sono equivalenti; è quindi possibile tradurre la metafora mediante una parafrasi esaustiva; conseguentemente la metafora non comporta alcuna informazione. E se la metafora non insegna nulla, la sua giustificazione deve essere ricercata al di fuori della funzione conoscitiva; o, come nel caso della cataresi, della quale non è che una specie, la metafora serve a colmare un vuoto del vocabolario: ma allora funziona come un'espressione letterale e scompare come metafora». Ivi, p. 111.

L'idea di scarto rispetto al senso proprio della parola presupporrebbe un grado di neutralità del linguaggio che Ricœur rigetta in modo categorico: «Le langage neutre n'existe pas»²⁶⁵. Il costrutto elaborato dal filosofo francese è il frutto di un lungo percorso teorico che inizia con il rifiuto dell'idea di una retorica focalizzata sull'aspetto esteriore del discorso, nella prospettiva di un'ermeneutica profonda del linguaggio:

[La métaphore] ne constitue pas un pouvoir additionnel, mais la forme constitutive du langage; en se bornant à décrire des ornements de langage, la rhétorique s'est condamnée à ne traiter que de problèmes superficiels. Or la métaphore tient aux profondeurs mêmes de l'interaction verbale²⁶⁶.

II.2.2. Dalla parola al contesto: le teorie interazioniste di Ivor A. Richards e Max Black

Paul Ricœur riprende il contributo di Ivor Armstrong Richards, colui il quale, in *The Philosophy of Rhetoric* (1936), propone in modo incisivo e convincente un mutamento di prospettiva analitica, ovvero il passaggio dalla singola parola al contesto, respingendo la dicotomia *senso proprio / senso figurato*, il prodotto – secondo il suo parere – di una vera e propria “superstizione teorica”:

A chief cause of misunderstanding [...] is the Proper Meaning Superstition. That is the common belief – encouraged officially by what lingers on in the manuals of Rhetoric – that a word has a meaning of its own (ideally, only one) independent of and controlling its use and the purpose for which it should be uttered. [...] It is only a superstition when it forgets (as it commonly does) that the stability of the meaning of a word comes from the constancy of the contexts that give it its meaning²⁶⁷.

²⁶⁵ Trad.: «Il linguaggio neutro non esiste». Ivi p. 178.

²⁶⁶ Trad.: «[La metafora] non rappresenta affatto un potere addizionale, bensì la forma costitutiva del linguaggio; quando la retorica si limita a descrivere degli abbellimenti del linguaggio, essa si condanna ad occuparsi di problemi superficiali. Ora la metafora concerne gli aspetti più profondi stesse dell'interazione verbale». Ivi, pp. 104-105.

²⁶⁷ I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1965, p. 11.

Questa concezione si pone alla base del fondamentale “Teorema contestuale del significato”²⁶⁸, secondo il quale il senso della frase non deriva da quello delle parole che la compongono, ma è piuttosto il senso di ogni singola parola che si ottiene attraverso la scomposizione della frase. Nel capitolo «The Interanimation of Words»²⁶⁹, Richards spiega dettagliatamente il funzionamento di questo processo, ponendo le fondamenta per la sua innovativa teoria sulla metafora, considerata come una “transazione” tra contesti:

The traditional theory noticed only a few of the modes of metaphor; and limited its application of the term *metaphor* to a few of them only. And thereby it made metaphor seem to be a verbal matter, a shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is a borrowing between and intercourse of *thoughts*, a transaction between contexts²⁷⁰.

La metafora si configura così come il prodotto dell’interazione tra un *tenor* – un’idea, un pensiero – e un *vehicle* (l’elemento per mezzo del quale si esprime il *tenor*), un termine che spesso si utilizza per trasmettere un’idea diversa²⁷¹: «In the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction»²⁷². Alla teoria interazionista di Richards va riconosciuto il merito di aver superato l’idea di “denominazione deviante”, centrale nel corso della retorica classica; questo nuovo modello si focalizza, però, soltanto sul piano paradigmatico (*in absentia*), dedicando scarsa attenzione al fenomeno di contraddizione che si rende evidente sul piano sintagmatico, quello su cui invece opera Max Black, il quale, nel 1962, pubblica il suo *Models and Metaphors*. Il filosofo anglo-americano analizza l’incongruenza semantica che si realizza tra una parola usata in “modo metaforico” (*focus*) e il contesto in cui essa viene introdotta (*frame*), ritrovando il valore metaforico del *focus* proprio nel suo rapporto con il contesto dato²⁷³: «In general, when we speak of a relatively simple metaphor, we are

²⁶⁸ Ivi, p. 41.

²⁶⁹ Ivi, pp. 47-66.

²⁷⁰ Ivi, p. 94.

²⁷¹ Per una spiegazione dettagliata dei concetti di *tenor* e *vehicle*, si veda il capitolo «Metaphor». Ivi, pp. 89-112.

²⁷² Ivi, p. 93.

²⁷³ Prendendo come esempio la seguente frase, «The chairman plowed through the discussion», Black spiega: «In calling this sentence a case of metaphor, we are implying that at least one word (here, the word

referring to a sentence or another expression in which *some* words are used metaphorically while the remainder are used nonmetaphorically»²⁷⁴. Si marca così la differenza rispetto all'allegoria, al proverbio e all'enigma, costruzioni in cui ogni parola interna alla frase è utilizzata in chiave metaforica²⁷⁵. Black riconosce uno straordinario valore informativo nell'enunciato metaforico, e distingue tre tipi di processo: *substitution-metaphor*, *comparison-metaphor* e *interaction-metaphor*. «Substitution-metaphors and comparison-metaphors can be replaced by literal transactions (with possible exception for the case of catachresis) – by sacrificing some of the charm, vivacity, or wit of the original, but with no loss of *cognitive* content. But “interaction-metaphors” are not expendable»²⁷⁶. Alla base del processo metaforico si presuppone l'esistenza di un soggetto principale (*principal subject*), sul quale, attraverso un sistema di associazioni e implicazioni, si innestano le caratteristiche di un soggetto secondario (*subsidiary subject*):

[Interaction-metaphors] require the reader to use a system of implications (a system of «commonplaces» – or a special system established for the purpose in hand) as a means for selecting, emphasizing, and organizing relations in a different field. This use of a «subsidiary subject» to foster insight into a «principal subject» is a distinctive intellectual operation [...], demanding simultaneous awareness of both subjects but not reducible to any comparison between the two²⁷⁷.

II.2.3. Michele Prandi: la proiettività della metafora e il conflitto concettuale

Paul Ricœur, evidenziando anche i limiti delle teorie proposte, comunque riconosce ad esse il merito di aver individuato il necessario rapporto reciproco che si

«plowed») is being used metaphorically in the sentence, and that at least one of the remaining words is being used literally. Let us call the word «plowed» the *focus* of the metaphor, and the remainder of the sentence in which that word occurs the *frame*» M. Black, *Models and Metaphor*, Ithaca, Cornell University Press, 1962, pp. 27-28.

²⁷⁴ Ivi, p. 27. Black aggiunge: «Recognition and interpretation of a metaphor may require attention to the *particular circumstances* of its utterance». Ivi, p. 29.

²⁷⁵ «An attempt to construct an entire sentence of words that are used metaphorically results in a proverb, an allegory, or a riddle». Ivi, p. 27.

²⁷⁶ Ivi, pp. 45-46.

²⁷⁷ Ivi, p. 46.

instaura, all'interno di una costruzione metaforica, tra parola e contesto²⁷⁸: «A la focalisation de l'énoncé par le mot répond la contextualisation du mot par l'énoncé»²⁷⁹. L'idea alla quale siamo giunti, quella che vede la contestualizzazione come una necessità, viene ripresa da Michele Prandi nella sua opera, *Grammaire philosophique des tropes* (1992), in cui l'autore amplia lo spettro analitico e amplifica le categorie di Black, oltrepassando il livello della frase e focalizzando la propria attenzione sulla scelta interpretativa relativa a un testo nel suo complesso. Soltanto in funzione di una specifica intenzione interpretativa si potrà determinare, secondo Prandi, l'esistenza di un conflitto in termini di coerenza, poiché l'essenza della metafora viva non si coglie solo nell'espressione isolata oppure nel rapporto con la frase in cui essa compare, bensì piuttosto in relazione alle categorie di realtà sulla base delle quali si è deciso di operare sul testo, inteso nella sua globalità: «La coerenza testuale non può essere predicata di un'espressione isolata, ma solo della relazione contingente che un'espressione intrattiene con un testo dato. In secondo luogo, la coerenza non è indipendente dalle scelte interpretative»²⁸⁰. All'interno di questo quadro teorico, la metafora si profila in modo definitorio, ma non definitivo, come una figura nata da un conflitto, il cui contenuto «non coincide con il significato dell'espressione incoerente, ma è l'esito contingente e reversibile di un atto di interpretazione testuale o discorsiva, che come tale appartiene alla stessa dimensione indicale nella quale rientra l'interpretazione di qualsiasi messaggio»²⁸¹. La metafora conflittuale rappresenta – nella nostra prospettiva – il tipo ideale di metafora, differenziandosi dagli altri modelli in funzione del diverso risultato prodotto dal processo interazionale tra i termini implicati:

²⁷⁸ «Le “foyer” est un mot, le “cadre” est une phrase; c'est sur le “foyer” que la “gamme des lieux communs associés” est appliquée à la façon d'un filtre ou d'un écran. C'est encore par un effet de focalisation sur le mot que l'interaction ou la tension se polarise sur un “vehicle” et un “tenor”; c'est dans l'énoncé qu'ils se rapportent l'un à l'autre, mais c'est le mot qui assume chacune des deux fonctions» (Trad.: «“Focus” è una parola, “frame” una frase; è sul “focus” che viene applicato, a mo' di filtro o di schermo, il “sistema dei luoghi comuni associati”. Ancora, è per effetto di focalizzazione sulla parola che l'interazione, o la tensione, si polarizza su di un “vehicle” e un “tenor”; è nell'enunciato che essi si rapportano reciprocamente, ma è la parola quella che assume ambedue le funzioni»). P. Ricœur, *op. cit.*, p. 169.

²⁷⁹ Trad.: «Alla focalizzazione dell'enunciato mediante la parola corrisponde la contestualizzazione della parola mediante l'enunciato». *Ibidem*.

²⁸⁰ M. Prandi, «La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione», in C. Casadio (ed.), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Sulmona, PrimeVie, 2008, p. 16.

²⁸¹ *Ivi*, p. 13.

L'interazione è un processo *dinamico* che coinvolge concetti eterogenei – uno coerente e uno estraneo – in competizione per caratterizzare lo stesso oggetto, e ammette come saldo una grandezza algebrica, in grado di assumere un valore negativo, nullo o positivo. Nel primo caso, si ha cataresi, cioè pura e semplice estensione del significato di una parola: il concetto estraneo adatta il suo contenuto a un nuovo oggetto. Nel secondo, si ha un'interpretazione sostitutiva, che alcuni tipi strutturali di metafora ammettono: il concetto coerente scaccia il concetto estraneo e ne prende il posto. Nel terzo, si ha proiezione: il concetto estraneo interviene attivamente sull'identità del soggetto di discorso pertinente²⁸².

L'interazione proiettiva può assumere diverse forme a livello testuale, in base alle parti del discorso che in essa vengono messe in relazione. Sarà dunque utile adesso soffermarsi sulle diverse configurazioni strutturali che la metafora può assumere, non prima però di aver riflettuto su un aspetto fondamentale, ovvero il riconoscimento di una metafora e il criterio sulla base del quale si riesce a cogliere l'esistenza del conflitto. È qui che la teoria di Max Black, inserita nel processo che Prandi chiama «topografia del conflitto», manifesta tutta la sua importanza:

Un primo passo verso l'interpretazione figurata consiste nel tracciare una topografia del conflitto: nello stabilire quale dei due segmenti concettuali in conflitto è coerente con i contenuti del testo in cui si inserisce e quale invece introduce un concetto estraneo. Nella terminologia di Black, identificare una metafora significa riconoscere, nell'enunciato, una cornice concettuale coerente con il testo che lo accoglie (*frame*) e un *focus* estraneo²⁸³.

²⁸² Ivi, p. 12.

²⁸³ Ivi, p. 16.

II.2.4. Diverse tipologie di metafora

Una volta chiarita la prospettiva interpretativa sulla base della quale intendiamo procedere nel nostro percorso di studio sulla metafora, sarà utile ora soffermarsi sulle diverse configurazioni strutturali che essa può assumere, in funzione delle parti del discorso che di volta in volta sono coinvolte nell'interazione conflittuale. Lo studio di riferimento per questa parte della trattazione sarà il libro di Annafrancesca Naccarato, *Traduire l'image*, del 2012, in cui l'autrice descrive il processo traduttivo in ambito filosofico a partire da una considerazione della metafora intesa come interazione analogica di tipo conflittuale sul piano semantico, come figura creatrice di immagini che hanno il potere di riconfigurare le categorie ontologiche del reale.

a) Il sostantivo

Per quanto riguarda le metafore che interessano il sostantivo, Naccarato procede operando una prima distinzione tra occorrenze *in praesentia* e *in absentia*. Le metafore *in praesentia*, si caratterizzano per la presenza, all'interno dell'enunciato, di entrambi i poli del transfert, ovvero il «comparante» e il «comparato». Le forme *in praesentia*, «le predicazioni metaforiche», sviluppano interamente e sotto i nostri occhi la ricategorizzazione concettuale resa possibile dalla figura ed esaltano il potenziale creativo del linguaggio, ovvero la possibilità di dare un senso a combinazioni sintagmatiche ben costruite, ma che ricollegano dei termini semanticamente estranei l'uno all'altro. Siamo dunque d'accordo con Prandi che, nel testo *Grammaire philosophique des tropes*, scrive:

À l'interaction entièrement syntagmatique, *in praesentia*, privée de tout paradigme, est inaccessible cette sortie de secours qu'est l'interprétation purement substitutive. Si le trope de forme paradigmatic propose un développement facultatif du conflit conceptuel, le trope *in praesentia* impose un développement obligatoire, qui acquiert sa forme la plus mûre en présence de la métaphore²⁸⁴.

²⁸⁴ «All'interazione interamente sintagmatica, *in praesentia*, priva di ogni paradigma, è inaccessibile quella uscita di sicurezza che è l'interpretazione puramente sostitutiva. Se il tropo di forma paradigmatica propone uno sviluppo facoltativo del conflitto concettuale, il tropo *in praesentia* impone uno sviluppo obbligatorio, che acquisisce la sua forma più matura in presenza della metafora». M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 245.

La struttura *in praesentia* esalta la complessità concettuale della metafora e permette la creazione di analogie inattese e complesse. Nel caso delle metafore *in absentia*, invece, il soggetto del discorso primario o «comparato» è un referente virtuale e non è esplicitato all'interno dell'enunciato. Il transfert, per così dire «latente», può essere individuato grazie ad alcuni indizi, che rivelano delle forme di «impertinenza semantica».

b) Il gruppo bi-nominale

La metafora bi-nominale rappresenta un modello particolare di costruzione sostantivale, in cui l'interazione è attivata dalla preposizione "di" o, nel caso specifico della lingua romena, anche attraverso il genitivo. Si tratta di una metafora *in praesentia*, secondo la categorizzazione canonica proposta da Michele Prandi. La costruzione bi-nominale prevede una configurazione grammaticale del tipo nome-complemento, la quale si sviluppa sul piano sintagmatico, sebbene, come sottolinea in modo puntuale Annafrancesca Naccarato:

Le conflit sémantique se déroule toujours au niveau syntagmatique (*in praesentia*) mais, si dans certains cas le pivot de la métaphore, le «de», associe le sujet de discours primaire et le sujet de discours subsidiaire, en produisant une structure entièrement *in praesentia*, dans d'autres la recatégorisation des éléments qui participent au transfert passe par la médiation d'un double virtuel *in absentia*²⁸⁵.

c) Il verbo

La metafora verbale presuppone l'esistenza di un'incongruenza tra le sfere semantiche a cui appartengono il verbo e il suo argomento (il complemento) – o gli argomenti (i complementi) – coinvolti nella costruzione. Secondo Michele Prandi, la

²⁸⁵ «Il conflitto semantico si sviluppa sempre a livello sintagmatico (*in praesentia*) ma, se in alcuni casi il perno della metafora, il "di", associa il soggetto di discorso primario e il soggetto di discorso sussidiario, producendo una struttura interamente *in praesentia*, altre volte la ricategorizzazione degli elementi che partecipano al transfert prevede la mediazione di un doppio virtuale *in absentia*». A. Naccarato, *op. cit.*, p. 76

possibilità di identificare un referente virtuale in grado di restituire la pertinenza all'enunciato distingue i verbi sostitutivi da quelli non-sostitutivi:

Un verbe métaphorique est substitutif si le lexique dispose d'un terme capable d'envisager une ou plusieurs connexions équivalentes non métaphoriques avec les rôles propositionnels impliqués. [...] Mais, si le transfert, au lieu de reparcourir des connexions préalablement définies, dépasse les frontières conceptuelles explorées par le lexique, la métaphore est irréversible²⁸⁶.

Sebbene la configurazione verbale ci indichi a focalizzare l'attenzione sul piano strettamente sintagmatico, poiché il conflitto tra i due termini dell'interazione si sviluppa *in praesentia*, è proprio la metaforicità specifica di un verbo che impone il mutamento di prospettiva analitica sul piano paradigmatico, in funzione di una necessaria ricategorizzazione semantica (*in absentia*) del soggetto o del complemento a cui il relativo verbo si riferisce.

d) L'aggettivo e l'avverbio

È all'interno dell'espressione nominale che Prandi esalta il potenziale figurativo dell'aggettivo, in grado di realizzare rispetto al nome a cui è associato una «modificazione diretta» o una «modificazione obliqua»²⁸⁷. La modificazione diretta coinvolge l'ossimoro e la metafora: nel primo avviene una contraddizione diretta tra il contenuto del modificatore e il contenuto del modificato presenti nell'enunciato, come dimostra l'esempio, «Il muto grido dell'inviolata natura»; nella metafora, invece, avviene una contraddizione indiretta tra le categorie ontologiche del nome e dell'aggettivo. In questo senso vediamo che, nell'esempio riportato dallo studioso, «Un pomeriggio canuto», il pomeriggio è metaforicamente canuto, come un uomo anziano lo è nel senso vero e proprio della parola:

²⁸⁶ «Un verbo metaforico è sostitutivo se il lessico dispone di un termine in grado di contemplare una o più connessioni equivalenti non metaforiche con i ruoli proposizionali implicati. [...] Ma, se il transfert, invece di riprodurre le connessioni precedentemente definite, oltrepassa le frontiere concettuali esplorate dal lessico, la metafora è irreversibile». M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., pp. 121-122.

²⁸⁷ Ivi, pp. 96-102.

«il referente del nome modificato possiede, nel senso metaforico, la qualità che il modificatore gli attribuisce»²⁸⁸.

Nella «modificazione obliqua», l'aggettivo realizza una forma di modificazione in diagonale rispetto al sostantivo, poiché il primo esercita una pressione a base metonimica sul secondo, «aggirando» sul piano semantico la relazione che esso stabilisce con il nome sul piano sintattico. A differenza di ciò che si verifica nell'aggettivo metaforico, in cui la tensione tra sostantivo e aggettivo si risolve a spese dell'aggettivo stesso, «uno sguardo triste», nella modificazione obliqua la tensione si risolve a spese della connessione, come nell'esempio «un passo sorridente»: invece di raggiungere seguendo una linea retta il suo partner sintattico, il modificatore risponde attraverso un percorso in diagonale al richiamo di un doppio solidale: un passo sorridente è il passo di una persona sorridente²⁸⁹.

Per quanto riguarda l'avverbio, invece, Prandi osserva che il suo intervento agisce direttamente sul verbo a cui è legato, modificandone anche profondamente il significato e il valore: «En présence d'une modification adverbiale quelconque, on voit surgir une forme verbale nouvelle, présentant une valeur sémantique compacte, résultat d'une interpénétration directe du contenu du verbe et de celui de l'adverbe»²⁹⁰.

II.2.5. Il rapporto tra sinestesia e metafora

La duttilità strutturale di cui godono tanto la metafora quanto la sinestesia non permette di definire sul piano sintattico l'esistenza di una configurazione in base alla quale uno dei due processi potrebbe rilevarsi preminente rispetto all'altro. Nel caso di queste due figure la combinazione avviene su un piano prettamente concettuale, e si avvale dell'atto interpretativo compiuto dal soggetto, il quale di fronte a una sinestesia, potrà decidere se operare analiticamente per via metaforica. Naturalmente, rispetto alla metafora, la cui esistenza non conosce “vincoli” semantici, la sinestesia si riconoscerà in modo più immediato all'interno dell'enunciato, in virtù del carattere sensoriale dei termini che in essa entrano in relazione. Come suggerito nel precedente capitolo da Paola Paissa, non

²⁸⁸ Ivi, p. 97.

²⁸⁹ Per gli esempi e la definizione proposta, cfr. : Ivi, p. 98.

²⁹⁰ Trad.: «In presenza di una qualsiasi modificazione avverbiale, vedremo sorgere una nuova forma verbale, che presenta un valore semantico compatto, risultato di un'interpenetrazione diretta del contenuto del verbo e di quello dell'avverbio». M. Prandi, *Semantique du contresens*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1987, p. III *apud* A. Naccarato, *op. cit.*, p. 81.

intendiamo affrontare la discussione sull'interazione tra le due figure in termini di subordinazione del'una al'altra, bensì interpretando la metafora come un possibile sviluppo del conflitto concettuale che si esprime già *in nuce* all'interno della sinestesia: uno sviluppo certamente più suggestivo e imprevedibile rispetto all'opzione metonimica, in cui si opera su nessi di contiguità che, in quanto tali, lasciano l'immagine in un certo senso legata al piano del discorso primario. Proprio questa seconda possibilità appena descritta, in ogni caso, esclude qualsivoglia tentativo di iscrivere la configurazione intersensoriale all'interno della categoria metaforica, un approccio che non pochi studiosi hanno invece erroneamente sposato. La confusione generata attorno alla figura e, soprattutto, la sua esclusione da alcuni importanti studi di retorica sono il risultato di tali impostazioni, che noi vogliamo oggi mettere in discussione al fine di riconoscere alla sinestesia uno *status* retorico indipendente, che ne permetta l'individuazione, il riconoscimento e, infine, la corretta interpretazione in rapporto alle altre figure.

Come vedremo nelle prossime pagine, la situazione cambia nel rapporto che essa instaura con la similitudine, poiché, a fronte dell'imprevedibilità strutturale propria della sinestesia, essa possiede dei condizionamenti sintattici maggiori anche rispetto alla metafore, un aspetto che ci permetterà di descrivere l'interazione figurale in maniera più ordinata e linearmente strutturata.

II.3. La similitudine

Tra le figure con cui la sinestesia intrattiene un rapporto privilegiato vi è certamente la similitudine. Mentre con la metafora e con la metonimia si sviluppa un'interazione in virtù dei nessi rispettivamente analogici e di contiguità che la sinestesia ha il potere di attivare, con la similitudine essa condivide invece anche aspetti prettamente sintagmatici come, per esempio, la necessaria configurazione *in praesentia*. A tal proposito, in linea con le nostre considerazioni di tipo terminologico, in cui descriviamo il processo sinestetico i termini di combinazione, ci preme riportare quanto osservato da Sergio Cigada:

Per il linguista ginevrino [Ferdinand de Saussure], il rapporto sintagmatico, – ciò che Jakobson chiama *combinazione* –, avviene *in praesentia*, poiché «il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective» (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005, p. 171), a differenza del rapporto associativo – ciò che Jakobson chiama *selezione* –, che si realizza *in absentia*, poiché «[il] unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle»²⁹¹.

Come acutamente osserva Anna Carmen Sorrenti nel suo recente lavoro, *Poetica della similitudine e della metafora*²⁹², questa particolare esigenza strutturale della similitudine non esclude spesso volte la necessità di operare analiticamente anche sull'asse paradigmatico: lo stesso, come in parte abbiamo già osservato, vale per la sinestesia. Lo studio di Sorrenti, indagando come mai fino ad ora le strutture semantiche e sintattiche che sottendono alla similitudine, riabilita la figura, offrendole suggestivamente lo *status* di «strumento demiurgico», per riprendere un'espressione cara a Harald Weinrich²⁹³. Una

²⁹¹ S. Cigada, *Corso di tecniche espressive e tipologie dei testi*, Brescia, La Scuola, 2005, p. 154.

²⁹² «Nella metafora e nella similitudine metaforica viva, ad una lettura orizzontale (catena sintagmatica) si sovrappone una lettura verticale (catena paradigmatica), ciò che Jakobson racchiude magistralmente nel principio della funzione poetica: “La fonction poétique projetée le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison” (R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 220)». A. C. Sorrenti, *Poetica della similitudine e della metafora. Sulle figure analogiche in Gaspard de la Nuit di Aloysius Bertrand*, Roma, Aracne, 2015, p. 121.

²⁹³ «Per quanto riguarda il paragone, e più precisamente la similitudine, non si può parlare esclusivamente di una semplice ripetizione, o di un'enfaticizzazione del concetto, ma è necessario far riferimento ad una vera e propria creazione: l'interazione tra due poli appartenenti a due ambiti estranei all'interno della struttura comparativa costruisce una nuova

riabilitazione di cui già da tempo si avvertiva la necessità, in virtù del ruolo secondario cui è stata storicamente relegata la similitudine rispetto alla metafora. Già all'interno dei primi studi sviluppati in ambito greco e latino, la similitudine viene analizzata in subordine a quella che ancora oggi è invece considerata la figura "regina" della retorica, ovvero la metafora, di cui essa sarebbe, a seconda delle interpretazioni, uno sviluppo esplicito e, dunque, meno suggestivo, oppure il dato di partenza su cui la metafora si costruisce "per riduzione".

II.3.1. Semantica della similitudine: principio qualitativo, reversibilità e verità

All'interno del proprio libro, Sorrenti coglie proficuamente gli spunti offerti dalle ricerche precedenti, mettendo però in discussione e rielaborando su nuove basi i criteri finora utilizzati per definire la similitudine, quali il principio qualitativo e quello di reversibilità della configurazione analogica²⁹⁴. Per quanto riguarda il primo degli aspetti citati, ovvero l'opposizione tra *comparazione* e *similitudine* in termini rispettivamente quantitativi e qualitativi del giudizio espresso dalla relazione, la teoria di riferimento è certamente quella di Michel Le Guern, che distingue:

Dans la terminologie grammaticale, il [le mot de *comparaison*] remplace deux mots latins qui correspondent à des notions bien distinctes, la *comparatio* et la *similitudo*. Sous le nom de *comparatio* sont groupés tous les moyens qui servent à exprimer les notions de comparatif de supériorité, d'infériorité et d'égalité. La *comparatio* est donc caractérisée par le fait qu'elle fait intervenir un élément d'appréciation quantitative. La *similitudo*, au contraire, sert à exprimer un jugement qualitatif, en faisant intervenir dans le déroulement de l'énoncé l'être, l'objet, l'action ou l'état qui comporte à un degré éminent ou tout au moins remarquable la qualité ou la caractéristique qu'il importe de mettre en valeur²⁹⁵.

associazione analogica, che deriva da un accostamento insolito tra sfere eterogenee rappresentando, a nostro avviso, un vero e proprio "strumento demiurgico". *Ibidem*.

²⁹⁴ Ivi, pp. 119 e sgg.

²⁹⁵ Trad.: «Nella terminologia grammaticale, essa [la parola di comparazione] sostituisce due parole latine che corrispondono a delle nozioni ben distinte, la *comparatio* e la *similitudo*. Sotto il nome di *comparatio* sono raggruppati tutti

Tale impostazione è stata in seguito messa in discussione in un interessante articolo di Pier Marco Bertinetto, «“Come vi pare”. Le ambiguità del “come” e i rapporti tra paragone e metafora»²⁹⁶, in cui il linguista italiano introduce il concetto di reversibilità, sostenendo l’inadeguatezza del binomio quantitativo vs qualitativo nella descrizione contrastiva che Le Guern offriva dei due processi, la comparazione e la similitudine. Riprendendo l’esempio riportato da Sorrenti, riusciremo a cogliere, in maniera più chiara, in che modo si esprime praticamente la dicotomia interpretativa di cui sopra: prendendo le due frasi «Sergio è forte come suo padre» e «Sergio è forte come un leone», noteremo immediatamente che, nel primo caso, tra il *comparato* («Sergio») e il *comparante* («suo padre») si stabilisce una relazione leggibile in termini quantitativi, mentre nel secondo esempio il rapporto sarebbe di tipo qualitativo, poiché ad essere coinvolto in qualità di *comparante* è adesso un elemento (il leone) la cui forza è comunemente assunta a simbolo, e che viene chiamato in causa non in virtù di una osservabile misurazione ma in chiave iperbolica, con l’obiettivo di esaltare le qualità del *comparato*²⁹⁷. Se, come osserva Bertinetto, entrambi i processi sarebbero dunque capaci di esprimere sia valori quantitativi che qualitativi, allora l’attenzione deve necessariamente focalizzarsi sul già citato principio di reversibilità, il quale presuppone il soddisfacimento delle seguenti condizioni: «Condizione inderogabile per la reversibilità della relazione non è soltanto la perfetta equipollenza dei referenti per quel che riguarda il grado con cui viene loro assegnato un

i mezzi che servono a esprimere le nozioni di comparativo di superiorità, d’inferiorità e di uguaglianza. La *comparatio* è dunque caratterizzata dal fatto che essa fa intervenire un elemento di giudizio quantitativo. La *similitudo*, al contrario, serve ad esprimere un giudizio qualitativo, facendo intervenire nello svolgimento dell’enunciato l’essere, l’oggetto, l’azione o lo stato che porta a un grado eminente o perlomeno notevole la qualità o la caratteristica che è importante valorizzare». M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 52.

²⁹⁶ P. M. Bertinetto, «“Come vi pare”. Le ambiguità del “come” e i rapporti tra paragone e metafora», in F. Albano Leoni e M. R. Pigliascio (eds.), *Retorica e Scienze del Linguaggio*, Atti del X Congresso internazionale di studi, Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 131-170. Visto che nel titolo dell’articolo citato si parla di *paragone*, riteniamo sia utile soffermarci su quanto ripreso in merito da Sorrenti: «Il paragone fa parte delle figure di iterazione semantica, che insieme alle figure teatrali e alle figure sintattiche, costituisce le figure sintagmatiche. Le figure di iterazione semantica hanno lo scopo di enfatizzare ciò che si vuole esprimere attraverso costruzioni atte alla ripetizione, quali, oltre al paragone, l’*iteratio synonymica*, l’enumerazione (*enumeratio*), l’epanalessi, la figura etimologica, la definizione. Le figure teatrali sono “figure di teatralizzazione” poiché il mittente, colui che parla, instaura un dialogo con il destinatario, coinvolgendolo all’interno del testo, come in una messa in scena. Esse sono costituite dall’apostrofe, dall’interrogativa (o interrogazione) retorica (*percontatio*) e dalla concessione. Le figure sintattiche agiscono sul testo manipolando la sua sintassi e trasgredendo le regole del codice della lingua. Tra di esse si collocano il chiasma, il climax, l’ossimoro, l’antitesi, l’asindeto, il polisindeto, l’ellissi e l’anacoluto». Cfr. S. Cigada, *Corso di tecniche espressive e tipologia dei testi*, op. cit., pp. 154-171 apud A. C. Sorrenti, op. cit., p. 119.

²⁹⁷ Cfr. A. C. Sorrenti, op. cit., pp. 122-123.

dato predicato, ma anche l'identica appropriatezza (in termini presupposizionali) di tale predicato rispetto ad entrambi gli argomenti»²⁹⁸. In quest'ottica, dunque, è possibile riprendere l'esempio precedente, al fine di osservare che: affermare «Sergio è forte come suo padre equivale» a dire «Il padre di Sergio è forte come suo figlio», il che soddisfa il principio di reversibilità tra comparante e comparato; invertire invece i termini della seconda frase succitata (ottenendo dunque: «Il leone è forte come Sergio») comporta la realizzazione di un enunciato privo di presupposti reali, per cui il principio non viene ad essere soddisfatto.

Ci si sofferma poi su un'altra scuola di pensiero, quella che tende a considerare la comparazione e la similitudine in termini di "verità" relativamente a quanto espresso nel paragone: se il Gruppo μ non distingue tra *comparaison* e *similitude*, parlando piuttosto di *comparaisons vraies* (è il caso di «Sergio è forte come suo padre») e di *figures de rhétorique* come «sempre false», Cigada distingue invece tra «paragone referenziale *in res*» (con riferimento a dati reali) e «paragone linguistico», attraverso il quale si mira a enfatizzare un concetto; Irène Tamba-Mecz si muove nella stessa direzione separando le *comparaisons* ordinarie da quelle figurative, sempre sulla base di un criterio che vede opposte realtà e "finzione"²⁹⁹. Siamo d'accordo con Sorrenti quando sceglie di superare tali dicotomie, non solo poiché non sempre si rivelano sufficienti a descrivere e distinguere i processi in questione, ma soprattutto poiché non colgono, a nostro avviso, quella che la studiosa definisce «l'essenza stessa della similitudine», ovvero l'«interazione tra entità disomogenee»³⁰⁰: «La comparazione, come giustamente afferma Le Guern, si differenzia dalla similitudine, poiché la prima resta all'interno dell'isotopia del contesto, al contrario della seconda, che rompe l'isotopia in cui si realizza»³⁰¹. Il concetto di rottura dell'isotopia qui evocato riporta a una dinamica che è prettamente metaforica e sancisce, dunque, un'affinità tra i due processi retorici, da rintracciare sul piano della semantica profonda

²⁹⁸ P. M. Bertinetto, *op. cit.*, pp. 141-142.

²⁹⁹ Cfr. A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 124.

³⁰⁰ Ivi, p. 125. Il criterio di disomogeneità di cui parla Sorrenti è ripreso da Nanine Charbonnel: «Ainsi, entre la *comparatio* et la *similitudo*, c'est bien moins une question de rapport entre quantité et qualité qui est en jeu, qu'une question de définition de l'homogène. Le propre de la *similitudo*, c'est de rapprocher des hétérogènes (un lion et un homme, une rose et une femme, une plante et un enfant), mais en leur inventant une homogénéité nouvelle» (trad.: «Così, tra la *comparatio* e la *similitudo*, non è tanto una questione di rapporto tra quantità e qualità ad essere in gioco, quanto una questione di definizione dell'omogeneo. La specificità della *similitudo*, è di unire degli eterogenei (un leone e un uomo, una rosa e una donna, una pianta e un bambino), ma inventando una omogeneità nuova»). N. Charbonnel, *La Tâche aveugle***. *L'Important, c'est d'être propre*, Strasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991, vol. II, p. 18.

³⁰¹ A. C. Sorrenti, *op. cit.*, pp. 125-126.

piuttosto che sulla configurazione testuale vera e propria, che sappiamo essere diversa nelle due figure. In virtù di tale affinità, la similitudine potrà essere allora definita come segue:

La similitudine è una figura di stile e, come la metafora, attraverso procedimenti linguistici diversi, promuove un'interazione tra concetti estranei. Strumento di «dilatazione semantica», la similitudine permette di accostare realtà eterogenee e, in alcuni casi, si spinge fino a sfidare le categorie ontologiche normalmente definite³⁰².

II.3.2. Il *tertium comparationis*

A differenza della metafora, l'indagine circa l'incompatibilità semantica innescata dalla similitudine non potrà fermarsi all'analisi relativa ai termini "messi a confronto", ma sarà necessario tenere nella giusta considerazione anche l'elemento attraverso cui il processo si realizza, ovvero il *tertium comparationis*. Se, infatti, all'interno della figura riconosciamo ad un polo il *comparato*, ovvero l'elemento referenziale dell'enunciato, e all'altro il *comparante*, il termine che innesca la formazione dell'immagine, non si potranno trascurare né il nesso grammaticale che permette la giunzione tra i due (per es. il *come*), né tantomeno il *tertium comparationis*, ovvero «l'elemento analogico comune, che produce l'accostamento del comparante al comparato»³⁰³.

³⁰² Ivi, p. 127.

³⁰³ Ivi, p. 129. L'importanza di ciascun elemento implicato nella similitudine è attentamente riassunto da Sorrenti, che spiega: «Ciascun termine utilizzato all'interno della similitudine ha un valore funzionale specifico, che dipende dalla struttura semantica dell'enunciato comparativo, ossia dalla posizione che ognuno di esso assume al suo interno. La relazione di somiglianza si basa sull'accostamento di due oggetti, il *comparato*, "partie de la comparaison qui constitue l'objet dont on parle et auquel s'applique le comparant" [trad.: "parte del paragone che costituisce l'oggetto di cui si parla e a cui si applica il comparante"] e il *comparante*, "la partie de la comparaison qui fait image" [trad.: "la parte del paragone che crea l'immagine"]. Il comparato rappresenta il riferimento referenziale di partenza, "le point d'ancrage référentiel" [trad.: "il punto d'ancoraggio referenziale"] da cui dipende il significato dell'intera frase, "l'orientation référentielle" [trad.: "l'orientamento referenziale"] dell'enunciato comparativo; mentre il comparante rappresenta l'elemento che introduce l'immagine e, dunque, la soggettività di colui che enuncia la *comparaison*. Entrambi sono messi in relazione attraverso un nesso grammaticale, il *comme* o simili [...] che permette di assimilare il comparato al comparante e non il contrario. [...] L'elemento analogico comune, che produce l'accostamento del comparato al comparante, è rappresentato dal *tertium comparationis* [...]. Tale elemento assume differenti denominazioni, nell'ambito dei diversi studi teorici affrontati: *tertium comparationis* (Prandi, Cigada), "attribut dominant" (Le Guern), "prédicat" (Cohen, Bouverot, Bertinetto), "noyau de la comparaison" (Bouverot), "motif" (Genette)». Ivi, pp. 128-129. Le quattro citazioni in francese di cui abbiamo effettuato la traduzione sono tratte rispettivamente: le prime due da H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Parigi, P.U.F.,

Come sottolinea Michele Prandi, molteplici sono gli elementi che possono occupare il ruolo di comparato e di comparante all'interno della figura («La similitude peut intéresser tant un terme ponctuel que des segments plus étendus, jusqu'à un texte tout entier»³⁰⁴), e diversa può essere anche la morfologia del nesso grammaticale che si situa tra di essi, che non deve necessariamente essere rappresentato dal “come”: locuzioni congiuntivali (“tale quale”, “a guisa di”, ecc.), aggettivi (“simile”, “somigliante”, ecc.) o verbi (“sembrare”, “somigliare”, ecc.)³⁰⁵. La relazione di tipo comparativo – è bene sottolinearlo – è sempre orientata dal comparante verso il comparato e mai in direzione contraria: si stabilisce un rapporto “asimmetrico” tra il termine che rappresenta l'elemento noto (il comparante) e il secondo termine (il comparato), meno noto, che si arricchisce delle informazioni fornite dal primo. A tal proposito, riprendiamo – con Sorrenti – l'esempio «Sergio è forte come un leone», in cui «Sergio» è fulcro sintattico, in quanto soggetto principale, ma risulta semanticamente subordinato al comparante (il leone) che fornisce delle informazioni supplementari: l'elemento attraverso il quale si innesca tale relazione analogica è, come già detto, il *tertium comparationis*, che in questo caso è rappresentato dalla “forza”, qualità comune al comparato e al comparante.

Si evince allora l'importanza di tale nesso analogico, sulle cui varianti morfologiche la studiosa calabrese si sofferma, osservando preliminarmente che, tra le quattro categorie grammaticali alle quali esso può appartenere – sostantivo, avverbio, verbo e aggettivo – le prime due sono piuttosto rare³⁰⁶.

a) *l'avverbio*

L'avverbio, in particolar modo, non si connota come un vero e proprio elemento analogico, che è rappresentato invece spesso dal verbo, ma «la sua presenza accanto al verbo giustifica e rafforza l'accostamento del comparato al comparante»³⁰⁷. Tra gli esempi riportati da Sorrenti, riprendiamo quello relativo ai seguenti versi di Fondane:

1981, p. 201, e le altre da I. Tamba-Mecz, «À propos de la signification des figures de comparaison», in *L'Information grammaticale*, 1979, gennaio-febbraio, vol. I, pp. 17.

³⁰⁴ «La similitudine può interessare tanto un solo termine quanto dei segmenti più estesi, finanche un testo intero». M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 22.

³⁰⁵ Vedi: A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 129.

³⁰⁶ Ivi, p. 132.

³⁰⁷ Ivi, p. 138.

«Une chose invisible, tenace, obscène, lente
Suscite des rapports nouveaux
Éclate comme un pus patiemment mûri» (Fondane)³⁰⁸,

in cui, sebbene sia il verbo «éclate» a fungere da *tertium comparationis* tra comparato («une chose») e comparante («un pus»), «è l'avverbio “patiemment” che rende meglio il senso dell'immagine, l'associazione del primo polo al secondo, racchiudendo e riprendendo il significato degli aggettivi precedenti, “invisible”, “tenace”, “obscène”, “lente”»³⁰⁹.

b) *il sostantivo*

Altra specificità si riscontra nel caso in cui sia un sostantivo a fungere da elemento analogico comune: in tali occorrenze, prevalentemente del tipo sostantivo-sostantivo³¹⁰, il *tertium comparationis* sarà necessariamente accompagnato da un altro elemento grammaticale che serva da raccordo tra i due termini della comparazione. L'esempio proposto è sempre tratto da Fondane:

«Les puits comme une bouche dont la langue est fraîche» (Fondane)³¹¹,

in cui il sostantivo «langue» necessita del pronome relativo «dont» per potersi inserire in maniera sintatticamente corretta nella relazione comparativa tra il comparato «les puits» e il comparante «une bouche».

c) *l'aggettivo*

Per quanto riguarda l'uso dell'aggettivo con funzione di nesso analogico, potremmo riprendere un esempio che avevamo già proposto nel precedente capitolo, anche perché anticipa, trattandosi di un rapporto sinestetico, quelle che saranno le considerazioni

³⁰⁸ Trad.: «Una cosa invisibile, tenace, oscena, lenta / Suscita dei rapporti nuovi / Scoppia come un pus pazientemente maturato» *Ibidem*. Rifacendoci in generale alla prospettiva d'analisi della similitudine proposta da Sorrenti, in questo paragrafo, per comodità, riprenderemo anche gli esempi riportati dalla studiosa nel proprio libro.

³⁰⁹ Ivi, p. 139.

³¹⁰ Ci si riferisce qui alla categoria grammaticale del comparato e del comparante.

³¹¹ Trad.: «I pozzi come una bocca la cui lingua è fresca», A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 132.

che proporremo più avanti riguardo l'innesto dell'interazione sensoriale all'interno di una configurazione di tipo comparativo:

«Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants» (Baudelaire)³¹².

In questo caso, il comparato («des parfums») e il comparante («des chairs d'enfants») vengono ad essere accostati attraverso il nesso grammaticale «comme», in virtù di una qualità espressa attraverso l'aggettivo «frais». Il tipo di sinestesia in questione non è di quelle proiettive (rispetto al comparato essa risulta essere addirittura lessicalizzata), per cui non appartiene al tipo di figure che andremo ad analizzare più avanti; l'esempio però rende bene l'idea di come similitudine e sinestesia possano combinarsi.

d) il verbo

La categoria grammaticale che, in posizione di *tertium comparationis*, offre il ventaglio più largo di possibilità figurativo-strutturali è certamente il verbo. Un nesso analogico verbale, infatti, può porsi all'interno di una similitudine³¹³:

- 1) in forma semplice, quando vi è un solo verbo ad essere associato sia al comparato che al comparante.
- 2) attraverso una ripresa di tipo sinonimico: il comparante sarà allora descritto come soggetto di un'azione simile a quella svolta dal comparato.
- 3) in forma anaforica, in cui il verbo relativo al comparato non viene esplicitamente ripreso per il comparante, e la reiterazione dell'azione sarà dunque espressa attraverso un verbo del tipo “fare”: tale struttura prevede certamente un certo grado di partecipazione da parte del soggetto interpretante.
- 4) esso, infine, può essere addirittura omesso, dando forma a una costruzione di tipo ellittico: la sua “individuazione” allora non potrà essere che il risultato di un'attenta analisi dell'enunciato e del contesto di riferimento, la quale impone altresì uno slittamento dal piano puramente sintagmatico verso quello paradigmatico.

³¹² Trad.: «Esistono profumi freschi come carni di bambini».

³¹³ Cfr. A. C. Sorrenti, *op. cit.*, pp. 134-138.

Il passaggio da un punto all'altro tra quelli elencati (in ordine crescente, dall'uno al quattro) presuppone un progressivo innalzamento del grado di soggettività necessaria nell'analisi della figura osservata³¹⁴. Gli esempi forniti da Sorrenti potranno essere utili a una più immediata comprensione di quanto appena spiegato.

1) «Avec le ciel qui brûle comme une torche» (Tuéni)³¹⁵.

Si tratta di uno dei casi più frequenti, in cui il solo verbo «brûle» funge da nesso analogico tra il comparato («le ciel») e il comparante («une torche»), demandando l'atto interpretativo a un secondo momento, in cui si dovrà scegliere in che modo considerare la relazione tra il primo termine e il *tertium comparationis*. In linea con quelle che sono le direttrici del nostro lavoro, riteniamo opportuno sottolineare che anche in questo caso si può rintracciare un rapporto di tipo sinestetico, proprio tra «le ciel», assimilabile all'ambito visivo, e il verbo «brûle» che si inserisce invece nel dominio tattile: la sinestesia in questo caso potrebbe risultare su base metonimica, a partire da un nesso di tipo contenente-contenuto, per cui il riferimento non sarebbe effettivamente al "cielo", bensì al "sole" che in esso si staglia. Come già esplicitato in altri passaggi, questo tipo di interpretazione rappresenta la tipica soluzione *à clé* prevista proprio per le configurazioni metonimiche, mentre un'interpretazione di tipo metaforico andrebbe a sondare altri aspetti del concetto espresso dal primo termine, soffermandosi piuttosto sui valori simbolici irradiati da un'immagine archetipica quale il cielo. La prospettiva metaforica, oltre a non garantire una comprensione univoca della figura, potrebbe comportare la perdita del valore sinestetico dell'enunciato, qualora il cielo fosse colto in un'accezione diversa da quella relativa alla percezione puramente visiva.

2) «Et nous alimentons nos aimables remords, comme les mendiants nourrissent leur vermine» (Baudelaire)³¹⁶

³¹⁴ In realtà le strutture del tipo 1 e 2 si pongono sullo stesso livello in quanto a partecipazione interpretativa, poiché il nesso analogico verbale mantiene ancora un carattere esplicito all'interno dell'enunciato, anche sul piano relazionale.

³¹⁵ Trad. «Con il cielo che arde come una torcia», A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 134.

³¹⁶ Trad.: «E noi alimentiamo i nostri amabili rimorsi, come i mendicanti nutrono i propri parassiti», *Ibidem*.

In questa occorrenza, il nesso grammaticale «comme» mette in relazione il primo enunciato («Et nous alimentons nos aimables remords») con il secondo («les mendiants nourrissent leur vermine»), attraverso una reiterazione di tipo sinonimico del verbo, per cui a fungere da *tertium comparationis* in questo caso non sarà il primo o il secondo predicato, bensì la coppia «alimentons»-«nourrissent». Anche in questo caso, naturalmente, lo sforzo interpretativo si deve compiere soltanto sul piano semantico, al fine di cogliere in modo corretto la suggestiva immagine del poeta francese in cui il verbo «alimentons» è utilizzato certamente in forma figurata³¹⁷, giocando sull'opposizione tra l'aggettivo «aimables» e il processo di consumazione fisica e morale evocato dai sostantivi «vermine» e «remords».

3) «Ces monstres disloqués [...] Se traînent, comme font les animaux blessés» (Baudelaire)³¹⁸.

Il predicato analogico «se traînent» è ripreso all'interno della subordinata dal verbo «font»: tale struttura, in virtù della sua ricorrenza anche nel parlato, non determina in realtà un grosso ostacolo per la comprensione dell'enunciato, sebbene possa essere necessaria a volte una riflessione sull'accezione più o meno figurata del verbo ripreso in forma anaforica. Prendiamo, ad esempio, i versi utilizzati per l'esempio n. 2 e rielaboriamoli sostituendo al verbo «nourrissent» un più generico «font»: è chiaro che, nel riportare l'azione all'interno della subordinata, sarà cura del soggetto interpretante considerare che l'accezione figurata del primo verbo subirà inevitabilmente uno spostamento verso un grado maggiore di concretezza dell'immagine.

4) «Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne» (Baudelaire)³¹⁹

La struttura risulta particolare non solo in virtù dell'omissione del verbo nel secondo verso, ma anche per la complessa forma in cui si presentano comparato e

³¹⁷ Sebbene, anche in questo caso, l'accezione figurata del verbo "alimentare" sia ampiamente diffusa e accettata: si pensi all'espressione "alimentare le proprie paure".

³¹⁸ Trad.: «Questi mostri sgangherati [...] Si trascinano, come fanno gli animali feriti». A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 135.

³¹⁹ Trad.: «Dormire disinvolto all'ombra dei suoi seni, / Come un tranquillo borgo ai piedi d'una montagna». *Ibidem*.

comparante. In quanto al *tertium comparationis*, nell'esempio citato non si riscontrano particolari difficoltà di individuazione, poiché si tratterà solo di riprendere il verbo «dormir» per associarlo anche al secondo soggetto («un hameau paisible»), il che potrebbe innestare anche questa volta un processo di tipo metonimico, visto che a dormire non sarebbe il «borgo», bensì gli abitanti di quel luogo. Vi sono altri casi più complessi, però, in cui il processo interpretativo deve cominciare già dalla corretta individuazione del verbo in funzione di predicato analogico: rimandiamo, a tal proposito, al libro di Sorrenti³²⁰, in cui la studiosa propone le diverse opzioni plausibili per l'interpretazione di una simile struttura sempre in un verso di Baudelaire, gingendo infine, sulla scorta di quanto asserito anche da Bertrand Marchal³²¹, ad una riflessione sull'ambiguità dello stesso nesso grammaticale, il “come”³²².

L'assenza del verbo richiama in causa l'ambiguità del connettivo *comme*, la sua «polisemia», la sua disponibilità ad essere interpretato in maniera diversa a seconda dei casi. Contrariamente a quanto si è generalmente pensato, tale nesso grammaticale, lontano dall'essere un elemento esplicativo, contribuisce, spesso, ad accrescere l'indeterminatezza della struttura comparativa³²³.

II.3.3. Tipi di similitudine

Le ultime considerazioni prodotte circa le possibilità morfologiche del *tertium comparationis* hanno, come chiaramente si evince, dei riflessi anche sulla sintassi della similitudine, poiché la diversa categoria grammaticale di riferimento del nesso analogico

³²⁰ Cfr. Ivi, pp. 136-137.

³²¹ Lo studio a cui si fa riferimento è un contributo del 2007: B. Marchal, «De quelques comparaisons baudelairiennes», in J. E. Jackson e C. Pichois (eds.), *Baudelaire toujours: hommage à Claude Pichois*, Parigi, Champion, 2007, pp. 189-201.

³²² «*Comme* est la marque d'un mouvement d'identification entre un terme de départ (préconstruit, échantil de la mise en comparaison) et un terme comparé, mouvement qui aboutit à la construction d'une identité; *comme* est donc toujours, résultativement, un marqueur (comparatif) d'identité, restant à déterminer les termes entre lesquels et le point de vue sous lequel A et B sont identifiés, quelles que puissent être leurs différences sous d'autres angles» (Trad.: «*Come* è il segno di un movimento di identificazione tra un termine di partenza (precostruito, base della messa in comparazione) e un termine comparato, movimento che sfocia nella costruzione di una identità; *come* è dunque sempre, conseguentemente un marcatore (comparativo) di identità, ma sono ancora da determinare i termini entro i quali e il punto di vista sotto il quale A e B sono identificati, quelle che possono essere le loro differenze sotto altri punti di vista»). C. Fuchs e P. Le Goffic, «La Polysémie du comme», in O. Soutet (ed.), *La Polysémie*, Paris, P.U.P.S., 2005, p. 267 *apud* A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 137.

³²³ A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 137.

impone la presenza o meno di altri elementi testuali in grado di conferire coerenza strutturale all'enunciato. Ma ancora più interessante risulta quanto osservato circa le possibilità di omissione del suddetto nesso, così come si è visto nel caso del verbo in una struttura che abbiamo definito "ellittica". Spingendosi oltre con l'analisi, Sorrenti dimostra che possono esistere delle configurazioni in cui il *tertium comparationis* (non solo di tipo verbale) è completamente assente dall'enunciato, proponendo per tali costruzioni la definizione, cara a Le Guern, di *similitudne implicita*³²⁴. Sull'altro versante si collocano le strutture che abbiamo descritto nel paragrafo precedente, in cui il nesso analogico, seppur in modo diverso, risulta essere sempre presente nell'enunciato comparativo, determinando la formazione di una cosiddetta *similitudine esplicita*: «Per il Groupe μ si tratta di una "comparaison métalogue"; per Genette di una "comparaison motivée"; per Prandi di similitudini "che danno alla somiglianza un contenuto esplicito"»³²⁵. Tra gli esempi di similitudine implicita, l'autrice offre i seguenti versi di Baudelaire e Fondane:

«Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos» (Baudelaire)³²⁶

«Une chanson comme un soleil» (Fondane)³²⁷

In entrambi i casi menzionati non compare il *tertium comparationis* a legare tra loro semanticamente i rispettivi comparanti «vieux Chaos» e «un soleil» con i comparati su cui agiscono, «cette immense nuit» e «une chanson». Nel primo caso, i determinanti aggettivali («immense» e «vieux») relativi ai sostantivi coinvolti («nuit» e «Chaos») possono certamente aiutare nell'individuazione di un nesso analogico che va ricercato oltre l'enunciato, mentre, nel secondo caso, la nettezza della frase complica maggiormente l'operazione interpretativa, richiedendo necessariamente uno sguardo al contesto in cui la stessa si inserisce. Naturalmente, si tratta di un vero e proprio procedimento ermeneutico, teso ad andare oltre la superficie testuale, al fine di scandagliare i significati nascosti nelle profondità simboliche dell'immagine che si viene a comporre: è qui che la similitudine

³²⁴ M. Le Guern, *op. cit.*, p. 56. «Per Cohen si verifica "l'ellissi del predicato", per Genette si tratta di una "comparaison non motivée"; per Prandi di similitudini che "affermano una somiglianza vuota" ». Ivi, p. 141.

³²⁵ Ivi, p. 139.

³²⁶ Trad.: «E questa immensa notte somigliante al vecchio Caos», Ivi, p. 141.

³²⁷ Trad.: «Una canzone come un sole», *Ibidem*.

manifesta una specifica proprietà proiettiva, che le permette di occupare un ruolo accanto – e non in subordine – alla metafora, in qualità di figura d’invenzione e di creazione poetica.

Infatti, se in funzione della sua presenza e della sua assenza si possono distinguere le similitudini esplicite dalle similitudini implicite, in base alle sue proprietà relazionali rispetto al comparato e al comparante, invece, il *tertium comparationis* potrà acquisire un carattere metaforico, che esalta le possibilità della figura di rompere l’isotopia realista dell’immagine. Secondo la schematizzazione proposta da Anna Carmen Sorrenti, le opzioni possibili in questo senso sono tre, e sono le seguenti:

- a) Il *tertium comparationis* è metaforico nei confronti del comparato;
- b) Il *tertium comparationis* è metaforico nei confronti del comparante;
- c) Il *tertium comparationis* è metaforico nei confronti del comparato e del comparante³²⁸.

Nel primo caso si avrà un rapporto di pertinenza semantica tra comparante e nesso analogico, mentre quest’ultimo innesca una sorta di conflitto concettuale con il comparato. Tale rapporto conflittuale, nella similitudine, acquisirà un connotato specifico, cosa che non avviene nella metafora: stiamo parlando della particolare contrapposizione che si produce a causa della presenza del nesso grammaticale (per es. “come”): esso suscita un’idea di somiglianza tra gli elementi coinvolti che risultano, allo stesso tempo, semanticamente non pertinenti. A tal proposito, viene ripresa un’immagine proposta da Stefano Agosti, che consideriamo tanto valida quanto suggestiva, quella della «brisure» («cerniera»), la quale evoca appunto, simultaneamente, l’idea della separazione e di un collegamento. Secondo lo studioso, in simili costruzioni il comparante eserciterebbe una sorta di “pressione metonimica” sul comparato: «Nous avons affaire à des effets de métaphorisation du comparé, dus à la pression sémantique du comparant et à la contamination métonymique qui en est le produit»³²⁹. Tra gli esempi di tale costruzione:

³²⁸ Cfr. Ivi, pp. 142-148.

³²⁹ Trad.: «Abbiamo a che fare con degli effetti di metaforizzazione del comparato, dovuti alla pressione semantica del comparante e alla contaminazione metonimica che ne è il prodotto». S. Agosti, «Remarques sur la figure de la comparaison dans la poésie baudelairienne», in D. Wieser, P. Labarthe, J.-P. Avicé (eds.), *Mémoire et oubli dans le lyrisme européen. Hommage à John E. Jackson*, Parigi, Champion, 2008, p. 59 *apud* A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 143.

«La mer dort comme un enfant paisible» (Prandi)³³⁰;
«Ton souvenir en moi luit comme un ostensorio» (Baudelaire)³³¹.

Nel primo esempio assistiamo quasi a una personificazione del comparato («La mer») per effetto della pressione semantica esercitata su di esso dal comparante («un enfant paisible»). Nel secondo invece un concetto astratto («Ton souvenir») si carica di materialità in virtù dell'attribuzione di un verbo («luit») che è proprio dell'oggetto in posizione di comparante («un ostensorio»). A legare gli elementi, nonostante l'incoerenza semantica, vi è il «comme».

Il caso *b* prevede invece una relazione di tipo metaforico tra il *tertium comparationis* e il comparante:

«Ton œil doux comme la lune» (Baudelaire)³³²;
«D'autres morts maigres comme une prière» (Fondane)³³³.

Considerando che, secondo quanto precedentemente osservato, la relazione comparativa si muove nella direzione comparante-comparato, rapporto in cui il primo termine è deputato ad aggiungere informazioni riguardo il secondo, si noterà immediatamente che qui tale struttura viene messa in discussione, a meno che non si indaghi – come sottolinea Sorrenti – «a livello profondo, delle relazioni sotterranee, non evidenti, in cui il significante si libera parzialmente del significato e ne acquisisce di nuovi»³³⁴:

In questa tipologia di similitudini, la relazione di somiglianza, seppur instaurata dalla presenza del nesso grammaticale, non si compie. Il *tertium comparationis* risulta essere impertinente nei confronti del comparante, provocando una contraddizione interna alla struttura comparativa: il

³³⁰ Trad.: «Il mare dorme come un bambino tranquillo», Ivi, p. 144.

³³¹ Trad.: «Il tuo ricordo in me splende come un ostensorio», *Ibidem*.

³³² Trad.: «Il tuo sguardo dolce come la luna», Ivi, p. 145.

³³³ Trad.: «Altri morti magri come una preghiera», *Ibidem*.

³³⁴ Ivi, p. 146.

comparante, che in realtà dovrebbe guidare semanticamente la figura, non assolve la sua funzione di conoscenza, «noetica»³³⁵.

Si noterà che nel primo esempio citato il *tertium comparationis* è rappresentato da un termine assimilabile alla sfera del sensorio («doux»): in realtà, dato il suo uso estremamente diffuso in altre accezioni, l'aggettivo ha subito una notevole estensione semantica, uscendo dai confini di quello che è il suo originale dominio di appartenenza, il gusto, all'interno del quale esso rappresenta addirittura una delle quattro sensazioni fondamentali (insieme al salato, all'amaro e all'acido). In virtù di tale fenomeno, il sintagma «œil doux» non suscita nessun effetto di straniamento, non produce – potremmo dire – quell'incompatibilità semantica di tipo sensoriale che, con Dombi, abbiamo assunto come elemento distintivo della sinestesia letteraria. Non abbiamo dubbi nel considerare tale espressione come una sinestesia lessicalizzata, in cui il sostantivo («œil»), prototipico per il campo visivo, subisce un trasferimento semico dall'aggettivo (*fournisseur*), caricandosi del tratto [+ gradevole].

I casi di cui al punto *c* sono infine quelli in cui il rapporto metaforico si instaura sia rispetto al comparato che rispetto al comparante:

«La bise pleurait
ainsi qu'un basson» (Verlaine)³³⁶;
«Le ciel est nu comme une horloge» (Le Clézio)³³⁷.

Siamo d'accordo con Sorrenti nell'affermare che, proprio a partire da quello che potrebbe essere superficialmente considerato un difetto strutturale, si innesca il processo di creazione che è proprio della similitudine aperta, proiettiva, “viva”, per usare la terminologia di Ricœur. Piuttosto che parlare di mancanza, si dovrà allora affermare, con Michele Prandi, che la contraddizione tra gli elementi coinvolti determina un “surplus” di senso:

³³⁵ Ivi, p. 145. Il concetto di funzione «noetica» è ripreso da J. Cohen, «La Comparaison poétique: essai de systématique», *Langages*, n. 12, dicembre 1968, pp. 50-51.

³³⁶ Trad.: «Il vento piangeva / come un fagotto», Ivi, p. 146.

³³⁷ Trad.: «Il cielo è nudo come un orologio», *Ibidem*.

Si l'articulation linguistique des contenus contradictoires présente des caractères exclusifs, ces caractères résident non pas dans un défaut de structure, mais dans la présence d'un supplément de structure, et notamment dans une valorisation de l'autonomie réciproque des facteurs formels et des facteurs conceptuels de la connexion des contenus³³⁸.

II.3.4. La similitudine sinestetica

Nel primo capitolo, soffermandoci sull'analisi di alcune costruzioni sinestetiche che Mihaela Mancaş aveva rintracciato nell'opera di Mihail Sadoveanu, avevamo già accennato alla specifica interazione combinatoria che può prodursi tra una configurazione sinestetica e una similitudine. Mentre il riconoscimento di un'espressione metaforica o metonimica presuppone una riflessione preminentemente di tipo concettuale, l'individuazione di una similitudine, anche a livello testuale, si dimostra più semplice, innanzitutto poiché la relazione che in essa si instaura si fonda sulla presenza imprescindibile di un nesso linguistico (il "come" o simili), che la rende altresì immediatamente distinguibile dalle altre figure retoriche. Se, per opportunità, in questa sede ci siamo concentrati più che altro sulla tipologia morfologica e semantica del *tertium comparationis* e dei due termini messi a confronto (comparato e comparante), ciò non significa che i cosiddetti *outils de comparaisons* non abbiano una particolare rilevanza nella costruzione di tipo comparativo³³⁹: anzi, come abbiamo osservato, il loro non è soltanto un ruolo strettamente funzionale, poiché essi intervengono anche nella riflessione semantica che si sviluppa a partire dagli elementi di incongruenza (ricordiamo il caso della struttura a «brisure» di cui sopra). Proprio in virtù di questi specifici vincoli strutturali che la caratterizzano, la similitudine ben si presta a schematizzazioni che, lungi dall'essere mere speculazioni teoriche, rivelano tutta la loro utilità nel momento di analisi pratica.

Riteniamo necessario, a questo punto, introdurre un nuovo concetto: la similitudine sinestetica. Muovendoci nel solco d'analisi tracciato da Anna Carmen Sorrenti per le connessioni tra similitudine e metafora, noi ci concentreremo adesso sulle possibilità

³³⁸ Trad.: «Se l'articolazione linguistica dei contenuti contraddittori presenta dei caratteri esclusivi, questi caratteri risiedono non in un difetto di struttura, ma nella presenza di un supplemento di struttura, e in particolare in una valorizzazione dell'autonomia reciproca dei fattori formali e dei fattori concettuali della connessione dei contenuti» M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, op. cit., p. 11.

³³⁹ Per un approfondimento sui nessi linguistici all'interno della similitudine, rimandiamo sempre allo studio di A. C. Sorrenti, op. cit., pp. 148-152.

combinatorie che sussistono tra enunciato comparativo e combinazione intersensoriale. Definiremo similitudine sinestetica quella figura in cui vi sia la presenza di tutti gli elementi necessari alla sua identificazione in quanto similitudine (comparato, comparante, nesso linguistico e nesso analogico) e in cui il *tertium comparationis* intrattenga un rapporto di incompatibilità semantica di tipo intersensoriale (dunque un rapporto sinestetico) con almeno uno dei due poli dell'enunciato comparativo, i quali, a loro volta, non devono risultare reciprocamente sinestetici tra essi. Il carattere di incompatibilità è qui evocato per escludere dalla categoria quelle configurazioni in cui la relazione intersensoriale non sia di tipo proiettivo, ma risulti lessicalizzata o talmente diffusa da non produrre esitazione nel momento interpretativo. Considerando che un rapporto sinestetico di tipo proiettivo è già di per sé figurativo e non subordinato a logiche che attengono alla dimensione del reale, riteniamo che, affinché possa essere riconosciuta come sinestetica, una similitudine debba essere preliminarmente esplicita. Non ci sembra infatti plausibile che, nell'individuazione di un *tertium comparationis* esterno all'enunciato, la scelta possa ricadere su un elemento sinestetico rispetto a uno o a entrambi i termini della comparazione. Alla luce di quanto detto, possiamo distinguere tre tipologie di similitudine sinestetica, utilizzando gli stessi criteri che precedentemente erano serviti per individuare i rapporti metaforici del *tertium comparationis*:

- a) Il *tertium comparationis* è sinestetico nei confronti del comparato;
- b) Il *tertium comparationis* è sinestetico nei confronti del comparante;
- c) Il *tertium comparationis* è sinestetico nei confronti del comparato e del comparante.

Nel primo caso avremo a che fare con un elemento analogico comune che risulta coerentemente legato al comparante ma che, allo stesso tempo, manifesta in termini sensoriali un'incompatibilità semantica con il primo polo della comparazione:

- 1) «Le stelle taglienti come foglie d'argento»,

dove l'aggettivo che funge da *tertium comparationis* è logicamente associabile al secondo termine, «foglie d'argento»; si esiterà invece nella comprensione della relazione

che per prima appare nell'enunciato «le stelle taglienti», poiché il comparato («le stelle») appartiene a un dominio sensoriale diverso dall'aggettivo ad esso riferito. La presenza del «come» innesca nuovamente quel processo a cerniera – di rottura e collegamento – tra i termini, una relazione che diventa tanto più suggestiva quanto più si incrementa l'incompatibilità. Tanto questo quanto il successivo modello di similitudine sinestetica (il tipo *b*) di solito non presentano, ai poli dell'interazione, due termini entrambi assimilabili a una sfera del sensorio, ma risultano piuttosto costituiti da un termine percettibile attraverso i sensi e da una nozione astratta, come per esempio:

2) «Le stelle taglienti come i suoi ricordi»,

in cui il *tertium comparationis* si rivela simultaneamente sinestetico rispetto al comparato e metaforico rispetto al comparante («i suoi ricordi»). D'altro canto, è pur vero che la determinazione aggettivale («taglienti»), nell'esempio 1, comporta uno spostamento verso il dominio tattile anche nella considerazione del comparante («foglie d'argento»), il che porterebbe a considerare sinestetica anche la relazione tra comparato («le stelle») e comparante («foglie d'argento»), non più assimilato all'ambito visivo. Sebbene sia il risultato di un corretto percorso interpretativo, ciò porterebbe a definire la figura non in termini di similitudine sinestetica, bensì come una sinestesia su base comparativa. Come avremo modo di osservare approfonditamente più avanti, perché si possa parlare di una sinestesia su base comparativa bisogna che vi sia incompatibilità sensoriale tra i due poli dell'enunciato al netto del *tertium comparationis*, per cui l'immagine «Le stelle come foglie d'argento», colta nella sua immediatezza, e prima di procedere a qualsivoglia tipo di interpretazione, non può essere considerata una sinestesia.

Il secondo caso preso in considerazione (*b*) è quello in cui il *tertium comparationis* manifesta incompatibilità di tipo sensoriale con il comparante, rompendo, anche in questo caso, l'isotopia realista dell'immagine:

3) «Il tuo volto morbido come l'arcobaleno».

I due poli dell'enunciato comparativo appartengono entrambi al campo della vista, mentre l'elemento analogico aggettivale («morbido») rientra nel dominio tattile. Se non

sussiste incompatibilità tra comparato («il tuo volto») e *tertium comparationis*, anche perché, attraverso quella che potremmo definire una giunzione attributiva binaria («volto morbido»), il determinante carica di materialità il sostantivo, non vi è invece alcuna corrispondenza sensoriale con il comparante «l'arcobaleno», e dunque neppure alcuna possibilità di cogliere la logica dell'immagine («morbido come l'arcobaleno») senza oltrepassare i confini del reale. Non sembrano potersi rintracciare nessi di contiguità tra aggettivo ed elemento comparante, per cui si dovrà procedere per via metaforica: ciò farà sì che anche in questo caso non possa verificarsi automaticamente il passaggio di informazioni aggiuntive dal comparante al comparato, previsto, in linea generale, per le similitudini “lineari”.

La terza tipologia di similitudine sinestetica (*c*) è quella che si realizza quando il *tertium comparationis* risulta essere sinestetico nei confronti del comparato e del comparante, i quali devono necessariamente appartenere alla medesima sfera sensoriale³⁴⁰:

4) «Quel cinguettio livido come una vecchia sinfonia».

In questa frase, il comparato («cinguettio») e il comparante («vecchia sinfonia») appartengono entrambi alla sfera sensoriale dell'udito (per cui tra di essi non vi è incompatibilità semantico-sensoriale), mentre il *tertium comparationis* è rappresentato dall'aggettivo «livido», che rientra nel dominio visivo e, più precisamente, nella macrocategoria del “colore”. Come non sarà difficile comprendere, l'atto interpretativo a questo punto diventa fondamentale, anche perché la struttura di tali similitudini sinestetiche può diventare più complessa, non essendovi teoricamente limiti nella composizione del *tertium comparationis*. Ciò che abbiamo descritto è l'esempio base, utile a comprendere il meccanismo della figura, ma, soprattutto in ambito poetico, non è escluso che ci si possa trovare di fronte a configurazioni come quelle che presentiamo di seguito:

5) «Quel cinguettio livido e sbiadito come una vecchia sinfonia»;

6) «Quel cinguettio livido e scabro come una vecchia sinfonia».

³⁴⁰ Sono dunque esclusi, ai due poli della comparazione, i termini relativi a nozioni astratte.

Nell'occorrenza n. 5 il *tertium comparationis* è rappresentato da due aggettivi (se ne potrebbero aggiungere degli altri) entrambi appartenenti al dominio visivo, per cui valgono le stesse considerazioni prodotte per l'esempio n. 4. L'occorrenza n. 6 invece presenta, nel ruolo di nesso analogico, una coppia di aggettivi entrambi sinestetici rispetto al comparato e al comparante, e appartenenti, a loro volta, a due domini sensoriali differenti: «scabro», infatti, è un aggettivo che si inserisce nella sfera del tatto. Raddoppia allora il numero di rapporti sinestetici che si vengono a creare tra gli elementi coinvolti:

- «cinguettio livido»: *udito-vista (colore)*;
- «sinfonia livida»: *udito-vista (colore)*;
- «cinguettio scabro»: *udito-tatto*;
- «sinfonia scabra»: *udito-tatto*.

Portandoci ai limiti dell'interpretazione, crediamo non sia azzardato considerare l'esistenza anche di un quinto rapporto sinestetico (*vista-tatto*) interno al *tertium comparationis*, tra i due aggettivi che lo compongono, in virtù del legame creato dalla presenza della congiunzione «e». In ogni caso, l'interpretazione separata dei singoli rapporti binari rappresenta soltanto un primo passaggio dell'analisi, ed è funzionale ad un'interpretazione che invece dovrà tener conto dell'immagine nel suo complesso di relazioni e rimandi tanto sul piano sintagmatico che su quello paradigmatico.

II.3.5. La sinestesia su base comparativa: una proposta di sistematizzazione

Accogliendo il suggerimento di Paola Paissa in merito all'inopportunità di leggere i processi retorici in termini di subordinazione dell'uno all'altro, continuiamo con la loro sistematizzazione che ha invece lo scopo di fornire ulteriori strumenti utili al riconoscimento e alla categorizzazione delle figure oggetto d'analisi. La nostra prospettiva, infatti, è quella di prendere in considerazione le diverse possibilità combinatorie della sinestesia, senza per questo attribuirle un carattere di priorità o di secondarietà rispetto alle figure con cui essa interagisce. L'operazione si ritiene necessaria a fronte della confusione creata dalle descrizioni in cui spesso ci si imbatte, laddove invece sarebbe preferibile non

parlare di un generico intreccio, soprattutto quando – come nel caso della similitudine – determinati “vincoli” strutturali permettono una più chiara schematizzazione.

Una volta analizzati la struttura e il funzionamento della similitudine sinestetica, procediamo adesso alla definizione della sinestesia su base comparativa, una figura in cui riteniamo che l’immagine sia il prodotto di una combinazione intersensoriale sviluppatasi su una struttura di tipo comparativo. Nel seguente enunciato,

1) «Il tuo sguardo come un grido»,

crediamo infatti che si possa riconoscere con una certa immediatezza la preminenza del carattere sinestetico dell’immagine, la quale si costruisce “sfruttando” le possibilità strutturali offerte dalla similitudine, in forza delle specificità relazionali che si innescano attraverso i nessi linguistici che le sono propri, primo fra tutti il “come”.

Ci sentiamo dunque di poter proporre la seguente definizione: chiameremo sinestesia su base comparativa quella figura in cui, fatta salva la configurazione strutturale della similitudine, ai due poli dell’enunciato³⁴¹ (nel ruolo di comparato e comparante) vi siano due elementi tra essi sinestetici (ovvero che intrattengano un rapporto di incompatibilità semantica di tipo intersensoriale), al netto dell’eventuale presenza di un *tertium comparationis* nell’enunciato stesso. Come già specificato, l’esclusione preliminare del *tertium comparationis* si rende necessaria al riconoscimento della figura poiché esso, attraverso l’influenza esercitata su uno dei termini della comparazione, potrebbe determinare uno slittamento semantico verso un dominio sensoriale diverso da quello che lo stesso termine immediatamente evoca, rischiando così di abolire la relazione sinestetica tra i due poli dell’interazione. È il caso che abbiamo incontrato nell’occorrenza n. 3 del precedente paragrafo, in cui il *tertium comparationis* (l’aggettivo «morbido»), in relazione al comparato («volto»), faceva in modo che l’attenzione del lettore si spostasse sulle qualità prettamente materiali del sostantivo, evocando a livello immaginativo una sensazione relativa più al tatto che alla vista, il dominio sensoriale in cui viene

³⁴¹ L’indicazione «ai due poli dell’enunciato» ha carattere generale: siamo consapevoli dell’esistenza di configurazioni in cui comparato e comparante non sono collocati alle “estremità” della frase.

comunemente inserito il termine «volto»³⁴² qualora sia privo di ulteriori condizionamenti semantici prodotti da un qualsiasi attributo o complemento.

Data la struttura di base (relazione sinestetica tra i due poli della comparazione), la sinestesia su base comparativa potrà poi arricchirsi semanticamente e produrre immagini sempre più suggestive in base alle specificità del *tertium comparationis*. Le opzioni in campo sono le seguenti:

- a) Il *tertium comparationis* non è assimilabile alla sfera del sensorio, per cui non produce sinestesia né con il comparato né con il comparante;
- b) Il *tertium comparationis* appartiene allo stesso dominio sensoriale del comparante ed è quindi sinestetico nei confronti del comparato;
- c) Il *tertium comparationis* appartiene allo stesso dominio sensoriale del comparato ed è quindi sinestetico nei confronti del comparante;
- d) Il *tertium comparationis* appartiene a un dominio sensoriale diverso rispetto a quello del comparato e del comparante, per cui risulta sinestetico nei confronti di entrambi.

A tali configurazioni si devono aggiungere poi quelle più complesse, in cui per esempio vi è un *tertium comparationis* composto da due o più termini.

In quanto al primo punto, possiamo trovarci di fronte a configurazioni in cui l'elemento analogico comune è rappresentato per esempio da un aggettivo estraneo al sensorio (es.: «inconsapevole») oppure neutro dal punto di vista sensoriale, come «forte», il quale infatti ben si accosta a tutti gli ambiti percettivi (*un gusto forte, un profumo forte, un colore forte, un pugno forte, un suono forte, ecc.*):

- 2) «Il tuo sguardo inconsapevole come un grido»;
- 3) «Il tuo sguardo forte come un grido».

L'unica sinestesia in queste due frasi è la stessa che garantisce l'esistenza della figura oggetto d'analisi (la sinestesia su base comparativa), ovvero quella tra i due poli, del

³⁴² La prova dell'afferenza di «volto» al dominio sensoriale della vista si ritrova anche nelle definizioni che ne offrono i maggiori dizionari, in cui, anche in merito al suo uso figurato, si fa riferimento comunque a concetti di forma e aspetto esteriore. Vedi, tra gli altri, www.treccani.it.

tipo *vista-udito*, e su cui il *tertium comparationis* fornisce delle informazioni supplementari. È bene riflettere su un ulteriore aspetto: la suggestività dell'immagine è creata anche dal senso di indeterminatezza stimolato dall'uso dell'articolo indeterminativo «un»; la sua eventuale modifica, per esempio con la ripresa del possessivo relativo al comparato, andrebbe ad agire negativamente in termini di proiettività dell'immagine, accentuandone per contro la descrittività e riportandola all'interno di un'isotopia realista:

- 4) «Il tuo sguardo forte come il tuo grido»

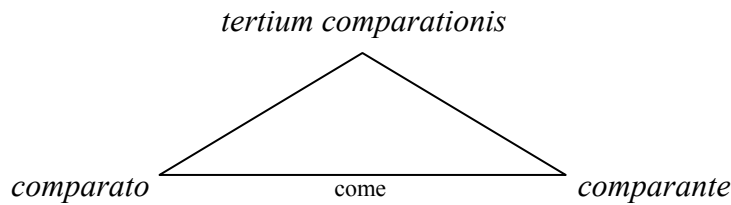
Riteniamo a buon diritto di non poter considerare sinestetica tale relazione: ciò a riprova del fatto che qualsiasi proposta di schematizzazione, in ambito letterario (soprattutto in quello poetico), può essere ritenuta valida o meno soltanto in subordine alla definizione di una prospettiva interpretativa e in funzione degli intenti ermeneutici che si è deciso preliminarmente di perseguire.

Per la descrizione dei casi di cui ai punti *b* e *c*, ci serviremo dei seguenti esempi:

- 5) «Il tuo sguardo rimbombava come un tuono»;
6) «Il tuo sguardo splendeva come un canto di sirene».

La sinestesia *vista-udito* viene ad essere rafforzata dall'intervento del *tertium comparationis* che, in entrambe le frasi, è rappresentato da due verbi: «rimbombava» e «splendeva». Nell'occorrenza n. 5 esso condivide lo stesso dominio sensoriale con il comparante (l'udito), mentre nella seconda occorrenza si dimostra coerente con il comparato, essendo anch'esso ascrivibile al dominio visivo. La scelta di utilizzare un *tertium comparationis* verbale non è casuale, ma serve a porre in evidenza il ventaglio di possibilità combinatorie tra le parti del discorso messe a disposizione da questo tipo di configurazioni retoriche.

Le sinestesie a base comparativa di tipo *d* rappresentano la categoria forse più complessa non solo dal punto di vista strutturale, ma anche ai fini interpretativi. In esse infatti l'elemento analogico comune innesca un "conflitto" di tipo intersensoriale con entrambi i poli della figura, figurativamente rappresentabile come un triangolo di relazioni sinestetiche, alla cui base si pone il nesso linguistico:



Un esempio di tale configurazione nella sua forma più semplice potrebbe essere il seguente:

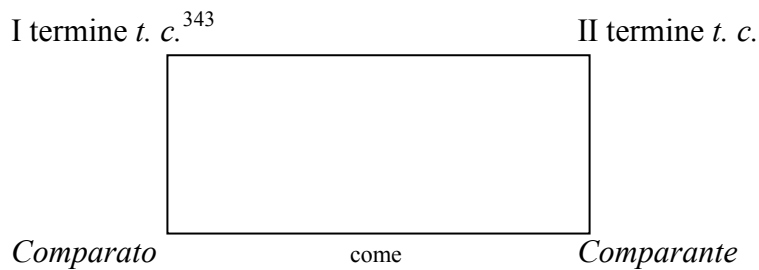
7) «Il tuo sguardo mi sfiora come una melodia»,

in cui il *tertium comparationis* è rappresentato da un verbo («mi sfiora») appartenente al dominio tattile, dunque sinestetico nei confronti sia del comparato («il tuo sguardo») appartenente alla vista, sia del comparante («una melodia»), chiaramente ascrivibile alla sfera uditiva. La struttura può ulteriormente complicarsi nel momento in cui il *tertium comparationis* consti di due o più elementi:

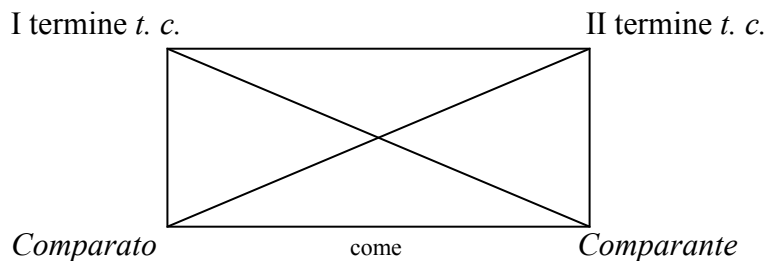
8) «Il tuo sguardo risuona luminoso come una melodia»;

9) «Il tuo profumo mi sfiora candidamente come una melodia».

Nell'occorrenza n. 8 il *tertium comparationis* consta di due elementi, «risuona» e «luminoso», i quali risultano sinestetici ognuno rispettivamente nei confronti del comparato («il tuo sguardo») e del comparante («una melodia»), mentre mantengono un rapporto di coerenza semantico-sensoriale con l'altro polo dell'interazione. Il triangolo precedentemente descritto si trasformerà dunque in una struttura quadrangolare, poiché vi sarà da aggiungere la relazione sinestetica altresì esistente tra i due termini che costituiscono il nesso analogico comune:



L'occorrenza n. 9 presenta infine quella che può essere considerata la struttura più complessa, in cui il *tertium comparationis* consta di due termini (in questo caso, «sfiora» e «candidamente») non solo reciprocamente sinestetici – poiché appartenenti rispettivamente al dominio tattile e a quello visivo – ma, a loro volta, sensorialmente incompatibili sia nei confronti del comparato («il tuo profumo») – prototipico per il campo olfattivo – che nei confronti del comparante («una melodia»). Volendo rappresentare graficamente l'intreccio di relazioni sinestetiche (ognuna di esse corrispondente a una retta), otteniamo la seguente figura:



Le strutture geometriche qui riportate hanno un valore meramente illustrativo: il nostro scopo è solo quello di contribuire, attraverso l'esemplificazione grafica, a rendere più immediata la comprensione della rete di relazioni sinestetiche che si sviluppano tra gli elementi coinvolti nella figura retorica. Tali raffigurazioni non sarebbero sufficienti infatti a descrivere esaustivamente tutte le opzioni combinatorie che la sinestesia a base comparativa potenzialmente possiede, in virtù della fluidità strutturale dell'interazione sinestetica e del carattere aperto della stessa similitudine sul piano sintattico.

³⁴³ Abbreviazione che sta per *tertium comparationis*.

II.3.6. Considerazioni conclusive sul rapporto tra similitudine e sinestesia

Alla luce di quanto osservato circa le numerose possibilità interazionali tra similitudine e sinestesia, riteniamo opportuno proporre una breve ricapitolazione di quelli che sono i caratteri fondamentali di questo intreccio tra figure retoriche già di per sé complesse. La similitudine si conferma, dal punto di vista strutturale, la configurazione maggiormente produttiva in termini combinatori in rapporto alla sinestesia, ed è per questo motivo che una sistematizzazione di tale rapporto si impone con forza in uno studio come il nostro:

- SIMILITUDINE: «La similitudine è una figura di stile e, come la metafora, attraverso procedimenti linguistici diversi, promuove un'interazione tra concetti estranei»³⁴⁴: la comparazione è generalmente orientata, attraverso la mediazione di un nesso linguistico (es.: “come”), nel senso comparante → comparato, e si sviluppa sulla base del *tertium comparationis*, ovvero il nesso analogico comune ai due poli dell'interazione.

• In base alla presenza o all'assenza del *tertium comparationis* all'interno dell'enunciato, si distinguono:

SIMILITUDINE ESPLICITA (*tertium comparationis* presente);

SIMILITUDINE IMPLICITA (*tertium comparationis* assente).

• Il *tertium comparationis*, in base al suo rapporto metaforico con i termini della comparazione, può presentarsi come:

metaforico nei confronti del comparato;

metaforico nei confronti del comparante;

metaforico nei confronti del comparato e del comparante.

- La SIMILITUDINE SINESTETICA (sempre esplicita) è quella figura in cui vi sia la presenza di tutti gli elementi necessari alla sua identificazione in quanto similitudine (comparato, comparante, nesso linguistico e nesso analogico) e in cui il *tertium comparationis* intrattenga un rapporto di incompatibilità semantica di tipo intersensoriale (dunque un rapporto sinestetico) con

³⁴⁴ A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 127.

almeno uno dei due poli dell'enunciato comparativo, i quali, a loro volta, non devono risultare reciprocamente sinestetici tra essi.

- Il *tertium comparationis*, se rappresentato da uno o più elementi ascrivibili alla sfera sensoriale, può presentarsi come:

sinestetico nei confronti del comparato;

sinestetico nei confronti del comparante;

sinestetico nei confronti del comparato e del comparante.

- La SINESTESIA SU BASE COMPARATIVA è quella figura in cui, fatta salva la configurazione strutturale della similitudine, ai due poli dell'enunciato (nel ruolo di comparato e comparante) vi siano due elementi tra essi sinestetici (ovvero che intrattengano un rapporto di incompatibilità semantica di tipo intersensoriale), al netto dell'eventuale presenza di un *tertium comparationis* nell'enunciato stesso.

- Sulla base del suo eventuale aspetto semantico-sensoriale, il *tertium comparationis* può:

non essere assimilabile alla sfera del sensorio, per cui non produce sinestesia né con il comparato né con il comparante;

appartenere allo stesso dominio sensoriale del comparante e quindi risultare sinestetico nei confronti del comparato;

appartenere allo stesso dominio sensoriale del comparato e quindi risultare sinestetico nei confronti del comparante;

appartenere a un dominio sensoriale diverso rispetto a quello del comparato e del comparante, per cui risulta sinestetico nei confronti di entrambi.

La condizione necessaria per distinguere la *sinestesia su base comparativa* dalla *similitudine sinestetica* risulta essere dunque, preliminarmente, l'esistenza o meno di un rapporto sinestetico tra i due poli della comparazione.

II PARTE

Capitolo III

LE SINESTESIE NELL'OPERA POETICA DI B. FUNDOIANU: POSSIBILITÀ DI SISTEMATIZZAZIONE

B. Fundoianu, pseudonimo di Benjamin [Beniamin] Wechsler, è un poeta, filosofo e drammaturgo di origine romena. Nato a Iași nel 1898, in una famiglia di origine ebraico-tedesca, egli adotterà lo pseudonimo di B. Fundoianu, ispirandosi al nome della tenuta Fundoia, vicino Herța, luogo in cui trascorreva le vacanze da bambino. Nelle sue opere si avvertirà costantemente l'eco di quell'infanzia trascorsa nel Nord della Moldavia, un periodo della vita che influenzerà in maniera determinante anche la traiettoria della sua ricerca, allo stesso tempo esistenziale e poetica. Comincia a scrivere poesie sin da giovane, dimostrando già in età adolescenziale di possedere delle considerevoli potenzialità nel campo della scrittura. La prima parte della sua produzione è scritta in lingua madre, il romeno, mentre una parte più consistente sarà scritta in francese con lo pseudonimo di Benjamin Fondane, a partire dal 1923, anno in cui il poeta lascerà la Romania per stabilirsi definitivamente in Francia.

Tra le opere in lingua romena, assume certamente grande rilevanza il volume *Priveliști*, apparso nel 1930 presso la casa editrice Editura Cultura Națională, in cui B. Fundoianu raccoglie alcune delle poesie scritte tra i 1917 e il 1923, affidando la revisione delle bozze alla sorella Rodica. All'epoca della pubblicazione del volume, il poeta aveva già alle spalle una consolidata attività di collaborazione con alcune delle maggiori riviste letterarie romene, in cui erano apparse numerose sue poesie, alcune delle quali escluse poi dalla raccolta del 1930, ma attentamente riprese da Paul Daniel, George Zarafu e Mircea Martin nelle edizioni del 1978 e del 2011. Proprio l'intensa collaborazione con tali riviste ha garantito a B. Fundoianu la possibilità di entrare in contatto con i movimenti di avanguardia che in quel periodo andavano sviluppandosi anche in Romania. Nonostante la grande attenzione dell'autore alle nuove istanze di tipo artistico, la sua poesia in lingua romena non riesce ad essere inquadrata con certezza in una determinata corrente letteraria, risentendo di fatto di influenze provenienti dal Simbolismo – di cui Fundoianu era grande

conoscitore –, ma manifestando, al contempo, una forte caratterizzazione di matrice espressionista.

Sebbene in ambito internazionale godrà di maggiore diffusione e maggior successo la poesia in lingua francese, la pubblicazione di *Privilești* sarà sufficiente affinché la critica riconosca in Fundoianu uno dei maggiori rappresentanti del Modernismo letterario. Così come rileva Mircea Martin, nel suo studio introduttivo al volume *Poezii* (*Poesie*, 1978), la pubblicazione della prima raccolta è accompagnata da profonde meditazioni, da parte dello stesso autore, sull'uso della lingua e sulle possibilità di rielaborazione semantica offerte da alcuni particolari accorgimenti retorici:

Poetul caută chiar dezacordurile expresive. O indicație dată surorii sale cu prilejul corecturilor în vederea apariției volulmului este mai mult decât convângătoare: «Atenție! A nu-mi corecta sub nici-un pretext greșelile de limbă, acordurile... Când scriu “zăpada de tăcere în care corbii coase”, nu pune nici “corbul”, ca s-o dregi, nici “cos”, ci crucește-te numai și dă-mă dracului»³⁴⁵.

Quello di Fundoianu non è un atteggiamento distruttivo e nichilista nei confronti della forma e della struttura, tanto caro ad altri movimenti d'avanguardia (pensiamo al Dada), poiché egli non vuole assolutamente rinunciare alla possibilità di comprendere ed essere compreso attraverso i suoi versi: ciò che cerca è la disarmonia, la tensione, quel «conflitto concettuale» che si realizza, come abbiamo ampiamente dimostrato, tanto nella metafora, quanto, nel nostro caso, nella sinestesia. La singolarità della sua opera risiede nella descrizione distorta e “allucinata” che si offre dell'ambiente circostante, spesso rappresentata da una provincia rurale in cui i gesti e i suoni subiscono un rallentamento dal carattere onirico e perturbante. *Privilești* rappresenta certamente un *unicum* nel panorama letterario romeno, in quanto ad espressione formale e a inquadramento ambientale. Da entrambi i punti di vista, nulla è naturalmente lasciato al caso, ma è il prodotto della

³⁴⁵ «Il poeta cerca proprio le discordanze espressive. Un'indicazione data a sua sorella in merito alle eventuali correzioni da apportare in vista dell'apparizione del volume risulta più che convincente: «Attenzione! A non correggere con qualsivoglia pretesto i miei errori di lingua, gli accordi... Quando scrivo “la neve di silenzio in cui i corvi cuce”, non mettere né “il corvo”, per aggiustarlo, né “cuciono”, ma stupisciti soltanto e mandami al diavolo». M. Martin, «Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși», introduzione a: B. Fundoianu, *Poezii*, Bucarest, Ed. Minerva, 1978, p. XXXIII.

particolare considerazione che Fundoianu dichiara di avere nei confronti della parola poetica: «Nu din imagini se încleia [poezia], nici din emoții, ci din volume, din suprafețe potrivite, din conjugări de echilibruri, din contacte precise, din ponderi misurabile»³⁴⁶.

All'interno dei suoi versi si riesce a cogliere una profonda riflessione esistenziale, la quale troverà poi espressione più matura in *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire (Il lunedì esistenziale e la domenica della storia*, pubblicato nel 1945 ne *L'Existence* presso Gallimard), saggio dal valore testamentario che, nell'offrire un'ultima riflessione sull'opposizione tra la logica di Atene e il pensiero biblico, assume i connotati di un vero e proprio inno alla libertà e alla necessaria resistenza dell'uomo nei confronti della dura esistenza. Da lì a poco, Fundoianu sarà arrestato dalla Gestapo e deportato nel campo di sterminio di Auschwitz, dove verrà assassinato il 2 o il 3 ottobre del 1944.

III.1. Schematizzazione in funzione dei domini sensoriali d'appartenenza

In ambito poetico, qualsiasi tentativo di schematizzazione rivela la propria complessità: anche la sistematizzazione ordinata delle configurazioni sinestetiche presenti all'interno di un *corpus* si dimostra un'operazione alquanto difficile, poiché molteplici sono i criteri che entrano in gioco nella procedura di classificazione. Oltre ai criteri morfologici, sintattici, semantici e retorici, si deve poi considerare il processo interpretativo, il quale potrebbe svelare la presenza di sinestesia laddove a primo acchito essa non si riesca a cogliere e, per contro, provvedere all'eventuale esclusione di altre costruzioni all'apparenza sinestetiche. In virtù di tale complessità, qualsiasi sia il tipo di percorso scelto per procedere alla sistematizzazione, esso non può che essere imprescindibilmente accompagnato da una riflessione sulle scelte man mano effettuate e su alcune considerazioni di tipo contestuale.

Per cercare di districarci in questa difficile operazione, scegliamo di partire con una prima classificazione delle sinestesie presenti nell'opera poetica di B. Fundoianu che tenga conto soltanto degli abbinamenti intersensoriali. Come specificato in chiusura del primo capitolo, i domini sensoriali di riferimento sono: il tatto (all'interno del quale

³⁴⁶ «Non attraverso le immagini si legava [la poesia], non con le emozioni, ma attraverso i volumi, le superfici adeguate, le coniugazioni di equilibri, i precisi contatti, le ponderosità misurabili» B. Fundoianu, «Cîteva cuvinte pădurețe», in B. Fundoianu, *Poezii*, op. cit., p. 6.

distinguiamo la categoria “calore”), il gusto, l’olfatto, l’udito e la vista (in cui si inserisce la macrocategoria “colore”). Nella classificazione che segue, le coppie (o le combinazioni multiple) di elementi sinestetici saranno riportate mantenendo l’ordine interno con cui appaiono nel testo, e non secondo l’ullmanniano orientamento della transizione intersensoriale dal dominio fonte al dominio destinazione, in forza della nostra già giustificata esitazione nell’applicare tale schematizzazione a ogni tipo di configurazione. Soltanto laddove vi fosse un’inversione dettata da esigenze o scelte poetiche che sovvertisse il normale ordine sintattico-relazionale tra le parti del discorso, potremo provvedere ad una sorta di riordinamento (che avremo comunque cura di segnalare). Si riporterà l’intero verso (se necessario anche più versi) in cui si inserisce l’occorrenza sinestetica, i cui termini saranno evidenziati attraverso la sottolineatura. Accanto ad ogni occorrenza, tra parentesi, verrà indicato il titolo del testo da cui essa è estratta, il verso in cui essa ricade e, laddove possibile, l’anno in cui è stata composta la relativa poesia. Sebbene non siano indicati i rispettivi numeri di pagina (poiché, oltre a non essere essenziale ai fini della ricerca, tale indicazione avrebbe reso più pesante e confusa la lettura), segnaliamo che l’edizione di riferimento per il nostro *corpus* d’analisi è quella pubblicata presso la Art nel 2011: B. Fundoianu, *Opere I. Poesia antumă*, P. Daniel, G. Zarafu, M. Martin (eds.), Bucarest, Art, 2011. Le occorrenze sinestetiche saranno inoltre inserite in un elenco numerico, al fine di facilitare le operazioni di calcolo e raffronto di tipo quantitativo. All’interno di ogni sezione si opererà contestualmente una distinzione tra le sinestesie che compaiono nelle poesie raccolte all’interno del volume *Priveliști* (1930) e quelle apparse all’interno di riviste letterarie dell’epoca in cui visse l’autore (per queste ultime la numerazione ricomincerà daccapo). Dei versi si fornirà naturalmente anche la nostra traduzione in lingua italiana.

III.1.1. TATTO-UDITO

da *Priveliști*:

- 1) Vezi, toamna rupe pagini de murmure marine.
(*Paradă*³⁴⁷, v. 9, 1930³⁴⁸)

Trad.: Vedi, l'autunno strappa pagine di mormorii marini.
(*Parata*, v. 9, 1930)

La sinestesia si compone di due sostantivi, «pagini» e «murmure», la cui appartenenza a differenti domini sensoriali (rispettivamente: tatto e udito) risulta evidente. L'aggettivo «marine», oltre a rendere maggiormente suggestiva la figura, accresce l'incompatibilità semantica dell'enunciato sinestetico, il quale ha chiaramente una valenza metaforica. La prima parola del verso, «vezi», più che rimandare a una dimensione visiva, riteniamo che abbia la sola funzione di richiamare l'attenzione del "tu" poetico.

- 2) Ți-aș dărui, poate, răcoarea din cuvinte.
(*Cântece simple: Mărior*³⁴⁹. I - Romanță, v. 15, 1923)

Trad.: Ti potrei donare, forse, la freschezza delle parole.
(*Canzoni semplici: Mărior. I – Romanza*, v. 15, 1923)

³⁴⁷ La poesia è dedicata a F. Brunea, che è stato riconosciuto dalla critica in F. Brunea-Fox, ovvero Filip Brauner, giornalista e traduttore, vicino ai movimenti d'avanguardia durante l'adolescenza, periodo in cui frequentava lo stesso liceo del poeta a Iași. Le informazioni sono tratte da B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, p. 111.

³⁴⁸ La poesia è apparsa per la prima volta nel volume *Priveliști* del 1930, ma è utile notare che alcuni versi sono rintracciabili già in un testo di sei strofe dal titolo *Biblie*, ritrovato tra i manoscritti e recante la data III [Marzo] 1918.

³⁴⁹ Mărior / Maria Rudich (Raicu) è stata la donna amata dal poeta dall'età di 21 anni e fino alla sua partenza per Parigi. Per ulteriori informazioni al riguardo si rimanda a B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, p. 151, C. Safirman, «Marior: sur les traces d'une dédicace», in *Cahiers Benjamin Fondane*, 2005, n. 8, pp. 54-58 e, soprattutto a M. Jutrin, *Avec Benjamin Fondane au-delà de l'histoire*, Parigi, Parole et Silence, 2011. Esiste anche una traduzione italiana a cura di Anna Carmen Sorrenti: M. Jutrin, *Lo zibaldone di Ulisse. Con Benjamin Fondane al di là della storia (1924-1944)*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2016.

Tra i manoscritti del poeta, esiste una versione in cui, in corrispondenza del verso citato, si legge: «Ți-aș spune poate-n taină esența de cuvinte» (Trad.: «Ti direi forse in segreto l'essenza di parole»). In essa mancava la sinestesia, poiché il termine «essenza» è da considerarsi non nella sua accezione materiale, bensì come una nozione astratta. La figura compare invece nella versione definitiva e si compone di due sostantivi, «răcoarea» e «cuvinte», legati dalla preposizione «din». Il primo termine («răcoarea») è ascrivibile alla categoria del “calore”, sulla base della suddivisione che abbiamo deciso di mantenere, e diventa sinestetico nella combinazione con il secondo termine («cuvinte») che invece appartiene al dominio uditivo. Il fatto che ci si trovi nell'ambito dell'oralità, e che non si tratti di parole scritte (il che produrrebbe una sinestesia del tipo tatto-vista), ci è suggerito non solo dalla versione manoscritta, in cui si legge «Ți-aș spune», ma anche dal verso che precede quello in cui compare la sinestesia, in cui leggiamo: «Vrei să vorbim cuminte și lin, ca doi bolnavi?» (Trad.: «Vuoi che parliamo pacatamente e tranquilli come due malati?»).

Per quanto riguarda il termine «răcoare» riteniamo utile segnalare un verso tratto da *Discurs (Discorso)*, in cui si rende evidente il modo in cui Fundoianu modula poeticamente i significati nel loro aspetto sensoriale. Ai versi 19-20 della poesia, leggiamo infatti:

- Ulciorul de pământ
să-l umplem cu răcoare.
(*Discurs*³⁵⁰, vv. 19-20, 1923)

Trad.: L'orcio di terra
riempiamolo di freschezza.
(*Discorso*, vv. 19-20, 1923)

Non si può parlare propriamente di sinestesia, sebbene l'immagini carichi di materialità il sostantivo «răcoare», facendolo in un certo senso slittare semanticamente dalla categoria del “calore” al campo tattile vero e proprio. In questo caso, si sarebbe

³⁵⁰ La poesia è dedicata a Ilarie Voronca, esponente di spicco dell'avanguardia letteraria romena e grande amico di B. Fundoianu.

tentati di risolvere il conflitto concettuale operando in termini di contiguità, magari considerando la «freschezza» come una qualità della sostanza da versare nell'orcio: leggendo l'intero testo della poesia, ci si renderà conto che tale opzione è plausibile, ma forse non pienamente valida, poiché il poeta opera su livelli di metaforicità molto alti e complessi, che mal si prestano a una riduzione di tipo metonimico che riporti l'immagine in un'isotopia realista.

Dalle riviste:

- 1) Și-apoi, ca orice veselă paiată –
vreau să-mi destram și sufletul, și cântul,
și oasele – ghem animal de ață.
(*Spleen*, v. 13, 1922³⁵¹)

Trad.: E poi, come ogni allegro pagliaccio –
voglio sfilacciare la mia anima, e il mio canto,
e le ossa – gomito animale di filo.
(*Spleen*, v. 13, 1922)

Il titolo della poesia in cui si inseriscono i versi citati, *Spleen*, è un chiaro rimando al padre del Simbolismo francese, Charles Baudelaire, poeta verso il quale B. Fundoianu non ha mai nascosto una particolare ammirazione³⁵². Non è certamente l'unico testo il cui titolo funga da esplicito richiamo ad una tradizione dalla quale il poeta attinge, sebbene la sua opera, come abbiamo già osservato, non possa essere organicamente assimilata alla corrente simbolista, non solo per un evidente divario cronologico, ma anche in termini di immaginario e scelte testuali. Tale riferimento risulta particolarmente pregnante all'interno della nostra trattazione in virtù dell'importanza riconosciuta alla sinestesia in ambito

³⁵¹ La poesia fu pubblicata sulla rivista *Rampa*, a firma di *Diomede*. Vedi: B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, p. 308.

³⁵² Consultare a questo proposito: M. Jutrin, G. Vanhese (eds.), *Une poétique du gouffre. Sur Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane*, Soveria Mannelli, Rubbettino Ed., 2003; M. Jutrin (ed.), *Cahiers Benjamin Fondane*, n. 15 «Baudelaire et l'expérience du gouffre. Relectures», 2012.

simbolista, soprattutto con Baudelaire, il poeta che secondo Paola Paissa rappresenta una pietra miliare nella storia della figura. All'interno dei versi citati, la sinestesia tatto-udito si manifesta nella giunzione del verbo «sfilacciare» con il sostantivo «canto»: è molto importante notare che, in questo caso, è proprio la configurazione “verbo-complemento oggetto” che permette di compiere la scelta nell’assegnazione del dominio sensoriale di afferenza, poiché l’azione di «sfilacciare» compiuta dal soggetto in prima persona (identificabile dal verbo «voglio») rimanda ad un’azione di tipo prettamente tattile. Operando invece la cosiddetta “riduzione attributiva”, otterremmo il sintagma «canto sfilacciato», il quale riporta più immediatamente ad una dimensione visiva, trasformando dunque il rapporto sinestetico e facendolo così ricadere nella categoria udito-vista. La riduzione di ogni sinestesia alla forma “archetipica” sostantivo-aggettivo manifesta anche in questo caso la sua insufficienza. Per assimilazione concettuale con verbi quale «dispiegare» o «sciogliere», si potrebbe inoltre pensare a una sorta di lessicalizzazione dell’immagine: «il canto si dispiega» o «il canto si scioglie» sono infatti espressioni abbastanza comuni, ma la scelta di «a destrăma», in luogo di un più neutro «a desface» o «a deșira», vuole marcare il carattere drammatico (si chiama in causa un pagliaccio) e non proprio positivo dell’azione.

2) În vraja caldă-a notelor rebele.

(*Reverie*³⁵³, v. 12, 1922)

Trad.: Nel caldo incanto delle note ribelli.

(*Reverie*, v. 12, 1922)

La sinestesia qui prodotta ha una struttura particolare, poiché l’aggettivo «caldă» non si lega direttamente al sostantivo «note» (altrimenti avrebbe assunto la forma plurale «calde»), bensì a quello che lo precede, «vraja», che abbiamo scelto di tradurre con «incanto» e non con «incantesimo» per mantenere un aspetto astratto, considerando che – a nostro parere – qui si tratta dell’effetto prodotto da un incantesimo e non dalla concreta

³⁵³ Apparsa sulla rivista *Rampa* nel 1922, sempre a firma di *Diomede*. Una variante delle prime due strofe si ritrova nei manoscritti, sotto il titolo di *Nostalgie*: il testo non è datato, ma alcuni indizi, quali la grafia e l’inchiostro utilizzato, lo farebbero risalire al 1916. Cfr.: Ivi, p. 308.

pronuncia di una formula magica³⁵⁴. Si crea dunque una sorta di sinestesia transitiva tra «caldă» (chiaramente ascrivibile alla categoria sensoriale del “calore”) e «note» (dominio uditivo), attraverso l’uso del complemento genitivale «a», riferito a «vraja»: per cui «l’incanto» prodotto dalle «note» risulta essere «caldo». Pur essendo al limite della lessicalizzazione, in forza della ricorrenza di espressioni quali «il calore della musica» o «l’incanto della musica», riteniamo che nel complesso, grazie anche all’aggettivo esterno all’interazione («rebele»), si possa parlare di una sinestesia proiettiva, senz’altro particolarmente suggestiva.

Configurazioni escluse dalla lista

Proponiamo di seguito un breve elenco di quelle configurazioni che, sebbene vedano l’interazione di elementi appartenenti a differenti sfere sensoriali, non si possono iscrivere a pieno titolo nella categoria sinestetica. Offriremo, di volta in volta, giustificazione della scelta che ci ha portato all’esclusione di ciascuna occorrenza.

Quella che segue, per esempio, non può probabilmente annoverarsi tra le sinestesie vere e proprie, ma abbiamo deciso di riportarla senza includerla nell’elenco poiché ci sembra interessante ai fini interpretativi:

- În seara albă se ascute-un greier.
(*Psalmul lui Adam*³⁵⁵, v. 5, 1930)

Trad.: Nella bianca sera si acuisce un grillo.
(*Il salmo di Adamo*, v. 5, 1930)

La traduzione che qui proponiamo non è probabilmente la più felice, ma abbiamo rispettato quanto più possibile l’originale per scopi analitici. Il sostantivo «greier» di per sé non può essere iscritto nel campo del sensorio (non basta il fatto che l’aggettivo «albă» induca a considerare la descrizione “di tipo visivo”) e dunque non ha modo di innescare

³⁵⁴ Scegliendo tale opzione, si sarebbe ottenuta una sinestesia tra «vraja» e «caldă».

³⁵⁵ Poesia pubblicata sulla rivista *Adam* nel 1930. Nei manoscritti esiste una versione dal titolo *Psalm* che non reca nessuna data, ma che la critica fa risalire al 1917. B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, p. 313.

un'interazione sinestetica con il verbo «a ascuți», che vuol dire propriamente «rendere più acuto, affilare, appuntire». Tale verbo, però, ha un'accezione figurata di tipo sinestetico tanto diffusa che il suo significato di «intenso», «alto», «acuto», relativamente a un suono, è perfino attestato lessicograficamente³⁵⁶. In questo caso, a nostro parere, la sinestesia si svilupperebbe *in absentia*, per via metonimica, in quanto «greier» farebbe effettivo riferimento al “canto” dell'insetto. Letta in questa prospettiva, l'occorrenza suscita un particolare interesse, e offre certamente lo spunto per una riflessione più approfondita sulle possibilità messe in campo dalla figura. Nel nostro caso, trattandosi di una sinestesia lessicalizzata, essa resta comunque esclusa dall'indagine.

Nel verso seguente, tratto da *Ce simplu...*, ci troviamo di fronte a una particolare costruzione, in cui non riteniamo si possa parlare propriamente di sensazione ascrivibile al tatto, sebbene il verbo utilizzato trasferisca un senso di materialità sull'immagine nel suo complesso:

- Ploaia veni cu sânge și cu furnici, din Sud;
câte-un pândar împușcă tăcerea ca un surd,
și liniștea s-adună din mii de cioburi sparte.
(*Ce simplu...*³⁵⁷, vv. 5-7, 1918)

Trad.: La pioggia giunse con sangue e formiche, dal Sud;
un guardiano spara il silenzio come un sordo,
e la pace si raccoglie in migliaia di cocci rotti.
(*Com'è semplice...*, vv. 5-7, 1918)

«Sparare» può essere ascritto nella categoria dei verbi cinestetici, che noi abbiamo scelto di non inserire nel *corpus*, sebbene, in funzione di quanto espresso nel verso successivo («și liniștea s-adună din mii de cioburi sparte»), si possa supporre

³⁵⁶ Anamaria Gebăilă ha cura di osservare che la sinestesia lessicalizzata «suono acuto» è attestata, oltre che in italiano anche in ambito lessicografico romeno «sunet ascuțit» e francese «son aigu». Vedi A. Gebăilă, *op. cit.*, p. III (degli allegati finali).

³⁵⁷ Di questo componimento esistono una versione differente pubblicata nel 1922 sulla rivista *Flacăra* e una variante contenuta nei manoscritti, intitolata *Prveliști I*, datata Iași, IX 1917. Cfr.: B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, p. 265.

effettivamente l'esistenza di una sinestesia complessiva dell'immagine, ma del tipo vista-udito, che descriveremo più avanti.

- Ploaia a înlesnit respirația câmpului, a spălat glasul privighetorii, a deșteptat din amiaza stabilă melcii.
(*După diluviu*³⁵⁸, vv. 4-5, 1917-1920)

Trad.: La pioggia ha alleggerito il respiro del campo, ha lavato la voce degli usignoli, ha svegliato le lumache dal fermo meriggio.
(*Dopo il diluvio*, vv. 4-5, 1917-1920)

Qui la sinestesia si innesterebbe sul significato del verbo «a spăla», che può significare propriamente lavare, eliminare fisicamente le impurità, un'azione che prevede dunque un contatto fisico, o ancora, in riferimento alla pioggia, l'«erosione». Riteniamo però che, nonostante la bellezza dell'immagine suggerita, l'espressione non esprima un livello di incompatibilità sufficiente a farci parlare di sinestesia proiettiva, anche in virtù dell'esistenza dell'espressione lessicalizzata «a-și limpezi glasul», letteralmente: «schiarirsi la voce». In questo senso, la costruzione ricorre infatti anche in *Moromeții* di Marin Preda, in cui si legge: «Din curtea lui Tudor Bălosu se auzi glasul spălat al lui Victor» (Trad.: «Dal cortile di Tudor Bălosu si udì la voce nitida di Victor», *Moromeții*, X cap., p. 169). In Fundoianu la ritroviamo un po' più avanti, all'interno dello stesso testo:

- Iată-l deșteptat de cântecul spălat al păsărilor.
(*După diluviu*, v. 11)

Trad.: Ecco! risvegliarsi al canto lavato degli uccelli.
(*Dopo il diluvio*, v. 11).

³⁵⁸ La poesia è apparsa nel 1930 all'interno della rivista *unu*, con il titolo *După ploaie* e con leggere variazioni rispetto al testo pubblicato in volume. Vedi: B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, p. 280.

III.1.2. TATTO-VISTA

Da *Privești*

- 1) Sufletul meu e ud de-atâta soare.
(*Alte privești – II*³⁵⁹, v. 2, 1922)

Trad.: La mia anima è bagnata di tanto sole.
(*Altre visioni – II*, v. 2, 1922)

La sinestesia presentata nell'occorrenza n. 1 risulta abbastanza singolare, sebbene, come vedremo, ricorra spesso in Fundoianu: essa è composta dall'aggettivo «ud», che suggerisce certamente una sensazione tattile – più in generale “corporea” (nonostante il soggetto qui sia l'anima del poeta) – e dal sostantivo «soare», ascrivibile al dominio visivo. Volendo concentrarci su un'isotopia realista dell'immagine, potremmo operare su nessi di contiguità, leggendo una relazione di causa-effetto, per cui «sole» starebbe qui ad esprimere «calore», il che romperebbe il rapporto sinestetico con l'aggettivo «bagnata» che andrebbe a sostituire un meno poetico «sudata». La presenza del soggetto «anima» spezza quest'isotopia e impone di muoverci su un piano prettamente metaforico, per cui l'immagine solare verrà ad essere considerata nella sua immediatezza visiva, a partire dalla quale si potrà poi procedere con un'interpretazione di tipo simbolico.

Ritroveremo la stessa sinestesia nel primo verso di *Psalmul lui Adam*, in cui si legge: «Pământul meu e încă ud de soare» («La mia terra è ancora bagnata di sole», *Il salmo di Adamo*, v. 1), in cui già dal titolo scopriamo il rimando a una dimensione cosmica che impedisce qualsivoglia lettura in termini puramente descrittivi. Non propriamente ascrivibile alla categoria retorica, ma dal forte carattere sinestetico, si presenta inoltre la quarta strofa della poesia *Metru vechi*, che riportiamo di seguito:

- În cupa asta udă, Amintirea,

³⁵⁹ Pubblicata per la prima volta nella rivista *Integral*. Ivi, p. 277.

imagini, amintiri mai false, cearcă
să puie-n via veche însorirea
și sufletul cel tânăr, de la poarcă.
(*Metru vechi*³⁶⁰, vv. 13-16, 1921)

Trad.: In questa coppa bagnata, il Ricordo,
immagini, ricordi più falsi, cercano
di portare il sole nella vecchia vigna
e l'anima giovane, quella dei giochi.
(*Metro antico*)

Qui, l'aggettivo «udă» è riferito alla coppa, esaltandone il rapporto metonimico di tipo contenente-contenuto con il vino – richiamato due versi più avanti con la menzione della «vigna» –, simbolicamente legato al ricordo, che non a caso viene scritto con la lettera maiuscola, rievocando un tempo che supera la dimensione umana: si tratta forse di quello che Mircea Eliade chiamava il Tempo cosmico e che Gaston Bachelard assimila alla temporalità dell'infanzia. Ciò che ci interessa maggiormente è, come detto, il carattere sinestetico della strofa, in cui si legano il gusto (suggerito dalla «coppa»), il tatto (attraverso l'aggettivo «bagnata») e la vista, nelle «immagini» e nei «ricordi». La conferma che in tale serie appositiva nulla sia lasciato al caso ci è offerta anche dalla versione pubblicata in rivista qualche anno prima, rispetto alla quale il poeta ha tenuto ad aggiungere proprio l'aggettivo «udă» al verso 13 che, nella prima variante, si presentava così: «În cupa asta, Amintirea»³⁶¹. Grazie a questa inserzione, ritroviamo anche qui, sotto altra forma, il binomio intersensoriale formato dall'aggettivo «ud» (qui: «udă») e il sostantivo «soare» (qui: «însorirea», letteralmente «il soleggiare»).

³⁶⁰ La poesia è stata pubblicata per la prima volta in *Adevărul literar și artistic*, nel 1922, prima di apparire in volume. Da notare che la dedica questa volta è indirizzata alla madre. Ivi, p. 244.

³⁶¹ Ivi, p. 245.

2) Fânul strănută de atâta ploaie.

Acum căruțele în care stă cosit au spart pietrele luminii³⁶².

Și seara e proaspătă.

(*După diluviu*, vv. 1-3, 1917-1920)

Trad.: Il fieno starnutisce per la troppa pioggia.

Ora i carri su cui è raccolto hanno spaccato le pietre della luce.

E la sera è fresca.

(*Dopo il diluvio*)

Come anticipato, non è sempre così semplice stabilire l'esistenza di una sinestesia, per cui il ricorso al contesto si rivela fondamentale: è il caso dell'occorrenza succitata, in cui il sostantivo «pietre» potrebbe essere ascritto al dominio visivo e dunque non produrre alcuna sinestesia in composizione genitivale con l'altro sostantivo «lumină», prototipico per il rispettivo campo sensoriale. Il verbo «a sparge», però, fa in modo che l'attenzione si soffermi sulla consistenza delle pietre, che, in questo senso, potrebbero ricadere nel dominio tattile, innescando una sinestesia con il sostantivo visivo utilizzato per descriverle. Ci troviamo di fronte a una configurazione molto simile a quella rilevata da Mihaela Mancaș all'interno dell'opera poetica di Tudor Arghezi, nel seguente verso:

- «Am înghețat sub turturi de lumină»³⁶³.

Trad.: «Mi sono congelato sotto ghiaccioli di luce».

³⁶² I curatori dell'edizione a cui facciamo riferimento segnalano un passaggio estratto da una lettera del 18 marzo 1929 che B. Fundoianu aveva spedito da Parigi a Bucarest, dove si trovava sua sorella Rodica, la quale era incaricata della revisione delle bozze in vista della pubblicazione del volume *Priveliști*: «În poezia *După diluviu*, poem în proză, fiecare frază e separată de cealaltă, dar nu cuvintele între ele; deci "luminii" poate intra în același rând cu "pietrele". În schimb, te rog suprimă, în același poem, toate liniuțele pe care le-am pus ca să indice începutul de linie; liniuțele nu sunt necesare» (Trad.: «Nella poesia *Dopo il diluvio*, poema in prosa, ogni frase è separata dall'altra, ma non le parole tra di loro: quindi "della luce" può entrare nello stesso rigo di "le pietre". Invece, ti prego di eliminare, in quella stessa poesia, tutti i trattini che ho inserito per indicare il capoverso; i trattini non sono necessari»). Ivi, p. 280. Il titolo riprende esplicitamente la prima poesia della raccolta *Illuminations* di Rimbaud: *Après le déluge*.

³⁶³ M. Mancaș, *op. cit.*, p. 72.

Anche in questo caso, la categorizzazione si fonda su scelte interpretative, le stesse che ci portano a escludere – come già fatto precedentemente con «a împuşca tăcerea» – l'espressione evidenziata nel seguente verso:

[Omul] și-njunghie lumina ca un cuțit de foc

(*Herța*³⁶⁴ – VII, v. 17, 1918)

Trad.: [L'uomo] pugnala la luce come un coltello di fuoco

(*Herța* – VII, v. 17, 1918).

Riteniamo che per tali occorrenze si possa parlare piuttosto di un processo retorico che potremmo definire di reificazione – così come accade con la prosopopea o personificazione – in cui manca però una determinazione di tipo sinestetico poiché ad essere coinvolto è un solo elemento sensoriale, in questo caso la luce. La riflessione sarebbe stata diversa se a compiere l'azione fosse stato un soggetto ascrivibile anch'esso al sensorio: un profumo, un suono, ecc.

In linea con quanto osservato e in accordo con Mancaș, potremo invece considerare sinestesie del tipo tatto-vista anche le seguenti occorrenze:

3) Calci unghii de mireazmă pe câte-un mușuroi

și au țipat cocoșii pe bolovani de soare.

(*Herța* – II³⁶⁵, vv. 6-7, 1929)

Trad.: Calpesti unghie di odore su alcuni formicai

e hanno urlato i galli su massi di sole.

(*Herța* – II, vv. 6-7, 1929)

³⁶⁴ Herța è il nome di una località (oggi in territorio ucraino) presso la quale il poeta trascorreva le sue vacanze estive in compagnia dei nonni paterni. Tra i manoscritti esiste una versione di questa poesia con tante varianti a margine, cancellature e aggiunte. Per un approfondimento rimandiamo all'interessante apparato presente all'interno di B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, pp. 256-257.

³⁶⁵ La poesia è dedicata a Colomba Spirt, moglie di Ilarie Voronca e amica di B. Fundoianu. Ivi, p. 117.

L'indecisione potrebbe risiedere nel considerare la parola «bolovani» come appartenente al dominio visivo, ma il fatto che servano da appoggio per i galli ci fa propendere per l'opzione tattile, anche in virtù dello specifico carattere del testo che, al verso precedente, presenta un'altra sinestesia particolare «unghii de mireazmă» («unghie di odore»).

- 4) Ți-aș fi adus cu gândul naiv, ca să te bucur,
dorințele cu sâmburi de soare, ca un strugur,
și inima-ncheiată de gura ta, ca bumb.

(Cântece simple: Mărior. I – Romanță, vv. 7-9, 1923).

Trad.: Ti avrei portato, con un pensiero ingenuo, per rallegrarti,
i desideri con noccioli di sole, come un'uva,
e il cuore attaccato alla tua bocca, come un bottone.

(Canzoni semplici: Mărior. I – Romanza, vv. 7-9, 1923).

- 5) Tăcerea de salină încremenea în casă
și-n sloiul nopții jgheabul ogrăzii adăpa.

(Herța – VI, vv. 20-21, 1927)

Trad.: Il silenzio di salina impietriva in casa
e nel blocco di ghiaccio della notte il canale del cortile abbeverava.

(Herța – VI, vv. 20-21, 1927)

- 6) O, ploaia răcoroasă care-a căzut din timp!
am întâlnit-o-n drumuri, oblică, pe moșie,

cu stropii grei de soare ca boabele din spicuri.

(*Rugă simplă*³⁶⁶, vv. 4-6, 1921)

Trad.: Oh, pioggia fresca caduta dal tempo!

per strada l'ho incontrata, obliqua, nel podere,

con le gocce pesanti di sole come i chicchi delle spighe.

(*Preghiera semplice*, vv. 4-6, 1921)

L'occorrenza di cui all'esempio n. 4 non crea particolari problemi per l'inquadramento nella categoria di riferimento, mentre per quanto riguarda l'esempio n. 5 si potrebbe obiettare che non si tratti di una sinestesia poiché il blocco di ghiaccio è preminentemente visivo. Ci sentiamo di poter dissentire da tale orientamento interpretativo in forza del verbo che precede l'interazione sottolineata, ovvero «impietrire», che, sebbene abbia un riconosciuto valore figurato con il significato di “immobilizzare”, crediamo sia stato scelto dal poeta al fine di creare incompatibilità sensoriale in una sorta di sinestesia *filée* che inizia con la parola «tăcere». Per quanto riguarda l'assimilazione del sostantivo «notte» al dominio visivo, invece, valga la stessa considerazione fatta per il «sole», poiché sono entrambi elementi che noi percepiamo preminentemente attraverso la vista. Così, all'interno dell'occorrenza n. 6, distinguiamo un rapporto sinestetico tra il dominio visivo («soare») e quello tattile, in cui possiamo iscrivere il sostantivo «stropii», anche grazie all'intervento dell'aggettivo «grei».

³⁶⁶ A proposito di *Rugă simplă*, i curatori dell'edizione a cui facciamo riferimento segnalano che essa, insieme a *Spleen e Privești* (poi apparsa con il titolo definitivo *Eveniment*), fu inviata da B. Fundoianu a Felix Aderca, nel 1924, quando il poeta si trovava a Parigi, con una lettera di accompagnamento in cui si legge: «Îți trimit trei poeme; dacă le poți tipări, tipărește-le; dacă poți scoate bani, scoate-i; ai toată încuviințarea mea; rogu-te numai să te folosești cu delicatețe de dânsa; nu-i citi poemele lui Lovinescu sau “joile” la Maxy – nu sprijini părerile despre poeme, cu textul în mână. Păstrează-le până la tipar, *inedite*. Dacă apar, îmi trimiți și mie foaia în Rue Jacob, 15» (trad.: «Ti invio tre poesie; se le puoi pubblicare, pubblicale; se ci puoi ricavare dei soldi, ricavali; hai tutta la mia benedizione; ti prego soltanto di servirti della signora con delicatezza; non leggere le poesie a Lovinescu o i “giovedì” da Maxy [pittore cubista romeno presso la cui abitazione ci si incontrava di giovedì] – non sollecitare pareri sulle poesie, con il testo in mano. Fino alla loro pubblicazione, conservale *inedite*. Se appaiono, mandi anche a me la pagina a Rue Jacob, 15»). Ivi, p. 268.

Dai periodici

Riprendendo le considerazioni proposte nella descrizione delle configurazioni tatto-vista all'interno del volume *Privești*, riportiamo di seguito l'unica sinestesia di questo tipo che si rileva all'interno delle poesie pubblicate sui periodici:

- 1) Pământul meu e încă ud de soare
(*Psalmul lui Adam*, v. 1, 1930).

Trad.: La mia terra è ancora bagnata di sole³⁶⁷
(*Il salmo di Adamo*, v. 1).

La dedica del poeta è per A. L. Zissu (Avraam Leiba Zissu), scrittore e giornalista che nel 1919 lo assumerà come correttore e redattore del quotidiano da lui fondato, *Mântuirea* (*La redenzione*). Zissu si distinse inoltre in qualità di ideologo e organizzatore del movimento sionista in Romania³⁶⁸. L'intenso carattere religioso della poesia, una delle più lunghe tra quelle non inserite in un ciclo, si evince non solo dal titolo e dalla dedica, ma anche dalla struttura del testo, che ha l'aspetto di un'invocazione rivolta al Signore, ripetutamente interpellato nei versi, attraverso il vocativo «Doamne» («Oh, Signore»). Altro testo con la stessa impronta religiosa è certamente il noto *Psalmul leprosului* (*Il salmo del lebbroso*), in cui troviamo una sinestesia particolarmente suggestiva:

- 2) O, dac-ai fi și tu ca mine, Doamne!
O dac-ai fi și lepros ca mine
și de-ai avea și tu buboaie multe
și ochii scurși de lacrima luminei...
(*Psalmul leprosului*, vv. 28-31, 1917³⁶⁹)

³⁶⁷ Vista la forte affinità della presente configurazione sinestetica con alcune costruzioni già descritte, per le riflessioni di tipo strettamente linguistico rimandiamo alle pagine precedenti.

³⁶⁸ Ivi, p. 247.

³⁶⁹ La data è quella riportata alla fine del testo, sebbene gli stessi curatori indichino come data di pubblicazione sulla rivista *Lumea evree* il 1920. La versione del 1917 è forse quella rinvenuta tra i manoscritti, ma che mostra molte differenze rispetto al testo successivamente pubblicato. I versi da noi citati si trovano, in quest'ultima variante, un po' più avanti nel testo, e l'unica differenza che vi si riscontra riguarda proprio la configurazione

Trad.: Oh, se fossi anche tu come me, Signore!

Oh, se fossi anche tu lebbroso come me
e avessi anche tu tanti ascessi
e gli occhi svuotati della lacrima di luce...
(*Il salmo del lebbroso*, vv, 28-31, 1917)

Anche in questo caso, nel determinare l'appartenenza al campo tattile piuttosto che a quello visivo siamo aiutati dalla presenza di un elemento esterno all'interazione, ovvero dal participio aggettivale «scurși», il quale sposta l'attenzione sul carattere materiale delle lacrime più che sul loro aspetto – per la descrizione del quale interviene appunto sinesteticamente il sostantivo «lumină» in funzione genitivale.

Configurazioni escluse dalla lista

Coerentemente con quanto detto più su a proposito del processo di reificazione e di personificazione, abbiamo deciso di non considerare sinestetica la seguente costruzione:

- Ileana tot nu știe decât să mulgă vaci –
și via șă-și înnoade azurul pe araci.
(*Lui Taliarh*, vv. 13-14, 1919)

Trad.: Ileana ancora non sa far altro che mungere le mucche –
e la vite annodare l'azzurro sulle pertiche.
(*A Taliarh*, vv. 13-14, 1919)

sinestetica, prima assente: «lacrimile zilei» («le lacrime del giorno») in luogo di «lacrima luminee» («la lacrima della luce»). Ivi, pp. 301-302.

Non consideriamo infine sinestetici i seguenti sintagmi, «în gheara beznei» e «aruncă privirea», poiché si tratta chiaramente di costruzioni lessicalizzate, di cui si ha anche attestazione lessicografica:

- Și sufletul, în gheara beznei țipă.
(*Spleen*, v. 1, 1922)

Trad.: E l'anima, nelle grinfie del buio grida.
(*Spleen*, v. 1, 1922)

- [Un cal] aruncă înc-o dată în univers, cu scârbă,
privirea cea frumoasă a morților din stânci.
(*Paradă*, vv. 46-48)

Trad.: [Un cavallo] lancia ancora una volta, con disgusto,
lo sguardo bello dei morti dagli scogli.
(*Parata*, vv. 46-48)

III.1.3. OLFATTO-TATTO

Da *Priveliști*

- 1) Țăranii dorm pe fânul plin de mireasmă udă
și au plămânul umed de noapte și de fân.
(*Herța – III*, vv. 5-6, 1921)

Trad.: I contadini dormono sul fieno pieno di odore bagnato
e hanno il polmone umido di notte e di fieno.
(*Herța – III*, vv. 5-6)

- 2) E miros tare umed din fânuri; e devreme,
și-i lângă raclă bine oriunde te întorci.
(*Ce simplu...*, vv. 12-13, 1918)

Trad.: C'è un odore molto umido di fieno; è presto,
e accanto alla bara si sta bene ovunque ti giri.
(*Com 'è semplice...*³⁷⁰, vv. 12-13)

Le occorrenze citate presentano i seguenti tratti comuni: il rapporto sinestetico olfatto-tatto è espresso attraverso componenti molto simili, ovvero i sostantivi «mireasmă» e «miros», entrambi prototipici per il dominio sensoriale olfattivo, e gli aggettivi «udă» e «umed» che rimandano ad una sensazione corporea la cui causa è comunque di natura acquatica; in entrambi i casi, infine, vi è un riferimento al fieno. Di primo acchito si potrebbe pensare ad una costruzione ipallagica, per cui in entrambi i casi è stato trasferito sull'odore l'aggettivo che invece dovrebbe legarsi al sostantivo «fieno», con il seguente risultato: «I contadini dormono sul fieno bagnato pieno di odore» e «C'è un forte odore di

³⁷⁰ Nella versione di questo testo pubblicata sulla rivista *Flacăra* nel 1922, al v. 14 si legge «și-i lângă moartă bine oriunde te întorci», mentre in una variante rinvenuta tra i manoscritti, dal titolo *Priveliști I*, datata Iași IX 1917, il verso 11 si presenta così: «și-n jur de raclă-i bine oriunde te întorci». Ivi, pp. 265-266.

fieno umido [...]». La soluzione ipallagica risulta plausibile, ma, nel primo esempio, si riscontra la presenza di un elemento che scardina tale costruzione logica e che dunque impone un'ulteriore riflessione: ci riferiamo al secondo verso in cui si legge «il polmone umido di notte e di fieno», che potrebbe suggerire un'interpretazione metaforica della sinestesia, visto anche il carattere figurativo della lingua utilizzata dal poeta in questo testo. Riconosciamo di propendere per l'interpretazione ipallagica, anche in riferimento al sostantivo «notte», ma abbiamo comunque inserito in lista le due configurazioni poiché non vi è la certezza di poter escludere l'opzione metaforica.

III.1.4. OLFATTO-VISTA

Da *Privești*

- 1) Boii sub pălărie de paie merg să are
pe jos și-și freacă somnul neisprăvit de stâlpi;
au în narine-un miros de lapte și de râpi
și se pornesc în silă să spargă arătura
– pe după gard, de unde a început natura.
(*Herța – II*, vv. 12-16, 1929)

Trad.: I buoi sotto il cappello di paglia vanno ad arare
e strofinano ai pali il sonno arretrato;
hanno nelle narici un odore di latte e di dirupi
e svogliati vanno a solcare la terra
– oltre il recinto, lì dov'è cominciata la natura.
(*Herța – II*, vv. 12-16, 1929)

Così com'è stato rilevato anche da precedenti studi sulla sinestesia, le combinazioni del tipo olfatto-vista non sono, in generale, molto numerose. Nell'esempio presentato la sinestesia è di tipo binominale, e si compone del sostantivo «miros» e del plurale «râpi», legati dalla preposizione «de». Se il sostantivo appartenente al dominio olfattivo («miros») risulta coerente rispetto a un primo termine cui esso è legato («lapte»), si innesca invece un rapporto di incompatibilità semantico-sensoriale con il termine appartenente al dominio visivo, «râpi». Nell'occorrenza che segue ci troveremo di fronte a una costruzione più lineare, del tipo sostantivo-aggettivo, in cui il primo termine è ancora di tipo prototipico per la sfera olfattiva («mireasmă»), a dimostrazione dello scarso livello di differenziazione di questo senso rispetto, per esempio, all'udito e alla vista. La ricchezza di questo ultimo dominio sensoriale è confermata anche nei versi seguenti, in cui ad entrare in interazione sinestetica è, questa volta, un termine appartenente alla categoria del “colore” («gălbuie»), una sfera che, da sola, conta un numero di termini probabilmente

maggiore rispetto al lessico dei primi tre domini della scala: tattile, olfattivo e gustativo.

L'esempio è il seguente:

- 2) Cum dormi, printre gutuie pe care cresc furnici,
ai ochii tare limpezi, picioare tare mici,
suflet cât o mireasmă proaspătă și gălbuie,
și pielea, cum e pielea cea linsă, de gutuie.
(*Cântece simple: Mărior – IV*, vv. 1-4, 1921³⁷¹)

Trad.: Così, addormentata tra le cotogne su cui crescono formiche,
hai gli occhi molto limpidi, i piedi piccolissimi,
l'anima quanto un odore fresco e giallino,
e la pelle, come la pelle liscia, delle cotogne.
(*Canzoni semplici: Mărior – IV*, vv. 1-4, 1921).

³⁷¹ Il testo è apparso per la prima volta nella rivista *Contimporanul* nel 1923, con il titolo di *Cântec simplu*, con una dedica a Jem Ouhe e con la data che riportiamo, 1921. Ivi, p. 275.

III.1.5. VISTA-TATTO

Da *Privești*

- 1) E-așa de putred drumul că ai putea să-l strici
și frunzele din codru (de-ai sta în codru: goală)
pe trup ți-ar pune pete, frunze de umezeală,
și aș putea pădurea pe trup să ți-o sărut.
(*Sinaia – III*³⁷², vv. 6-9, 1921)

Trad.: Il cammino è così putrido che potresti rovinarlo
e le foglie del bosco (se restassi nel bosco: nuda)
macchierebbero il tuo corpo, foglie di umidità,
e potrei baciare sul tuo corpo la foresta.
(*Sinaia – III*, vv. 6-9, 1921)

La figura è qui formata da due sostantivi, «frunze» e «umezeală», legati dalla preposizione «de»: si tratta dunque di una sinestesia bi-nominale con il primo termine appartenente al dominio visivo e il secondo a quello tattile. Il riconoscimento dei rispettivi domini di appartenenza è facilitato anche dal riferimento alle «macchie» che precede la figura nel verso. Il grado di incompatibilità non è fortissimo tra i due termini, ma, inserito nel contesto suggestivo dei versi citati, si carica di poeticità.

- 2) E ziua cea din urmă de calm, pe mușuroaie,
și cerul cade, moale, cum ar cădea o foaie.
(*E ziua cea din urmă...*, vv. 1-2, 1917)

Trad.: È l'ultimo giorno di calma, sui formicai,

³⁷² La poesia fu pubblicata per la prima volta nel 1921 su *Adevărul literar și artistic*.

e il cielo cade, morbidamente, come cadrebbe una foglia.

(*È l'ultimo giorno...*, vv. 1-2, 1917)

Con l'esempio n. 2 ci troviamo di fronte a una similitudine sinestetica. La riconosciamo immediatamente dal nesso linguistico «cum» che mette in relazione i due poli, il comparato («cerul») e il comparante («o foaie»), i quali appartengono entrambi al dominio visivo e non innescano dunque un rapporto sinestetico tra di essi: siamo certi dunque che non si tratta di una sinestesia su base comparativa. L'incompatibilità intersensoriale è infatti innescata dall'avverbio «moale» (in realtà, un aggettivo con funzione avverbiale), che – come spiega Sorrenti – non si può considerare il vero e proprio nesso analogico dell'interazione, ma risulta fondamentale per «accrescere il potenziale figurativo della relazione analogica»³⁷³. Il *tertium comparationis* vero e proprio è invece rappresentato dal verbo «cade», ripetuto al condizionale anche nella subordinata. È l'avverbio però a rendere la figura particolarmente affascinante, poiché, sulla scorta di quanto abbiamo osservato nel secondo capitolo del presente elaborato, abbiamo a che fare con un *tertium comparationis* composito, in cui il verbo risulta metaforico nei confronti del comparato, il quale, a sua volta, intrattiene un rapporto sinestetico con l'avverbio. Infatti, nonostante abbiamo ascritto la foglia al dominio visivo (anche in virtù del fatto che se ne sta descrivendo la caduta), e sebbene l'avverbio «moale» appartenga di diritto alla sfera tattile, tra di essi non si rileva alcuna incompatibilità³⁷⁴. Ricapitolando, diremo dunque che: si tratta di una similitudine sinestetica in cui il *tertium comparationis* risulta essere formato da due elementi, un verbo e un avverbio, rispettivamente metaforico e sinestetico nei confronti del comparato. La sinestesia sviluppata è di tipo vista-tatto.

Sempre in relazione al grado di incompatibilità, riteniamo utile adesso riportare due sintagmi appartenenti alla tipologia vista-calore, considerando che abbiamo incluso la categoria relativa alle sensazioni termiche all'interno del dominio tattile. Si tratta di due occorrenze in cui compare il sostantivo «umbră» («ombra»), che, come abbiamo visto in Mancaș, entra spesso in configurazioni sinestetiche di tipo poetico. Tra gli esempi indicati dalla studiosa romena vi erano: «umbre suspinânde» («ombre sospirose»), tratto da

³⁷³ A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 138.

³⁷⁴ Ciò prova l'importanza del grado di incompatibilità come aspetto fondamentale nel riconoscimento e la definizione di un'interazione sinestetica.

Misterele nopții di Mihai Eminescu³⁷⁵, «umbra mută» («ombra muta»), di Vasile Alecsandri³⁷⁶, «umbră de velur» («ombra di velluto»), di Tudor Arghezi, e «umbra caldă» («l'ombra calda»), di Mihail Sadoveanu. Ognuna di queste configurazioni esprime un grado di incompatibilità tale da permetterne l'inquadramento all'interno della categoria sinestetica, rispettivamente di tipo vista-udito (le prime due) e vista-tatto (la terza e la quarta). Ma se «umbra caldă» può essere considerata sinestetica, lo stesso non vale per un'occorrenza simile che ritroviamo in Fundoianu:

- Știu, o să vii în seară ca de obicei, s-aduci
pe tine umbra rece a frunzelor de nuci.
(*Cântece simple: Mărior – VI*, vv. 5-6, 1922)

Trad.: Lo so, verrai di sera come al solito, portando
su di te l'ombra fredda delle foglie di noce.
(*Canzoni semplici: Mărior – VI*, vv. 5-6, 1922)

Anche in questo sintagma abbiamo una combinazione intersensoriale che associa la vista («umbra») ad una sensazione di calore («rece»), ma, nonostante la metaforicità dei versi citati in cui vi è un richiamo alla morte³⁷⁷, il sintagma in quanto tale unisce due sfere sensoriali diverse, senza però manifestare un grado sufficiente di incompatibilità semantica, visto che, in un'isotopia realista dell'immagine, stare all'ombra di un albero di noce significa trovare un riparo fresco. Escludiamo dalla lista la configurazione intersensoriale in oggetto poiché propendiamo per una lettura metonimica, basandoci su un rapporto di causa-effetto tra l'ombra e la sensazione di freschezza da essa prodotta. Il fatto che l'aggettivo sia «fredda» e non «fresca», e che i versi suggeriscano un'evasione rispetto alla categoria del reale, lascia comunque aperta la possibilità per una lettura metaforica che riconosca all'immagine un valore sinestetico.

Non vi sono dubbi invece nella scelta di escludere il sintagma contenuto nei seguenti versi:

³⁷⁵ M. Mancaș, *op. cit.*, p. 63.

³⁷⁶ Ivi, p. 68.

³⁷⁷ La morte viene esplicitamente nominata nell'ultimo verso della poesia: «– și nu pot mai departe de moarte să m-ascund» (trad.: «– e non posso più continuare a nascondermi dalla morte»), v. 18.

- Un murg cu coamă creață mai paște-n iarbă soare.
Pământul crește-o umbră pe dânsul, de răcoare.
(*Herța – VIII*³⁷⁸, vv. 1-4, 1918)

Trad.: Un cavallo dalla criniera crespa bruca ancora il sole nell'erba.
La terra leva un'ombra su di lui, di freschezza.
(*Herța – VIII*, vv. 1-4, 1918)

Qui, infatti, il secondo termine del sintagma è «răcoare», che, sebbene appartenga ad un altro dominio sensoriale rispetto a «umbră», risulta essere perfettamente compatibile con essa dal punto di vista semantico. Gli esempi riportati sono utili per ribadire, un'altra volta ancora, che al fine di essere considerata sinestetica una figura deve soddisfare il seguente criterio: tra i termini coinvolti deve sussistere una relazione intersensoriale che esprima incompatibilità dal punto di vista semantico.

³⁷⁸ La poesia è dedicata a Lina, la sorella maggiore del poeta, a cui egli resterà legato fino alla morte.

III.1.6. VISTA-UDITO

Da *Priveliști*

- 1) Tu ești troița-n noapte cu vânătăi în oase,
cânele care umblă după cadavre-n alpi
zăpada de tăcere în care corbii coase,
copilul piele-roșă bătut la cur de albi.
(*Paradă*, vv. 17-20, 1930)

Trad.: Tu sei la croce nella notte con lividi nelle ossa,
il cane in cerca di cadaveri sulle alpi,
la neve di silenzio in cui i corvi cuce,
il bimbo pellerossa sculacciato dai bianchi.
(*Parata*, vv. 17-20, 1930)

Le sinestesie che vedono combinarsi udito e vista sono generalmente più numerose rispetto a quelle in cui sono implicati sensi meno differenziati – a riprova di quanto sostenuto teoricamente nel primo capitolo – e, in virtù della varietà di lessico di cui si dispone, risultano essere anche quelle maggiormente imprevedibili. La figura qui proposta vede la combinazione di due sostantivi, «zăpada» e «tăcere», rispettivamente appartenenti al dominio visivo e al dominio uditivo, legati dalla preposizione «de». Certamente, si potrebbe essere tentati di procedere per via metonimica e di risolvere la figura a partire da un rapporto di causa-effetto (la sensazione di silenzio che si percepisce quando l'ambiente è innevato), considerando quindi coerente la costruzione e abolendo, di fatto, l'esistenza della sinestesia. Saremmo disponibili ad accettare tale opzione nel momento in cui ci trovassimo di fronte a una configurazione di tipo attributivo, del tipo «neve silenziosa», ma riteniamo che la struttura binominale non permetta di procedere a tale riduzione. Essa, inoltre, garantendo il mantenimento della forma sostantivale, fa in modo che nessuno dei due termini sia deputato a svolgere una funzione meramente connotativa: in «zăpada de tăcere» si innesca un rapporto di tipo metaforico comprensibile

soltanto scandagliando le profondità simboliche evocate da entrambi i termini³⁷⁹. La sinestesia di cui ci stiamo occupando ricade in un verso che ha assunto una particolare rilevanza in virtù di quanto dichiarato da Fundoianu in una lettera indirizzata alla sorella, incaricata di rivedere le bozze dei testi. Per comprendere il livello di attenzione riservato dallo scrittore all'uso delle parole e alla loro combinazione all'interno del testo poetico è utile allora rileggere le sue raccomandazioni: «*Atențiune: A nu-mi corecta sub nici un pretext greșelile de limbă, acordurile etc. Când scriu “zăpada de tăcere în care corbii coase”, nu pune nici corbul, ca s-o dregi, nici cos, ci crucește-te numai și dă-mă dracului...*»³⁸⁰. Naturalmente, abbiamo mantenuto anche in traduzione l'incoerenza ricercata dall'autore: «La neve di silenzio in cui i corvi cuce».

La neve è un elemento prediletto dall'autore all'interno del suo immaginario simbolico, e ricorre in molte figure retoriche, spesso di tipo metaforico. Nell'esempio che segue troviamo un'altra sinestesia in cui è coinvolto questo elemento:

2) În casa de tăcere cu iederi și urzici.

(*Urâtul*, v. 1, 1921)

Trad.: Nella casa di silenzio con edere e ortiche.

(*La noia*, v. 1, 1921)

Anche in questo caso si tratta di una sinestesia di tipo binominale, formata da «casa» e, ancora, «tăcere». Si potrebbe essere tentati di risolvere l'incompatibilità semantica attraverso un'inversione dei termini, «Tăcerea de casă» («Il silenzio di casa»), ma decideremmo allora di considerare meramente descrittivo un testo che invece, letto nella sua interezza, dimostra di non rispondere ad una simile logica, abbattendo le categorie ontologiche del reale.

Restiamo sempre in ambito metaforico con la prossima occorrenza:

³⁷⁹ A tal proposito, in riferimento al valore metaforico e simbolico dei termini in questione, rimandiamo a: G. Vanhese, «La neige tragique», in *Cahiers Benjamin Fondane*, 2004, n. 7, pp. 78-85, e D. De Salazar, «Despre metaforele tăcerii în *Priveliști* de B. Fundoianu», in *Caiețele Sextil Pușcariu – II*, Cluj-Napoca, Scriptor-Argonaut, 2015, pp. 572-587.

³⁸⁰ «Attențiune! A non correggere con qualsivoglia pretesto i miei errori di lingua, gli accordi... Quando scrivo “la neve di silenzio in cui i corvi cuce”, non mettere né “il corvo”, per aggiustarlo, né “cuciono”, ma stupisciti soltanto e mandami al diavolo». M. Martin, «Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși», introduzione a: B. Fundoianu, *Poezii*, Bucarest, Ed. Minerva, 1978, p. XXXIII.

3) Sunt lângă tine și tu nu mă vezi –
sunt poate golul
în care te apleci, sunt poate golful
de liniște.
(*Cântece simple: Mărior – V*, vv. 13-16, 1930)

Trad.: Sono accanto a te e tu non mi vedi –
sono forse il vuoto
in cui ti abbassi, sono forse il golfo
di silenzio.
(*Canzoni semplici: Mărior – V*, vv. 13-16, 1930³⁸¹)

La sinestesia presente in questi versi dallo straordinario impatto emotivo vede la sostituzione di «tăcere» con il suo sinonimo «liniște», legato questa volta al sostantivo «golf». Il sentimento di romantica intimità sprigionato dalle parole contenute nella strofa poggia sulla dicotomia metaforica presenza-assenza, e si chiude con l'invito a rifugiarsi nel non-essere, espresso testualmente dalla sinteticità dell'ultimo verso, che consta solo di una preposizione e un sostantivo, evocando una sensazione di dissolvenza nel nulla. A ciò bisogna aggiungere una riflessione sul sostantivo «golf», un'immagine che riteniamo possa inserirsi di diritto nella categoria archetipale che fa riferimento alla madre, attraverso i valori di protezione e riposo che la sua forma suggerisce: si tratta infatti di un immenso abbraccio della natura che accoglie l'essere nel più materno degli elementi, il mare. Particolarmente interessante sarà poi considerare la chiusura tragica di questa poesia, il drammatico destino espresso attraverso un suggestivo richiamo goethiano, che vogliamo qui riprodurre:

- Sunt lângă tine și-mi încarc pistolul –
tu nu mă vezi;

³⁸¹ Esiste in realtà una versione del testo qui presentato datata 20 VII 1921, e pubblicata sulla rivista *Rampa* con il titolo *Piatra-Neamț. Mărior*, all'interno della quale però manca proprio la strofa a cui noi facciamo riferimento.

continui fila unde l-ai lăsat
pe Werther.
(vv. 21-24)

Trad.: Sono accanto a te e carico la pistola –
tu non mi vedi;
continui la pagina dove hai lasciato
Werther.
(vv. 21-24)

Il silenzio è ripreso da B. Fundoianu anche attraverso costruzioni sinestetiche di tipo verbale. Quella che presentiamo di seguito è una similitudine sinestetica estratta dalla poesia *Lui Ion Călugaru (A Ion Călugaru)*, prosatore e giornalista molto amico di Fundoianu, con il quale lavorò presso la redazione del quotidiano *Mântuirea* usando lo pseudonimo B. Croitoru³⁸².

4) Amurgul tace-n tine ca cineva-n genunchi.
(*Lui Ion Călugăru*, v. 13, 1930)

Trad.: Il tramonto tace in te come qualcuno in ginocchio.
(*A Ion Călugaru*, v. 13, 1930)

Si potrebbe obiettare che si tratti di una prosopopea e che quindi, coerentemente con quanto proposto finora, dovremmo escluderla dall'elenco. In questo caso, l'interpretazione che vuole vedervi una personificazione è avvalorata dalla presenza del comparante («qualcuno in ginocchio»), ma è altresì messa in discussione dal carattere intimistico della figura, poiché «în tine» sembra evocare un occaso interno all'essere – un sentimento di declino. Dal punto di vista strettamente linguistico, come accennato, ci troviamo di fronte a una similitudine sinestetica, poiché ad entrambi i poli troviamo due termini, «amurgul» e «cineva-n genunchi», assimilabili al dominio visivo. Il *tertium*

³⁸² Cfr.: B. Fundoianu, *Opere – I, op. cit.*, p. 161.

comparationis è rappresentato dal verbo «tace», che funge da verbo anche per il soggetto della subordinata, dando vita dunque a una similitudine verbale di tipo ellittico, per riprendere quanto evidenziato da Sorrenti³⁸³. In termini di incompatibilità intersensoriale, invece, possiamo affermare che il *tertium comparationis* (il verbo «tace»), appartenente al dominio uditivo, risulta sinestetico rispetto al comparato («amurgul») che appartiene invece al dominio visivo.

Di vera e propria personificazione – più che di prosopopea³⁸⁴ – si può parlare nell'esempio che segue:

- Amurgul țipă după cirezile de boi,
și-i bate cu nuiaua, din spate, până-n sânge.
(*Alte priveliști – IV*, vv. 2-3, 1921)

Trad.: Il tramonto urla contro le mandrie di buoi,
e li frusta con la verga, da dietro, fino a farli sanguinare.
(*Altre visioni – IV*, vv. 2-3, 1921)

In questo caso, una volta che si è colto il carattere allegorico dei versi, la configurazione intersensoriale non manifesta incongruenza semantica, poiché non rompe l'isotopia contestuale. Così come nelle fiabe non ci stupiremo di incontrare alberi parlanti o animali con capacità cognitive umane, una volta assunto il processo di personificazione del tramonto, il verbo «țipă» perde il suo carattere di incompatibilità semantico-sensoriale, per cui non potremo parlare di sinestesia. Anche un altro sintagma, che compare al verso n. 9 dello stesso testo, sebbene si presenti all'apparenza sinestetico, dovrà essere letto allo stesso modo:

- Vișinii de pe maluri s-au înecat în baltă,
Și hoitul lor se vede când lucrurile tac. (vv. 8-9)

³⁸³ A. C. Sorrenti, *op. cit.*, p. 135.

³⁸⁴ È utile specificare che intendiamo per prosopopea quella figura retorica che consiste nel far parlare entità astratte, esseri inanimati, oppure persone lontane o defunte, a differenza della personificazione che ha un carattere umanizzante più generale, per cui ad essere attribuite possono essere anche qualità di tipo motorio, emotivo, ecc.

Trad.: I viscioli delle rive sono affogati nello stagno,
e la loro carogna si vede quando le cose tacciono. (vv. 8-9)

Bisognerà considerare inoltre, in questo caso, il carattere diffuso dell'espressione «lucrurile tac», che tenderebbe alla lessicalizzazione, anche in forza del valore estremamente generale della parola «lucruri» (così come avviene in italiano con «cose») e dell'estensione semantica che essa possiede. In funzione di quanto osservato per le configurazioni precedenti, non considereremo sinestetica neppure la seguente immagine:

- Gutuie, după geamuri, cu pielea linsă, își
spuneau cuvinte-n care se-mpreună ră piane.
(*Herța – IV*, vv. 6-7, 1922)

Trad.: Le cotogne, dietro i vetri, con la pelle liscia, și
scambiavano parole in cui si univano pianoforti.
(*Herța – IV*, vv. 6-7, 1922)

Un po' diversa, ma comunque coerente con il contesto dato (e dunque non sinestetica), risulta invece la configurazione intersensoriale che incontriamo nel primo testo del ciclo *Herța*, in cui si legge che il «borgo muggisce». Il rapporto è di tipo metaforico e si sviluppa per via appositiva con l'immagine dei buoi citati due versi più su:

- Pustiu, din șes, se urcă cirezile de boi,
și cum mugesc, cu capul întors, de parc-ar suge –
– cu ochii roșii, târgul, cuprins de spaimă, muge.
(*Herța – I*, vv. 14-16, 1917)

Trad.: Desolate, dalla pianura, salgono le mandrie di buoi,
e muggendo, col capo riverso, come se poppassero –
– con gli occhi rossi, il borgo, colto dallo spavento, muggisce.
(*Herța – I*, vv. 14-16, 1917)

III.1.7. VISTA-GUSTO

Da *Privești*

All'interno dell'opera di B. Fundoianu non vi sono molte sinestemie ascrivibili a questa categoria, il che marca, anche dal punto di vista storico-letterario, una rottura con quelli che erano i canoni pre-avanguardisti, in cui vi era un ricorso molto frequente a tale struttura: basti pensare a quanto rilevato da Mihaela Mancaș nel proprio studio, nonostante al suo interno vengano annoverate tra le sinestemie anche quelle configurazioni in cui compare l'aggettivo «dulce», che noi invece abbiamo deciso di escludere in forza dell'estensione intersensoriale ormai acquisita dal termine.

Le poche sinestemie vista-gusto incontrate si rivelano comunque particolarmente suggestive, non solo dal punto di vista semantico-immaginario, ma anche da quello prettamente strutturale:

- 1) Vara s-a dus, cosită în car – și-a aruncat
stelele în baltă, toate, câte mai fură clare;
Și ultima tăcere, lungă, s-a așezat;
Vacile, mâne-n ierburi, or să le afle-amare.
(*Herța – III*, vv. 13-16, 1921³⁸⁵)

Trad.: L'estate è andata via, raccolta sul carro – e ha lanciato

le stelle nello stagno, tutte, quelle ancora chiare;
E l'ultimo silenzio, lungo, si è posato;
Le mucche, domani nell'erba, le troveranno amare.
(*Herța – III*, vv. 13-16, 1921)

Il primo aspetto da considerare riguarda l'individuazione del referente dell'aggettivo «amare», che noi abbiamo legato al sostantivo «stelele»: rispettando le

³⁸⁵ Il testo fu pubblicato per la prima volta nel 1921 in *Cuvântul liber*, con il titolo di *Privești vara*. Venne poi ripubblicato, dopo pochi mesi, nella rivista *Rampa*, con la modifica di alcuni versi, tra i quali uno di nostro interesse, il v. 14, che si presentava così: «Stelele-n boltă, toate, care mai sunt încă clare» (Cfr. B. Fundoianu, *Opere – I, op. cit.*, p. 255). Alla parola «baltă» («stagno») si sostituisce dunque «boltă» («volta»), che modifica sostanzialmente il significato dell'intera strofa.

categorie di genere e numero del suddetto aggettivo (femminile plurale), i termini ad esso associabili sono soltanto due: «stelele» (plurale di *stea*, con annesso articolo determinativo), e «ierburi» (plurale di *iarbă*), escludendo naturalmente dalla lista «vacile» (plurale di *vacă*, con relativo articolo determinativo), che funge da soggetto del verbo. Considerando che il sostantivo «ierburi» è inserito in un'incisiva e che è introdotto dalla preposizione «în», riteniamo di poter giudicare corretta la seguente ricostruzione sintagmatica: «stelele amare». Una volta chiarito questo primo aspetto, possiamo allora concentrarci sulla configurazione sinestetica, la quale risulta essere costituita da un sostantivo, «stele», appartenente al dominio visivo, e dall'aggettivo «amare», la cui ascrivibilità al dominio gustativo è rafforzata dall'immagine delle mucche brucanti l'erba.

Nell'occorrenza che segue ci troviamo invece di fronte a quella che abbiamo definito, nel secondo capitolo, sinestesia a base comparativa:

2) Dacă mi-ai da surâsul ca un pelin amar.

(*Cântece simple: Vlaici*³⁸⁶ – II, v. 17, 1930)

Trad.: Se mi donassi il tuo sorriso amaro come un assenzio.

(*Canzoni semplici: Vlaici* – II, v. 17, 1930)

Isoliamo preliminarmente la figura, «surâsul ca un pelin amar», scegliendo di lavorare sulla versione tradotta che abbiamo avuto cura di riordinare in una forma non solo sintatticamente più appropriata, ma anche analiticamente più comoda: «il tuo sorriso amaro come un assenzio». Sappiamo che si tratta di una sinestesia su base comparativa, e non di una similitudine sinestetica, poiché ai due poli dell'interazione troviamo due termini, «sorriso» e «assenzio», che manifestano incompatibilità intersensoriale. Chiariamo subito un aspetto relativo al sostantivo «assenzio»: la prima definizione che riportano i dizionari è quella relativa alla pianta; la seconda definizione, in tutti i dizionari a nostra disposizione, è quella relativa al liquore che si ricava dalla macerazione della relativa erba. Vista la fama di cui tale bevanda ha goduto negli ultimi secoli in ambito artistico – e, più specificatamente, letterario –, nell'immaginario collettivo ormai prevale nettamente il

³⁸⁶ Vlaici è il nome di una località della provincia di Argeș, presso la quale Al. Bogdan-Pitești spesso invitava in vacanza scrittori, pittori e altri artisti. Cfr. Ivi, p. 181.

secondo significato rispetto al primo. Se mai ve ne fosse bisogno, la conferma che nei versi di Fundoianu si tratti del liquore ci è offerta dall'uso dell'articolo indeterminativo «un», che mal si presterebbe ad essere utilizzato in riferimento all'erba. L'interazione tra comparato («il tuo sorriso») e comparante («un assenzio») può dunque ritenersi senza dubbio di tipo sinestetico (vista-gusto). Il *tertium comparationis* è qui rappresentato dall'aggettivo «amaro», che appartiene allo stesso dominio sensoriale del comparante (il gusto) e risulta quindi anch'esso sinestetico nei confronti del comparato. Si potrebbe obiettare che il sintagma «surâs amar» sia così diffuso da non manifestare il necessario grado di incompatibilità, ma, oltre al fatto che – come dimostra Gebăilă³⁸⁷ – di esso non vi è tuttora attestazione lessicografica, il solo fatto di essere inserito in una struttura comparativa, ne accresce il grado di proiettività semantica.

Dalle riviste

- 1) O, trupul tău cu grații de reptil,
Cu mlădieri morbide de infantă,
Cu vine vii și tinere de plantă –
Falernic vin în amforă de argil
Cu-arhitectură clasică de-acantă.
(*Poem profan*, vv. 11, 15, 1915)

Trad.: Oh, il tuo corpo dalla grazia di rettile,
Dalle sinuosità morbose d'infante,
Dalle vene vive e tenere di pianta –
Falernico vino in anfora di argilla
Dall'architettura classica d'acanto.
(*Poema profano*, vv.11-15, 1915)

³⁸⁷ A. Gebăilă, *op. cit.*, p. III (degli allegati).

La sinestesia si produce qui tra il sostantivo «trup» (vista) – di cui si descrivono con encomiastica intensità tutti gli aspetti visuali (la grazia, la sinuosità, le vene e l'architettura) – e il sostantivo «vin» (gusto), che suggerisce un erotismo qui attenuato, ma ben visibile in una delle tante varianti manoscritte, in cui, al v. 12 si leggeva: «Cu indecente poze de bacantă» («Con indecenti pose da baccante»)³⁸⁸. La strofa consta sostanzialmente di una serie di metafore, costruita per via appositiva: tra queste anche la sinestesia in oggetto.

³⁸⁸ Per questo e altri riferimenti alle versioni precedenti, si rimanda al corposo apparato di note presente in: B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, pp. 295-297.

III.1.8. VISTA-OLFATTO

Da *Privești*

- 1) Aș vrea să sparg ferestrele din trup
pleoapă rece pe privire-nchisă,
să se așeze-n mine ca-ntr-un stup
soarele blond cu miros de melisă.
(*Alte privești – II*, vv. 5-8, 1922)

Trad.: Vorrei spaccare le finestre del corpo
palpebra fredda sullo sguardo chiusa,
affinché si posi in me come in un alveare
il sole biondo con profumo di melissa.
(*Altre visioni – II*, vv. 5-8, 1922)

La strofa in cui è contenuta questa prima occorrenza ha un evidente carattere metaforico che si esprime anche nella configurazione sinestetica con cui abbiamo a che fare: il nesso linguistico che lega i due termini dell'interazione è questa volta il «cu», che, a differenza di altre preposizioni, mette in rapporto i due termini senza però determinarne il legame. Il primo sostantivo, «soare» (vista), entra in relazione con il secondo termine «miros de melisă» (olfatto), senza però fondersi con esso, come se il suddetto profumo fosse una sua qualità accessoria, a differenza dell'aggettivo «blond» che si connota come sua caratteristica primaria e intrinseca. Merita una riflessione anche l'immagine proposta al verso n. 6, in cui compaiono uno accanto all'altro: «pleoapă», «rece» e «privire». Ciò potrebbe indurre a pensare a una configurazione sinestetica, ma, analizzando semanticamente il verso, ci si rende conto che non c'è incompatibilità tra gli elementi coinvolti, il che esclude una lettura di questo tipo.

Avevamo già incontrato la seconda sinestesia vista-olfatto nelle pagine precedenti, analizzando un'altra configurazione appartenente alla categoria tatto-vista che ricadeva negli stessi versi:

2) Calci unghii de mireazmă pe câte-un mușuroi

și au țipat cocoșii pe bolovani de soare.

(*Herța – II*, vv. 6-7, 1929)

Trad.: Calpesti unghie di odore su alcuni formicai

e hanno urlato i galli su massi di sole.

(*Herța – II*, vv. 6-7, 1929)

La sinestesia è qui formata ancora una volta da una configurazione binominale alla quale partecipano i sostantivi «unghii» (appartenente al dominio visivo) e «mireazmă» (chiaramente ascrivibile al dominio olfattivo), legati dalla preposizione «de», che, a differenza del «cu», intensifica la relazione intersensoriale. Ci si renderà facilmente conto che la riduzione a sintagma di tipo attributivo modificherebbe il rapporto semantico tra i due termini: «unghie odorose», infatti, giocherebbe a scapito dell'aspetto olfattivo, il quale assumerebbe così una funzione meramente connotativa; volendo invertire le parti, il sintagma «odore ungueale», oltre a risultare improponibile in ambito poetico, non lascia prevedere valide scappatoie semantiche.

Dai periodici

Riportiamo di seguito l'unica combinazione sinestetica di questa categoria rilevata all'interno del *corpus* di poesie pubblicate in rivista:

1) Iacob visa; din rumene potire

O scară parfumată se-mpletise,

Și se-nălța – pe lespezi de irise –

Spre-a cerului lăuntrică boltire.

(Sonete biblice. Scara lui Iacob, vv. 1-4, 1916³⁸⁹)

Trad.: Giacobbe sognava; da rubicondi calici

Una scala profumata s'intrecciava,

E si levava – su lastre di iris –

Verso la profonda volta del cielo.

(Sonetti biblici. La scala di Giacobbe, vv. 1-4, 1916)

Anche operando su un piano chiaramente metaforico, la cui figuratività è suggerita dal primo verbo («visa») e dal riferimento all'ebbrezza che si coglie sempre nel primo verso («rumene potire»), è comunque possibile rintracciare una sinestesia nel sintagma «o scară parfumată», in cui il richiamo al dominio olfattivo manifesta un considerevole grado di incompatibilità semantica con una strofa che si sviluppa interamente sul piano visivo. Interessante notare che ancora una volta ci troviamo di fronte a un testo dagli espliciti rimandi biblici, una caratteristica che ritroveremo anche nella produzione più matura di B. Fundoianu.

³⁸⁹ Si invita a prendere visione delle interessanti considerazioni offerte dai curatori circa la genesi dei versi citati, per avere anche una prova dell'attenzione dedicata dal poeta alla scelta dei termini di natura sensoriale da inserire. Ivi, p. 298.

III.1.9. UDITO-VISTA

Da *Privești*

- 1) Vacile-n Vatra-Dornii calcă-n asfaltul ud
de ierburi, cu privirea marină din trecut,
și mugetul de gușă legat, ca o talangă.
(*Herța – VI*, vv. 1-3, 1927)

Trad.: Le mucche a Vatra-Dornii calpestando l'asfalto bagnato
dall'erba, con lo sguardo marino del passato,
e il muggito legato alla giogaia, come un campanaccio.
(*Herța – VI*, vv. 1-3, 1927)

Il primo esempio di combinazione intersensoriale che abbiamo qui riportato è una sinestesia su base comparativa. Una volta individuata la comparazione, operazione piuttosto semplice data la presenza del nesso «ca», resta da valutare il carattere sensoriale dei due termini ai poli della configurazione, che in questo caso risultano reciprocamente sinestetici poiché il comparato («mugetul») appartiene al dominio uditivo, mentre il comparante («talangă») a quello visivo. Il *tertium comparationis* è rappresentato dall'espressione verbale «de gușă legat», che, visto il suo carattere descrittivo, risulta ascrivibile al dominio visivo e, perciò, coerente con il comparante ma sinestetico rispetto al comparato. La configurazione comparativa, anche in questo caso, risulta ellittica per quanto riguarda il verbo, che infatti è nominato una sola volta, ma vale tanto per il comparato, nella proposizione principale, quanto per il comparante. Il fatto che si tratti di una comparazione esclude inoltre la possibilità di una soluzione di tipo ipallagico.

Il linguaggio utilizzato dal poeta in questo testo risulta particolarmente ricco dal punto di vista figurativo; al verso n. 13, infatti, troviamo un'altra combinazione sinestetica:

- 2) Seara, un murmur negru creștea din sinagogi.
(v. 13)

Trad.: Di sera, un mormorio nero si levava dalle sinagoghe.

(v. 13)

La sinestesia, dalla struttura lineare (giunzione attributiva binaria), presenta un sostantivo di tipo uditivo («murmur») e un aggettivo di tipo visivo («negru»). La configurazione apparirà pur abbastanza semplice, ma il fatto che vi sia implicato un colore – per di più, il nero – impone al soggetto interpretante una profonda riflessione dal punto di vista simbolico.

3) În sufletele noastre, ca plute, râul fuge,
în carne ni se naște destinul și amurge,
și liniștea se sparge pe noi, ca un bolid.

(*Cântece simple: Mărior – I. Romanță*, vv. 23-25, 1923)

Trad.: Nelle nostre anime, come zattere, il fiume corre,
nella carne nasce il nostro destino e tramonta
e il silenzio si frantuma su noi, come un bolide.

(*Canzoni semplici; Mărior – I. Romanza*, vv. 23-25, 1923)

Anche in questo caso siamo di fronte a una sinestesia su base comparativa: il comparato è rappresentato dal sostantivo «liniște», appartenente alla sfera uditiva, che entra in interazione sinestetica con il comparante, il sostantivo «bolid», chiaramente di tipo visivo; il nesso linguistico è rappresentato dalla congiunzione «ca», mentre a fungere da *tertium comparationis* è il verbo «se sparge», coerente con il comparante, ma metaforico nei confronti del comparato. Ritorna, ancora una volta, il silenzio, che troviamo anche nei seguenti versi, estratti da *Cântece simple: Vlaici*:

4) Ai fi atât de calmă, de albă și de simplă,
că ziua-n noi și-afară s-ar coace ca o jimblă;
cocoșii în tăcerea de sticlă s-ar spăla.

(*Cântece simple: Vlaici – I*, vv. 5-7, 1930)

Trad.: Saresti così calma, così bianca e semplice,
che il giorno dentro e fuori di noi si cuocerebbe come il pane;
i galli si laverebbero nel silenzio di vetro.
(*Canzoni semplici: Vlaici – I*, vv. 5-7, 1930)

L'immagine «tăcerea de sticlă» è quella che conferisce maggiore poeticità ai versi: ci troviamo di fronte a una sinestesia di tipo bi-nominale, costituita da un primo termine («tăcerea») appartenente al dominio uditivo e un secondo termine («sticlă»), legato al primo dalla preposizione «de», appartenente al dominio visivo. La scelta di far rientrare «sticlă» in ambito visivo più che tattile è stata determinata dalla descrittività del contesto in cui la configurazione è inserita.

Nell'occorrenza che segue, invece, ci troviamo di fronte a una costruzione genitivale:

- Iată-l deșteptat de cântecul spălat al păsărilor,
de cântecul stâlpilor de telegraf cu degetele în continente.
(*După diluviu*, v. 11-12, 1917-1920)

Trad.: Eccolo svegliato dal canto lavato degli uccelli,
dal canto dei pali del telegrafo con le dita nei continenti.
(*Dopo il diluvio*, v. 11-12, 1917-1920)

Esitiamo a considerare la presente interazione sensoriale come una sinestesia, poiché il sostantivo «canto» potrebbe rappresentare, di fatto, soltanto un'eufemizzazione del rumore prodotto dai pali del telegrafo. Inoltre, sebbene con accenti deformanti («cu degetele în continente»), sembra che si possa parlare di una personificazione dell'oggetto in questione.

Dalle riviste

- 1) În curtea mănăstirii, pe drum, unde te pierzi,
cresc zmeurele roșii și clopotele verzi.
Și e tăcerea albă de dimineață-n care
văile-și sună râul din fund, ca o căldare.
(*Priveliști*, vv. 1-4, 1922)

Trad.: Nel cortile del monastero, sulla via, dove ti perdi,
crescono i lamponi rossi e le campane verdi.
E vi è il silenzio bianco di mattina in cui
le valli suonano il proprio fiume dal fondo, come una caldaia.
(*Visioni*, vv.1-4, 1922)

I primi quattro versi di questa poesia offrono la prova della cura riservata dall'autore alle interazioni di tipo percettivo e sensoriale, una tecnica espressiva che segnerà la sua intera produzione, anche negli anni a venire. Ciò che qui balza immediatamente all'attenzione del lettore è la suggestiva combinazione cromatica, in cui ritroviamo: «zmeurele roșii», «clopotele verzi» e «tăcerea albă». Il primo dei tre sintagmi, nella sua semplice descrittività, non innesca nessuna figura dal punto di vista retorico, ma crediamo serva piuttosto da contrappunto realistico per le successive immagini, le quali invece impongono una maggiore attenzione interpretativa. La sinestesia da noi individuata, «tăcerea albă», potrebbe forse risolversi in chiave metonimica, rimandando, attraverso l'uso del colore bianco, alla neve. Ci permettiamo di considerare riduttivo questo tipo di considerazione, proponendo piuttosto di riflettere sulla suggestività simbolica dell'assenza che viene qui espressa: ciò che si manifesta infatti è la “mancanza” di punti di riferimento, sia dal punto di vista acustico, attraverso il silenzio, sia da quello cromatico, con il bianco. Una percezione del nulla esaltata dal senso di smarrimento evocato, nel primo verso, da «unde te pierzi»: un vuoto dalle cui profondità rimbomba lo scroscio del fiume che scorre a valle, come in una caldaia primordiale. Il sintagma «clopotele verzi», invece, potrebbe essere considerato nella sua ipostasi realista (il verde del bronzo di cui sono fatte le campane), oppure, portando al limite l'interpretazione, si potrebbe operare per via metonimica e considerare l'esistenza di una

sinestesia sul piano paradigmatico: ad essere verdi, in tal caso, non sarebbero più le campane nel loro aspetto esteriore, bensì i suoni da esse prodotti.

Per contro, siamo certi di poter iscrivere tra le sinestesie lessicalizzate la configurazione che compare al verso n. 7 della stessa poesia, in cui leggiamo:

- [copii] cu ochii roși (ca fagii din drum) și glas subțire. (v. 7)

Trad.: [bambini] con gli occhi rossi (come i faggi sulla via) e voce sottile. (v. 7)

Tanto in italiano quanto in romeno l'espressione «voce sottile» è talmente diffusa da risultare, in entrambi i codici, attestata lessicograficamente.

- 2) Dar cine vine-n goană peste câmp?
De ce atâta bucurie-n suflet
cât cântece de aur într-un stup?
(*Psalmul lui Adam*, vv. 65-67, 1930)

Trad.: Ma chi giunge correndo nel campo?
Perché tanta gioia nell'anima
quanti sono i canti d'oro in un'arnia?
(*Il salmo di Adamo*, vv. 65-67, 1930)

Quelli citati sono i primi versi dell'ultima strofa della poesia *Psalmul lui Adam*, in cui si annuncia il sopraggiungere di Caino. La sinestesia udito-vista qui prodotta rappresenta il polo di una configurazione comparativa sul cui versante opposto si colloca «bucurie-n suflet». Nell'interpretazione della configurazione intersensoriale intervengono diverse strategie retoriche: il sostantivo «cântece» potrebbe essere un'eufemizzazione del ronzio delle api, oppure trovare soluzione metonimica sempre con riferimento all'insetto dal colore giallo, il che garantirebbe la coerenza con la specificazione «de aur»; lo stesso determinante («de aur») potrebbe suggerire un'opzione ipallagica, legandosi al sostantivo «arnia» («stup»), in virtù del colore degli insetti che la popolano, o con un rimando al miele da essi prodotto. Naturalmente, queste opzioni interpretative rimandano a

un'isotopia realista dell'immagine, ma è bene sottolineare il valore simbolico degli elementi coinvolti – le api, l'oro, il canto, il miele, il sacrificio di Abele (tutti ascrivibili alla sfera del sacro e del divino) –, per cui si impone un'analisi sul piano metaforico.

Una soluzione ipallagica si potrebbe prevedere forse per la prossima configurazione, che esitiamo a inserire nella categoria sinestetica:

- Și crezi că-n cazinouri
se plâng viori obscure în seară, fiindcă-nroui
cu lacrimi pure ochii?
(*Marină – Reminiscență*, vv. 3-5, 1922³⁹⁰)

Trad.: E credi che nei casinò
si lamentino violini oscuri nella sera, poiché irrori
di lacrime pure gli occhi?
(*Marina - Reminiscenza*, vv. 3-5, 1922)

La soluzione ipallagica a cui accennavamo produrrebbe il seguente risultato: «se plâng viori în seara obscură» («si lamentano violini nella sera oscura»), ma l'aggettivo potrebbe servire anche per iperdeterminare immaginativamente il lamento dei violini. In ogni caso, «viori» e «obscure» appartengono alla stessa sfera sensoriale, la vista, per cui non vi è rapporto sinestetico, il quale si potrebbe riscontrare invece tra il sostantivo e il verbo «se plâng». Riteniamo comunque che tra essi non vi sia un grado di incompatibilità sufficiente per poter parlare di sinestesia, in quanto per noi si tratta soltanto di una drammatizzazione del suono del violino. Volendo infine considerare il valore metonimico del sostantivo (per cui il referente reale dell'aggettivo sarebbe il suono prodotto dagli strumenti), potremmo allora rinvenire, ancora una volta, una sinestesia udito-vista, ma sempre spostando l'attenzione dal piano strettamente sintagmatico a quello paradigmatico. Abbiamo scelto di considerare la sinestesia come una struttura *in*

³⁹⁰ È interessante notare che la poesia, nelle intenzioni dell'autore, avrebbe dovuto essere inclusa nel volume *Priveliști*, ma ne sarebbe rimasta esclusa a causa di ritardi comunicativi con la casa editrice. Per maggiori informazioni a tale riguardo, rimandiamo a B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, pp. 307-308.

praesentia, ma tale aspetto crediamo meriti uno specifico studio che non mancheremo di affrontare nel prosieguo delle nostre ricerche.

III.1.10. UDITO-TATTO

Da *Privești*

- 1) Din nou tăcerea umedă în munți –
și-i vară totuși după calendare;
capre bârboase au trecut, murdare,
și plouă, plouă...
(*Provincie – I*, vv. 1-4)

Trad.: Ancora il silenzio umido sui monti –
e tuttavia è estate secondo i calendari;
sono passate capre barbute, sporche,
e piove, piove...
(*Provincia – I*, vv. 1-4)

È suggestiva la descrizione con cui si apre il ciclo di poesie il cui titolo ha un valore fortemente indicativo: «Provincie». La sinestesia è composta da due termini che, come abbiamo avuto modo di apprezzare, ricorrono molto spesso all'interno dei versi di B. Fundoianu, «tăcerea» (udito) e «umedă» (tatto). A riprova della frequenza del loro utilizzo, riprendiamo il decimo verso dello stesso componimento, in cui compare una costruzione molto simile:

- 2) Tăcerea, udă, s-a culcat pe spate. (v. 10)

Trad.: Il silenzio, bagnato, si è coricato supino. (v. 10)

La relazione sinestetica si configura esattamente come quella precedente, mentre per quanto riguarda il resto del verso, «s-a culcat pe spate», riteniamo si tratti ancora una volta di un accenno di personificazione relativo a un elemento immateriale come il silenzio, la cui ineffabilità – come abbiamo dimostrato l'anno scorso in sede di convegno a

Bucarest, a Cluj-Napoca e a Iași – fa sì che esso entri inevitabilmente (o quasi) in configurazioni più o meno sinestetiche. Sarà interessante notare che il termine silenzio, in realtà, più che una sensazione uditiva, evoca l'assenza di suono o rumore, per cui già su di esso si impongono delle riflessioni di tipo simbolico che devono imprescindibilmente partire dal binomio presenza-assenza: la poesia di B. Fundoianu è certamente un luogo deputato a ospitare il silenzio, sviluppandosi sull'asse immaginario che separa l'essere dal non-essere. È solo alla luce di tali riflessioni che si potrà comprendere il senso della seguente sinestesia su base comparativa:

- 3) Tăcerea se va pune ca un pământ pe mine.
(*Cântece simple: Mărior – VI, v. 4, 1922*)

Trad.: Il silenzio si poserà come della terra su di me.
(*Canzoni semplici: Mărior – VI, v. 4, 1922*)

È chiaro che nell'immagine proposta vi è un'assimilazione del silenzio alla morte, associazione certo non nuova in ambito poetico, ma che si fonda su un principio che non è lecito dare per scontato: volendo individuare una gerarchia ideale tra quelli che potremmo definire *i sensi dell'assenza*, è infatti interessante notare che i domini prevalentemente interessati nella descrizione della mancanza sono appunto quello visivo e quello uditivo, seguiti dal tatto e, a una certa distanza, dall'olfatto e dal gusto.

Ritornando agli aspetti prettamente linguistici relativi all'esempio citato, osserviamo che ai due poli dell'interazione comparativa si collocano due sostantivi, «tăcere» e «pământ», tra i quali si instaura un rapporto sinestetico di tipo udito-vista. Il *tertium comparationis*, rappresentato dal verbo «se va pune», risulta coerente con il comparante («pământ») e metaforico nei confronti del comparato («tăcere»).

Sempre di silenzio, ma attraverso un sinonimo di «tăcere» («liniște»), si parla nella quarta occorrenza rilevata all'interno del secondo testo del ciclo di poesie *Provincie*:

- 4) Și liniștea e tare ca o nucă.

(*Provincie – II*, v. 7, 1930)

Trad.: E il silenzio è duro come una noce.

(*Provincia – II*, v. 7, 1930)

Abbiamo a che fare con un'altra sinestesia di tipo comparativo, a conferma della rilevanza di tale struttura nella produzione poetica di B. Fundoianu. Il nesso linguistico è ancora una volta rappresentato dal «ca», e ai due poli dell'interazione comparativa si trovano un sostantivo appartenente al campo uditivo («liniște»), in qualità di comparato, e un sostantivo ascrivibile al campo visivo («nucă»), in qualità di comparante. Il *tertium comparationis*, a differenza della precedente occorrenza, è rappresentato dall'aggettivo «tare», coerente con il comparante e, questa volta, sinestetico nei confronti del comparato: dunque, ricorrendo all'illustrazione grafica proposta in chiusura del secondo capitolo, le relazioni intersensoriali che si manifestano all'interno della figura in oggetto sono le seguenti: quella che si sviluppa sulla base orizzontale del triangolo, generata dalla comparazione per intervento del «ca», e quella – tra comparato e *tertium comparationis* – che si instaura sul lato sinistro di un poligono che non si chiuderà poiché sul lato destro vi è coerenza semantica.

III.1.11. STRUTTURE COMPLESSE

Procederemo adesso con l'analisi di alcune configurazioni sinestetiche che si presentano strutturalmente più complesse rispetto a quelle analizzate finora: ci riferiamo, nella fattispecie, alle figure in cui è implicato l'ossimoro, a quelle in cui la combinazione intersensoriale si sviluppa tra un numero di termini superiore a due, per poi passare alle interazioni che oltrepassano la struttura frastica, interessando più strofe o addirittura l'intero testo nel suo complesso.

a) L'ossimoro

L'ossimoro, in quanto tale, molto spesso esclude l'esistenza della sinestesia, poiché, a meno che non siano implicati termini relativi a nozioni astratte (es.: «razionale follia», «mostruosa bellezza»), si fonda quasi sempre sull'opposizione concettuale che si sviluppa nell'accostamento di due parole afferenti alla stessa sfera sensoriale. Basterà consultare un qualsiasi dizionario per constatare che, tra gli esempi riportati, prevalgono proprio quelli relativi al campo dei sensi. Sebbene gli esempi canonici si riferiscano per lo più a configurazioni del genere sostantivo-aggettivo, è utile notare che possono esistere anche combinazioni di tipo appositivo, bi-nominali, verbo-avverbio (es.: «la notte, il suo candore...», «urla di silenzio», «osservare ciecamente», ecc.) oppure ancora, come avremo modo di apprezzare nei testi di B. Fundoianu, strutture del tipo sostantivo-verbo.

Nonostante l'ossimoro non risulti in sé sinestetico, si riconoscerà – con Dombi – che l'impertinenza concettuale da esso innescata è maggiore di quella manifestata da alcune costruzioni sinestetiche. Come osserva il Gruppo μ , «l'oxymore est une *coincidentia oppositorum*, où l'antithèse est niée et la contradiction pleinement assumée»³⁹¹. Inoltre, proprio in virtù del suo carattere destabilizzante dal punto di vista semantico, l'eventuale giustapposizione di un ossimoro e di una sinestesia non potrà che esaltare la suggestività dell'immagine scaturita dalla rispettiva figura intersensoriale.

³⁹¹ Trad.: «L'ossimoro è una *coincidentia oppositorum*, in cui l'antitesi è negata e la contraddizione pienamente assunta». Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970, p. 120.

- 1) Auzi tăcerea lungă și gri care e toamnă
și diligența care vine din Dorohoi
(*Herța – I*, v. 12, 1917)

Trad.: Senti il silenzio lungo e grigio che è l'autunno
e la diligenza che viene da Dorohoi.
(*Herța – I*, v. 12, 1917)

Nell'esempio riportato, la sinestesia si innesca tra il sostantivo «tăcere» e l'aggettivo cromatico «gri», il quale, a sua volta, risulta essere transitivamente sinestetico con il verbo «auzi». L'ossimoro, in questo caso, è rappresentato dall'espressione «auzi tăcerea»³⁹², costituita da un verbo «auzi», il cui soggetto è il tu poetico, e dal complemento oggetto «tăcerea». La struttura si presenta estremamente complessa, poiché, a meno che non si voglia optare per una soluzione ipallagica che sposti gli aggettivi «lungă și gri» sul sostantivo «toamnă», allora siamo di fronte alla seguente combinazione di figure:

- Sinestesia udito-vista (colore): tra «tăcerea» e «gri»;
- Sinestesia transitiva: tra «auzi» e «gri»;
- Ossimoro: «auzi tăcerea»;
- Metafora nominale *in praesentia* con nesso copulativo:
«tăcerea lungă și gri care e toamnă».

Ancora una volta, il carattere aperto della sinestesia dal punto di vista sintattico dà prova della complessità di relazioni che attorno ad essa si possono sviluppare.

- 2) Tăcerea-n noi și-n seara căzută-ntre covoare,
ar fierbe ca un cântec călduț, de samovare.
(*Cântece simple: Mărior – III*, vv. 7-8, 1922)

³⁹² Non ci occuperemo in questa sede di questioni inerenti la diffusione o la lessicalizzazione delle forme ossimoriche.

Trad.: Il silenzio in noi e nella sera caduta tra i tappeti,
ribollirebbe come un tiepido canto, di samovar.
(*Canzoni semplici: Mărior – III*, vv. 7-8, 1922)

La relazione ossimorica qui si manifesta tra i due poli («tăcere» e «cântec») della complessa similitudine di fronte alla quale ci troviamo. Non si tratta di una sinestesia su base comparativa poiché comparato e comparante sono entrambi ascrivibili allo stesso dominio sensoriale, l'udito. Non si tratta neppure, però, di una similitudine propriamente sinestetica, poiché il *tertium comparationis*, rappresentato dal verbo «ar fierbe», non risulta appartenente a nessun campo sensoriale, presentandosi invece come metaforico nei confronti sia del comparato che del comparante. L'incompatibilità sensoriale si sviluppa invece all'interno dello stesso comparante, costituito dal sostantivo «cântec» (udito) e dall'aggettivo «călduț», appartenente alla categoria del calore, quindi al dominio tattile.

Le figure implicate nell'esempio citato sono dunque le seguenti:

- Similitudine: «Tăcere ar fierbe ca un cântec călduț, de samovare»;
- Metafora tra comparato e *tertium comparationis*: «Tăcere ar fierbe»;
- Metafora tra comparante e *tertium comparationis*: «Un cântec ar fierbe»;
- Sinestesia interna al comparante: «Un cântec călduț»;
- Ossimoro: tra «tăcere» e «cântec».

Gli intrecci che si manifestano in casi del genere offrono una chiara dimostrazione del fatto che sarebbe impossibile, nonché inopportuno, continuare a parlare delle diverse figure retoriche in termini di subordinazione dell'una rispetto all'altra. I termini da noi utilizzati, combinazione e interazione, crediamo riescano ad esprimere al meglio la complessità di tali relazioni multiple.

Negli esempi che seguono non ritroveremo una sinestesia, ma il silenzio è ancora soggetto di relazioni ossimoriche, che qui assumono l'aspetto di una personificazione e di una prosopopea, specificità configurative che riteniamo quindi opportuno segnalare:

- Am întâlnit fagi roșii și veverițe mici,

cu coada lung stufoasă și fără ochi. Pe-aici
unde tăcerea cântă la patru mâni pe ape.

(*Sinaia I*, vv. 7-9, 1919)

Trad.: Ho incontrato faggi rossi e piccoli scoiattoli,
con la lunga coda folta e senza occhi. Qui
dove il silenzio suona a quattro mani sulle acque.

(*Sinaia I*, vv. 7-9, 1919)

- Tăcerea asta țipă și vorbește.

(*Monologul lui Baltazar*³⁹³, v. 7, 1920)

Trad.: Questo silenzio urla e parla.

(*Il monologo di Baldassar*, v. 7, 1920)

b) Strutture a tre o più termini

Alla radice della poesia in lingua romena di B. Fundoianu vi è una riflessione esistenziale che si sviluppa su dicotomie universali, quali immanenza e trascendenza (vedi i tanti testi di matrice religiosa) e, come si è detto, essere e non-essere, già suggerita nella famosa prefazione all'opera, *Câteva cuvinte pădurețe*, in cui l'autore, parlando di se stesso, si riferisce a una precedente esistenza poetica, evocando una sorta di rinascita da una dimensione altra, in cui egli non riesce più a riconoscersi. L'eco di tali riflessioni si avverte poeticamente nell'uso metaforico che Fundoianu fa del silenzio, elemento in cui si esprime

³⁹³ «Rege al Babilonului [...], descendent al legendarului Nabucodonosor, al cărui profet era evreul Daniel. În *Cartea Profetului Daniel* (cap. V) sunt relatate profanarea de către rege a vaselor sfinte luate din Templu de la Ierusalim și omorârea lui Baltazar survenită ca o pedeapsă pentru această blasfemie. B. Fundoianu lucra în această perioadă la ceea ce va fi o primă versiune (în limbă română) a piesei sale *Le Festin de Balthazar* (1932), subintitulată "auto-sacramental" și inspirată din Calderón de la Barca (*La cena del rey Baltasar*)» («Re di Babilonia [...], discendente del leggendario Nabucodonosor, il cui profeta era Daniele. Nel *Libro del Profeta Daniele* (cap. V) sono riportate la profanazione da parte del re del vasellame sacro preso dal Tempio di Gerusalemme e l'omicidio di Baldassar giunta come punizione per tale blasfemia. B. Fundoianu in questo periodo lavorava a quella che sarà una prima versione in lingua romena della sua opera teatrale *Le Festin de Balthazar*, del 1932, sottotitolata "auto-sacramentale" e ispirata a *La cena del rey Baltasar*, di Calderón de la Barca»), B. Fundoianu, *Opere I, op. cit.*, p. 222.

il ritorno in quella dimensione di immaterialità in cui si attivano imperscrutabili dinamiche gestative che annunciano una nuova genesi personale e cosmica.

È in questa chiave che vanno lette le seguenti configurazioni retoriche, la cui suggestività è esaltata dal multiplo coinvolgimento di sensi:

1) În seară, porumbeii din curte, pe asfalt.

Au în priviri tăcerea unui climat mai cald

și mersul lin, de parcă s-ar clătina pe-o strună.

(*Provincie IV*, vv. 1-3, 1921)

Trad.: Nella sera, le colombe del cortile, sull'asfalto.

Hanno negli sguardi il silenzio di un clima più caldo

e l'andamento mite, che sembra stiano dondolando su una fune.

(*Provincia IV*, vv. 1-3, 1921)

A combinarsi, nel secondo verso, sono tre diverse dimensioni sensoriali: la vista, attraverso il sostantivo «priviri», l'udito, con l'immancabile «tăcere», e il tatto, attraverso la sensazione di calore evocata da «climat mai cald». Per un'analisi semantica approfondita dei versi in questione rimandiamo al nostro articolo apparso in *Caietele Sextil Pușcariu*³⁹⁴: qui ci limitiamo a osservare che gli uccelli a cui si fa riferimento nel primo verso sono paragonati più avanti a delle urne mortuarie («par niște urne pentru cenușile de morți»; trad.: «sembrano delle urne per la cenere dei morti», v. 9), bagnate di silenzio, di sangue e di latte («uzi de tăcerea lungă, de sânge și de lapte»; trad.: «bagnati dal lungo silenzio, dal sangue e dal latte»), elementi simbolici che rappresentano dei principi vitali. Ad essere evocato, attraverso il riferimento al latte, è un *regressus ad uterum* che si esprime proprio nella sinestesia in questione: «il silenzio di un clima più caldo». Tale approccio interpretativo troverebbe conferma – a nostro avviso – nei versi di un'altra poesia, *Un tren de marfă...*, in cui il silenzio assume una posizione fetale:

- «Tăcerea doarme cu genunchii-n gură».

³⁹⁴ Cfr.: D. De Salazar, *op. cit.*, pp. 572-589.

(*Un tren de marfă...*, v. 5, 1922)

Trad.: «Il silenzio dorme con le ginocchia al mento».

(*Un treno merci...*, v. 5, 1922)

In quanto alla valenza simbolica del calore sognato, segnaliamo quanto affermato da Gaston Bachelard in *La Terre et les rêveries du repos*: «L'intérieur rêvé est chaud, jamais brûlant. La chaleur rêvée est toujours douce, constante, régulière. Par la Chaleur, tout est profond. La Chaleur est le signe d'une profondeur, le sens d'une profondeur»³⁹⁵.

Per configurazioni complesse naturalmente intendiamo anche quelle costruzioni che noi abbiamo indicato con il nome di sinestesie su base comparativa, soprattutto quando il *tertium comparationis* presenta una struttura composita. È il caso della seguente figura, in cui si combinano udito, vista e tatto:

2) Și vorbele-ar rămâne limpezi și grele-n noi,
ca ciorile surprinse de moarte într-un sloi.

(*Cântece simple: Mărior – III*, vv. 13-14, 1922)

Trad.: E le parole resterebbero limpide e pesanti in noi,
come le cornacchie sorprese dalla morte nel ghiaccio.

(*Canzoni semplici: Mărior – III*, vv. 13-14, 1922)

In questo caso, la sinestesia di base è quella rappresentata dall'interazione tra i due poli della comparazione, ovvero «vorbele» e «ciorile surprinse de moarte într-un sloi», rispettivamente ascrivibili al dominio uditivo e visivo. Il *tertium comparationis* presenta una struttura alquanto complessa, poiché è composto dal verbo «ar rămâne» e da due determinanti di tipo sensoriale «limpezi» e «grele», appartenenti alla sfera visiva e a quella tattile. Se il verbo del nesso analogico risulta coerente con entrambi i poli della figura, lo stesso non si può dire per gli aggettivi che innescano una doppia sinestesia con il

³⁹⁵ «L'intimità sognata è calda, mai bruciante. Il calore sognato è sempre dolce, costante, regolare. Per mezzo del Calore, tutto è profondo. Il Calore è il segno di una profondità, il senso di una profondità», G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Parigi, Corti, 2004, p. 63.

comparato: udito-vista («vorbele limpezi») e udito-tatto («vorbele grele»). Un'obiezione ammissibile è quella che riguarda la diffusione dell'espressione «vorbe limpezi», la cui comprensione non produce più nessuna esitazione. Riteniamo però che, in forza della collocazione all'interno di una configurazione comparativa, essa acquisisca una maggiore proiettività di tipo metaforico rispetto all'accezione con cui spesso viene utilizzata in contesti non letterari.

c) Oltre il verso...

Vogliamo chiudere con i testi di due poesie che non sono contenute nel volume *Priveliști*, ma che l'autore ha pubblicato su due differenti riviste letterarie dell'epoca: si tratta di *Înserare*, pubblicata nel 1916 in *Cronica Moldovei*, e di *Arșița*, pubblicata nello stesso anno in *Versuri și proza*, periodico letterario di Iași. Non sottolineeremo alcuna parola o espressione, poiché, a nostro avviso, le due poesie rappresentano quella che Erzsébet Dombi ha identificato come una costruzione sinestetica di tipo supersintattico, in cui infatti lo scambio intersensoriale non è circoscritto nello spazio di un verso o di una strofa, ma interessa il testo nel suo complesso. I titoli delle poesie di seguito riportate si caratterizzano anch'essi per l'appartenenza ad uno specifico dominio sensoriale. Sarà lo stesso Fundoianu a descrivere, in un solo verso, la percezione dell'ineffabile come un atto di volontà in cui sono necessariamente coinvolti tutti i sensi: «Voiam ceva cu simțurile toate».

ÎNSERARE

În liniștea de noapte și de vise
Amurgul țese trombele-i de fum...
Pe pajiști sunt miresme de narcise.
În aer: vis, culoare și parfum.

Ard flăcări vii pe creștete de dealuri,
Sub străvezii lăuntruri de cristal;
În depărtări sclipirile de valuri
Au licăriri de lame de pumnal.

În pacea asta calmă și divină,
Cu arome senzuale de serai,
Cum cresc acorduri vagi de violină
Și pier în noaptea limpede de mai!...

Nu-i parfumatul cântec ce pe clape
L-am fost cântat pe vremuri amândoi;
Ci-i noaptea ce scoboară peste ape
Cu fâșâit de surse și de foi.

CREPUSCOLO

Nel silenzio della notte e dei sogni
Il tramonto tesse le sue trombe di fumo...
Nei prati c'è odore di narcisi.
Nell'aria: sogno, colore e profumo.

Ardono fiamme vive sulle cime dei colli,
Sotto diafane profondità di cristallo;
In lontananza gli scintillii delle onde
Sfavillano come lame di pugnale.

In questa pace calma e divina,
Con aromi sensuali di un serraglio,
Come crescono vaghi accordi di violino
E si dissolvono nella limpida notte di maggio!...

Non c'è il canto profumato che al piano
Avremmo suonato noi due a quei tempi;
Ma c'è la notte che scende sulle acque
Con fruscio di sorgenti e di foglie.

ARȘITA

Nemărginit senin era în suflet.
Inconștient zăceam; barbar și-ncult
Ca un pământ virgin; și stam s-ascult,
Ușure-ntâi, apoi ca un tumult,
Viril și calm al solului răsuflet.

Zăceam culcat în iarbă; animal.
Îmi dilata narinele, mireasma
De fân, ce străbătea catapeteasma;
Letargic somn cuiba în encefal;
Dospea, în iarbă, numai protoplasma.

Dormeam adânc, un somn de generații,
Și clin, clin, clin, suna în pavilion;
Dormea în ochi imperiul de ozon.
Stăteau subt lacăt grelele ecuații;
Pustiu; afund; torid și monoton.

Cântau ceva viorile bastarde...
Miros de lucru ars. – Cântau ceva,
Și-arcușul lor zglobiu aluneca,
Aluneca pe-a sufletului coarde,
Pe panglicile nervilor țipa.

Voiam ceva și nu știu ce voiam.
Fierbinte; miros; grea singurătate.
Simțeam ceva că-n vine mi se zbate,
Și solitar – preludiul lui Adam –
Voiam ceva cu simțurile toate.

Prin aer, poftitor, aduļmecam.

Aduļmecam morbid; când, o femeie
Trecu umplând de vis văzduhul tot;
În chip de om râdea Saldabaoth,
Iar eu m-am repezit să-o fac să steie,

Ca un barbar copil de hotentot.

L'ARSURA

Una serenità infinita c'era nell'anima.
Giacevo inconsapevole; barbaro e incolto
Come una terra vergine; e stavo in ascolto,
Prima piano, poi come un tumulto,
Virile e calmo sospiro del suolo.

Coricato nell'erba; come un animale.
Mi dilatava le narici, l'odore
Di fieno, che attraversava l'iconostasi;
Un letargico sonno s'annidava nell'encefalo;
Fermentava, nell'erba, solo il protoplasma.

Dormivo profondamente, un sonno di generazioni;
E clin, clin, clin, risuonava nel padiglione;
Dormiva negli occhi l'impero di ozono.
Stavano sotto chiave le pesanti equazioni;
Deserto; profondo; torrido e monotono.

Suonavano qualcosa i violini bastardi...
Odore di cose bruciate. – Suonavano qualcosa,
E il loro archetto vivace scivolava,
Scivolava sulle corde dell'anima,
Sui nastri dei nervi urlava.

Volevo qualcosa e non sapevo cosa.
Cocente; odore; pesante solitudine.
Sentivo qualcosa agitarsi nelle vene,
E solitario – preludio di Adamo –
Volevo qualcosa con tutti i sensi.

Nell'aria, accogliente, respiravo.

Respiravo morbosamente; quando, una donna
Passò riempiendo di sogni l'atmosfera tutta;
Con volto d'uomo rideva Saldabaoth,
E io mi sono affrettato per farlo rimanere,

Come un barbaro figlio di ottentotto.

Conclusioni

L'analisi proposta nella seconda parte del presente elaborato, in cui abbiamo proceduto all'applicazione pratica delle teorie esposte nei primi due capitoli, offre un'ulteriore dimostrazione del fatto che, in ambito poetico, la sinestesia manifesta una complessità strutturale e semantica che necessita di essere ulteriormente indagata. Rispetto ad altre figure come, per esempio, la metafora, che ha sempre rivestito un ruolo privilegiato all'interno degli studi di retorica, la ricerca sulla sinestesia manifesta ancora delle carenze rilevanti, in virtù delle quali sarebbe auspicabile un approfondimento, al fine di identificare delle linee di analisi chiare e rigorose su cui far convergere gli sforzi ermeneutici. Negli ultimi anni, alcuni studi condotti in ambito accademico sembrano aver determinato un positivo cambio di rotta rispetto al passato: le pubblicazioni di Paola Paissa sulla forma lessicalizzata offrono, per esempio, un modello dall'indiscutibile valore scientifico, che potrebbe essere utilizzato come base da cui partire per future ricerche focalizzate su un fenomeno linguistico che, nonostante la sua diffusione pancronica, non gode ancora dell'attenzione che invece meriterebbe.

Abbiamo provato, da parte nostra, a definire la figura nella sua dimensione letteraria, costruendo una griglia analitica di riferimento sulla base della quale procedere al riconoscimento e allo studio dell'interazione sinestetica, sia nella sua manifestazione isolata, sia in combinazione con altre configurazioni retoriche, in particolare con la similitudine. Il modello, nella sua applicazione pratica sui testi, sembra rispondere bene rispetto alle complessità che il linguaggio artistico presenta, soprattutto nell'espressione poetica. La sistematizzazione proposta naturalmente necessita – e crediamo che meriti – di essere ulteriormente sperimentata, al fine di comprovarne la validità attraverso l'applicazione ad altri *corpus*. Alla luce di quanto esposto, possiamo affermare che il processo di riduzione delle sinestesie complesse a una struttura semplificata di tipo attributivo si dimostra inadeguato quanto inefficace in ambito letterario, e che nella descrizione del rapporto che la sinestesia intrattiene con altre figure retoriche – quali metafora, similitudine e metonimia – si deve operare in termini di interazione, senza la pretesa di assimilare un processo all'interno di un altro. Ognuno di essi è infatti parte di

un'interpenetrazione semantica che sul piano poetico accresce la suggestività e lo slancio proiettivo dell'immagine verso una dimensione extratestuale.

Certamente, oltre ai dati acquisiti e alle definizioni qui elaborate per la prima volta, il lavoro di ricerca svolto ha offerto degli spunti interessanti per le indagini che riteniamo utile e interessante condurre in un futuro molto prossimo: ci riferiamo in particolare allo studio delle configurazioni crono-spaziali, che portano al limite l'interpretazione sinestetica, ma poggiano sulla componente percettiva della dimensione temporale (che lo stesso Fundoianu poeticamente sfrutta esaltandone le potenzialità sul piano immaginativo); ci sarà spazio poi per le necessarie considerazioni riguardo la possibilità di uno sviluppo dell'interazione sensoriale anche al di là del piano sintagmatico, come nel caso delle modificazioni oblique, in cui è preliminarmente interessata la metonimia; infine, si impone una riflessione sul ruolo che i colori rivestono in ambito sinestetico, considerando la vastità del campo d'indagine e le valenze simboliche di cui si caricano i termini appartenenti al campo semantico del cromatismo.

BIBLIOGRAFIA

- Agosti S., *Grammatica della poesia. Cinque studi*, Napoli, Guida Editore, 2007;
- Aristotele, *Poetica*, Milano, BUR, 1995; Aristotele
- Aristotele, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996;
- Bertinetto P. M., «On the inadequateness of a purely linguistic approach to the study of metaphor», *Italian Linguistics*, 4, 1977, pp. 7-85;
- Bertinetto P. M., «"Come vi pare". Le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora», in A.A.V.V., *Retorica e scienza del Linguaggio, Atti del X Congresso Internazionale di studi S.L.I.*, Bulzoni, Roma, 1979, pp. 132-170;
- Bidu-Vrănceanu A., «Esquisse de système lexico-sémantique: les noms de couler dans la langue roumaine contemporaine (I)», *Revue Roumaine de Linguistique*, XV, 2, 1970, pp. 129-140;
- Bidu-Vrănceanu A. et al, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Nemira, 2005;
- Black M., *Metaphor*, in *Models and metaphor*, Cornell University Press, Ithaca e Londra, 1962 (ed. orig. 1954);
- Bonhomme M., *Linguistique de la métonymie*, P. Lang, Berna, 1987;
- Briosi S., *Il senso della metafora*, Liguori, Napoli, 1985;
- Brooke-Rose C., *A grammar of Metaphor*, Mercury Books, Londra, 1958;
- Cacciari C., «La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero», in C. Cacciari (a cura di), *Teorie della metafora*, Milano, Raffaello Cortina, 1991, pp. 1-30;
- Carbonelli J. & Minton S., «Metafora e ragionamento comune», in C. Cacciari (a cura di) (1991), *Teorie della metafora*, Milano, Raffaello Cortina, 1991, pp. 269-301;
- Carnoy A., *La science du mot. Traité de sémantique*, Lovanio, Universitas, 1927;
- Casadei F., *Lessico e semantica*, Roma, Carocci, 2007;
- Cazacu B., «Despre înțelesul unor verbe "sentiendi"», *Studii și cercetări lingvistice*, 2, 1950, pp. 257-264;

- Charbonnel N. & Kleiberg G. (a cura di), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999;
- Cicerone, *De Oratore*, Milano, Bur, 1994;
- Cicerone, *La Retorica a Gaio Erennio*, Milano, Mondadori, 2010;
- Cigada S., «Charles Baudelaire: antropologia e poetica», in *Il Simbolismo francese*, a cura di S. Cigada, *Atti del Convegno tenuto all'Università Cattolica di Milano dal 28 febbraio al 2 marzo 1992*, Sugarco Edizioni, Varese, 1992, pp. 31-74;
- Cigada S., *Corso di tecniche espressive e tipologia dei testi*, Brescia, La Scuola, 2005;
- Cigada S., «I meccanismi del senso: il culminatore semantico», in A.A.V.V., *Ricerche di semantica testuale*, La Scuola, Brescia, 1988, pp. 25-70;
- Cigada S., «Per un'analisi contrastiva delle strutture retoriche», *S.I.L.T.A.*, 1/2, 1989, pp. 99-113;
- Cigada S., *Sull'autonomia dei valori fonetici della poesia*, Vita e Pensiero, Milano, 1969;
- Cinque G., «Grammatica generativa e metafora», *Studi di grammatica italiana*, 2, 1972, pp. 261-295;
- Cohen J., «The Semantics of Metaphor», in A. Ortony (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press: Lawrence Erlbaum Associates, 1979, pp. 64-77;
- Cohen J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Parigi, 1971;
- Coșeriu E., *Linguistica del testo*, ed. in it. a cura di Donatella Di Cesare, Roma, Carocci, 2008;
- Cruse D. A., «Prototype theory and lexical semantics», in S. Tsohatzidis (a cura di), *Meanings and Prototypes. Studies in Linguistic Categorization*, London & New York, Routledge, 1990, pp. 381-401;
- Cuenca M. J. & Hilferty J., *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona, Editorial Ariel, 1999;
- Delbecq N. (a cura di), *Linguistique cognitive. Comprendre comment fonctionne le langage*, Bruxelles, De Boeck. Duculot, 2002;
- Dombi E. P., «An Index of Incompatibility for Synaesthesia», *Revue roumaine de linguistique*, 1970;
- Dombi E. P., «On the Semantic Basis of Synaesthesia», *Revue roumaine de linguistique*, 1971;

- Dombi E. P., «Synaesthesia and poetry», *Poetics*, 11, 1974, pp. 23-44;
- Downey J. E., «Literary synaesthesia», *The Journal of Philosophy*, IX, 18, 1912, pp. 490-498;
- Dromard G., «Les transpositions sensorielles dans le langue littéraire», *Journal de Psychologie*, 5, 1908, pp. 492-507;
- Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975;
- Eco U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984,
- Engstrom A. G., «In defence of synaesthesia in literature», *Philological Quarterly*, XXV, 1, 1946, pp. 1-19;
- Erhardt-Siebold E. Von, «Harmony of the senses in English, German and French Romanticism», *P.M.L.A.*, XLVII, 2, june 1932, pp. 577-592;
- Fontanier P., *Les figures du discours*, Flammarion, Parigi, 1968;
- Garavelli Mortara B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1998;
- Genette G., «La rhétorique restreinte», *Communications*, 16, 1970, pp. 25-35;
- Graur Al., *Alte etimologii românești*, Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975;
- Greimas A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966;
- Grossmann M., *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988;
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1990;
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, Parigi, 1970;
- Henry A., *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Parigi, 1971;
- Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano, 1966 (ed. orig. 1956);
- Kleiberg G., *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, 1990;
- Lakoff G., *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987;
- Lausberg H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969;
- Le Guern M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973;
- Mancaș M., «La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, 1962, pp. 55-87;

- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Flammarion, 2008;
- Meschonnic H., *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970;
- Miclea M., *Psihologie cognitivă. Modele teoretico-experimentale*, Iași, Polirom, 2003;
- Miller G., «Immagini e modelli, paragon e metafore», in C. Cacciari (a cura di), *Teorie della metafora*, Milano, Raffaello Cortina, 1991, pp. 59-123;
- Naccarato A., *Poétique de la métonymie. Les traductions italiennes de «La Curée» d'Émile Zola au XIX^e siècle*, Roma, Aracne, 2008;
- Naccarato A., *Traduire l'image. L'œuvre de Gaston Bachelard en italien*, Roma, Aracne, 2012;
- Paissa P., *La Sinestesia. Analisi contrastiva delle sinestesie lessicalizzate nel codice italiano e francese*, Brescia, La scuola, 1995.
- Paissa P., *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, Brescia, La Scuola, 1995;
- Paissa P., «Substantivation abstraite: quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIX^e siècle (Goncourt et Zola, 1864-1874)», in Galazzi E. Bernardelli G., (eds.), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita e pensiero, 2003, pp. 549-568;
- Prandi M., *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992;
- Prandi M., «La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione», in C. Casadio (ed.), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Sulmona, PrimeVie, 2008, pp. 9-52.
- Prandi M., «Métonymie et Métaphore: parcours partagés dans l'espace de la communication. Figures du discours et ambiguïté», *Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, XV, 2002, pp. 71-82;
- Prandi M., «Modificazioni oblique nel *Partigiano Johnny*», *Strumenti critici*, III, n. 1, 1988, pp. 111-164;
- Prandi M., Raschini E., «La Similitudine tra le forme di attenuazione dell'interazione concettuale», *Synergies Italie*, n. spécial, 2009, pp. 21-30;
- Prandi M., *Sémantique du contresens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987;
- Richards I. A., *The philosophy of rhetoric*, Oxford University Press, Oxford, 1936;
- Ricoeur P., *La métaphore vive*, Seuil, Parigi, 1975;

- Rosiello L., *La semantica moderna e l'opera di Stephen Ullmann*, in introduzione al volume: S. Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Il Mulino, Bologna, 1962;
- Rosiello L., «Le sinestemie nell'opera poetica di Montale», *Rendiconti*, VII, 1963, pp. 3-21;
- Saussure F. De, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005;
- Ségalen V., «Les synesthésies et l'école symboliste», *Mercure de France*, IV, 1903, pp. 57-90;
- A. C. Sorrenti, *Poetica della similitudine e della metafora. Sulle figure analogiche in Gaspard de la Nuit di Aloysius Bertrand*, Roma, Aracne, 2015;
- Stanford W. B., *Greek Metaphor*, Oxford University Press, Oxford, 1936;
- Stanford W. B., «Synaesthetic metaphor», *Comparative Literature Studies*, VI-VII, 1942, pp. 26-30;
- Tornitore T., *Scambi di sensi. Preistorie delle sinestemie*, Centro Scientifico Torinese, Torino, 1988;
- Ullmann S., «Les transpositions sensorielles chez Leconte de Lisle», *Le français moderne*, XIV, Gennaio 1946, pp. 23-40;
- Ullmann S., «L'art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier», *Le français moderne*, XV, Ottobre 1947, pp. 265-286;
- Ullmann S., «La transposition dans la poésie lyrique de Hugo, des *Odes et Ballades* aux *Contemplations*», *Le français moderne*, XIX, Ottobre 1951, pp. 277-295;
- Ullman S., *Principi di semantica*, Torino, Einaudi, 1977;
- Ullmann S., «Romanticism and synaesthesia: a comparative study of sense transfer in Keats and Byron», *P.M.L.A.*, LX, 3, 1945, pp. 811-827;
- Ullmann S., *The Principles of Semantics*, Basil Blackwell and Mott. Ltd., Glasgow, 1957;
- Ullmann S., *Transposition of sensations in Proust's imagery in Style in the French Novel*, Cambridge University Publications, Cambridge, 1957;
- Vianu T., *Despre stil și arta literară*, Bucarest, Ed. Tineretului, 1965;
- Weinreich U., *Explorations in semantic theory*, in *Current trends in Linguistics*, ed. by T. A. Sebeok, vol. III, L'Aia, 1966, pp. 395-477;
- Weinrich H., *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna, 1976;

- Williams J. M., «Synaesthetic adjectives: a possible law of semantic change», *Language*, 52/2, 1976, pp. 461-478;
- Werner H., «L'unité des sens», *Journal de Psychologie*, XXXI, 1934, pp. 190-205;
- Whitney A. H., «Synaesthesia in Twentieth-Century Hungarian Poetry», *The Slavonic and East-European Review*, XXX, 1951-1952, pp. 414-469;
- Wundt W., *Völkerpsychologie*, Lipsia, 1900, I, 2;
- Wundt W., «Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte», II. b. *Die Sprache*, Lipsia, 1904, pp. 538-556;

Opere di B. Fundoianu (*in ordine cronologico*)

- Fundoianu B., *Poezia antumă*, Bucarest, Art, 2011, P. Daniel, G. Zarafu, M. Martin, R. Sorescu (a cura di).
- Fundoianu B., *Judaism și elenism*, Bucarest, Hasefer, 1999, L. Volovici, R. Zastroiu (a cura di);
- Fundoianu B., *Imagini și cărți*, Bucarest, Minerva, 1980.
- Fundoianu B., *Poezii*, Bucarest, Minerva, 1978. Prefazione di M. Martin e postfazione di P. Daniel;
- Fundoianu B., *Privești și inedite*, Bucarest, Editura Cartea Românească, 1974, P. Daniel (a cura di), include poesie inedite.
- Fundoianu B., *Poezii*, Bucarest, Editura pentru literatură, 1965. Prefazione a cura di D. Petrescu;
- Fundoianu B., *Privești*, Bucarest, Cultură națională, 1930;
- Fundoianu B., *Imagini și cărți din Franța*, Bucarest, Socec, 1922;
- Fundoianu B., *Tăgăduința lui Petru*, Iași, Chemarea, 1918;

Studi su B. Fundoianu e Benjamin Fondane (in ordine alfabetico)

- Bucur M., *B. Fundoianu*, Bucarest, Albatros, 1985.
- Cioran E., *Al di là della filosofia. Conversazioni su Benjamin Fondane*, A. Di Gennaro (a cura di), Milano, Mimesis, 2014;
- De Salazar D, «Despre metaforele tăcerii în *Priveliști* de B. Fundoianu», in *Caietele Sextil Pușcariu – II*, Cluj-Napoca, Scriptor-Argonaut, 2015, pp. 572-587.
- Finkenthal M., *A Poet-Philosopher caught between the Sunday of History and the Existential Monday*, New York, Peter Lang, 2013,
- Fotiade R. (a cura di), *Conceptions of the Absurd from Surrealism to Chestov's and Fondane's existential Thought*, Oxford-Berna, Peter Lang, 2001;
- Gascoyne D., *Rencontres avec B.F.*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1984;
- Gonzi A., Jutrin M. (eds.), *Benjamin Fondane: una voce singolare*, Milano, Mimesis, 2015;
- Hyde J. K., *B.F. A presentation of his life and works*, Ginevra-Parigi, Droz, 1971;
- Jutrin M., *Avec Benjamin Fondane au-delà de l'histoire*, Parigi, Parole et Silence, 2011;
- Jutrin M., «B. Fondane et le surréalisme», *Mélusine IX*, 1989;
- Jutrin M., *Benjamin Fondane ou le périple d'Ulysse*, Saint Genouph, Nizet, 1989;
- Jutrin M., «B.F. ou le refus du poème», *Les Nouveaux Cahiers*, 80, 1985;
- Jutrin M., «De B. Wechsler à B. Fondane: nom et identité», *Approches*, Haifa, 3, 1985;
- Jutrin M., «Poésie et prémonition chez B. Fondane», *Yod*, Parigi, automne 1988;
- Jutrin M. (a cura di), *Rencontres autour de Benjamin Fondane, poète et philosophe*, Convegno di Royaumont, Parigi, Parole et Silence, 2003;
- Jutrin M., Vanhese G. (a cura di), *Une Poétique du gouffre. Sur Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane*, Atti del convegno di Cosenza, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004;
- Kluback W., *Benjamin Fondane. A poet in exile*, New York, Peter Lang, 1996;
- Lescure J., *Fondane, le gouffre et le mur*, Marchainville, Éditions Proverbe, 1999;
- Manea N., *Al di là della montagna, Paul Celan e Benjamin Fondane. Dialoghi postumi*, Milano, Il Saggiatore, 2012;

- Manuca D., Zastroiu R. (a cura di), *Fundoianu-Fondane*, in «Anuar de Lingvistică și Istorie Literară», t. XXXIV, Iași, 1994-1995.
- Martin M., *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Bucurest, Minerva, 1984;
- Mihailescu F., «B.F. essayiste roumain», *Cahiers d'études roumaines*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 9, 1984;
- Moscovici L., «Fondane à Auschwitz», *Dialogue*, Montpellier, Université Paul Valery, 7, 1981;
- Naccarato A., «Dalla parola all'immagine. La metafora in *Ulysse* di Benjamin Fondane», in G. Vanhese (a cura di), *Multiculturalismo e Multilinguismo*, Quaderni del Dipartimento di Linguistica, Università della Calabria, vol. 25, 2010;
- Oszi C., «Fondane et Bachelard: une confluence poétique», *Approches*, Haifa, 3, 1985.
- Petrescu Radu I., *Privirea Medusei*, Iași, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2003;
- Salazar-Ferrer O., *Benjamin Fondane*, Tolosa, Oxus, 2004;
- Stoleru V., *B. Fundoianu – Benjamin Fondane*, Bucurest, Ed. Grai și Suflet – Cultura Națională, 2000;
- Ștefănescu D. (ed.), *B. Fundoianu sau încercarea paradoxului. Pentru o hermeneutică existențială. Benjamin Fondane ou l'épreuve du paradoxe. Pour une herméneutique existentielle*, Cluj-Napoca, Eikon, 2010;
- Tomescu M., *B. Fundoianu / Benjamin Fondane, un scriitor între două literaturi*, Bucurest, Cartea Universitară, 2007.
- Vanhese G., «La neige tragique», in *Cahiers Benjamin Fondane*, 2004, n. 7, pp. 78-85.

APPENDICE

Allegato 1

	Tatto	Calore	Gusto	Olfatto	Udito	Vista	Totale
Tatto	-	-	1	-	-	7	8
Calore	-	-	-	-	-	4	4
Gusto	-	-	-	1	2	3	6
Olfatto	-	-	-	-	-	-	-
Udito	-	-	-	1	-	8	9
Vista	1	-	-	-	9	-	10
Totale	1	-	1	2	11	22	37: 26;11

Luigi Rosiello, Schema relativo alla raccolta di E. Montale Ossi di seppia. L. Rosiello, op. cit., p. 8.

Allegato 2

	Tatto	Calore	Gusto	Olfatto	Udito	Vista	Totale
Tatto	-	-	-	1	5	6	12
Calore	-	-	-	1	1	2	4
Gusto	1	-	-	1	-	1	3
Olfatto	-	-	-	-	-	-	-
Udito	-	1	-	-	-	6	7
Vista	2	3	-	-	8	-	13
Totale	3	4	-	3	14	15	39: 25;14

Luigi Rosiello, Schema relativo alla raccolta di E. Montale Le occasioni. L. Rosiello, op. cit., p. 10.

Allegato 3

	Tatto	Calore	Gusto	Olfatto	Udito	Vista	Totale
Tatto	-	-	-	-	3	7	10
Calore	-	-	-	-	-	2	2
Gusto	-	-	-	-	-	-	-
Olfatto	-	-	-	-	-	-	-
Udito	2	-	-	-	-	3	5
Vista	1	-	-	-	5	-	6
Totale	3	-	-	-	8	12	23: 15,8

Luigi Rosiello, Schema relativo alla raccolta di E. Montale La bufera. L. Rosiello, op. cit., p. 13.

Allegato 4

	Toucher	Chaleur	Goût	Olorat	Ouïe	Vue	Total
Toucher	-	-	-	1	12	10	23
Chaleur	-	-	-	-	6	8	14
Goût	10	2	-	1	27	30	70
Olorat	1	-	-	-	-	1	2
Ouïe	-	-	-	-	-	1	1
Vue	-	1	-	-	8	-	9
Total	11	3	-	2	53	50	119 : 97/22
					103		

Mihaela Mancaș: le trasposizioni sensoriali nell'opera pubblicata in vita da Eminescu.
M. Mancaș, *op. cit.*, p. 62.

Allegato 5

	Toucher	Chaleur	Goût	Odorat	Ouïe	Vue	Total
Toucher	-	-	-	2	9	15	26
Chaleur	-	-	-	2	13	12	27
Goût	8	-	-	5	52	89	154
Odorat	-	-	-	-	-	6	6
Ouïe	-	-	-	-	-	2	2
Vue	-	-	2	-	14	-	16
Total	8	-	2	9	88	124	231 : 207/24
					212		

Mihaela Mancaș: le trasposizioni sensoriali nell'opera pubblicata dopo la morte di Eminescu.
M. Mancaș, *op. cit.*, p. 65.

Allegato 6

	Toucher	Chaleur	Goût	Odorat	Ouïe	Vue	Total
Toucher	-	-	-	3	21	25	49
Chaleur	-	-	-	2	19	20	41
Goût	18	1	-	6	78	120	223
Odorat	1	-	-	-	-	7	8
Ouïe	-	-	-	-	-	3	3
Vue	1	1	2	-	22	-	26
Total	20	2	2	11	140	175	350 : 300/50
					315		

Mihaela Mancaș: le trasposizioni sensoriali nell'opera completa di Eminescu.
M. Mancaș, *op. cit.*, p. 67.

Allegato 7

	Toucher	Chaleur	Goût	Odorat	Ouïe	Vue	Total
Toucher	-	-	-	2	16	20	38
Chaleur	-	-	-	1	1	11	13
Goût	2	-	-	2	4	2	10
Odorat	1	-	-	-	-	7	8
Ouïe	-	-	-	2	-	13	15
Vue	5	4	-	1	8	-	18
Total	8	4	-	8	29	53	102 : 79/23
					82		

Mihaela Mancaș: le trasposizioni sensoriali nell'opera di Arghezi.
M. Mancaș, *op. cit.*, p. 71.

Allegato 8

	Toucher	Chaleur	Goût	Odorat	Ouïe	Vue	Total
Toucher	-	2	-	5	145	32	184
Chaleur	4	-	-	-	7	26	37
Goût	5	4	-	10	74	45	138
Odorat	-	1	-	-	-	3	4
Ouïe	-	-	-	-	-	3	3
Vue	1	1	-	3	58	-	63
Total	10	8	-	18	284	109	429 :

					393 (92%)	332/77 (82%/18%)
--	--	--	--	--	-----------	---------------------

Mihaela Mancaș: le trasposizioni sensoriali nell'opera di Sadoveanu.

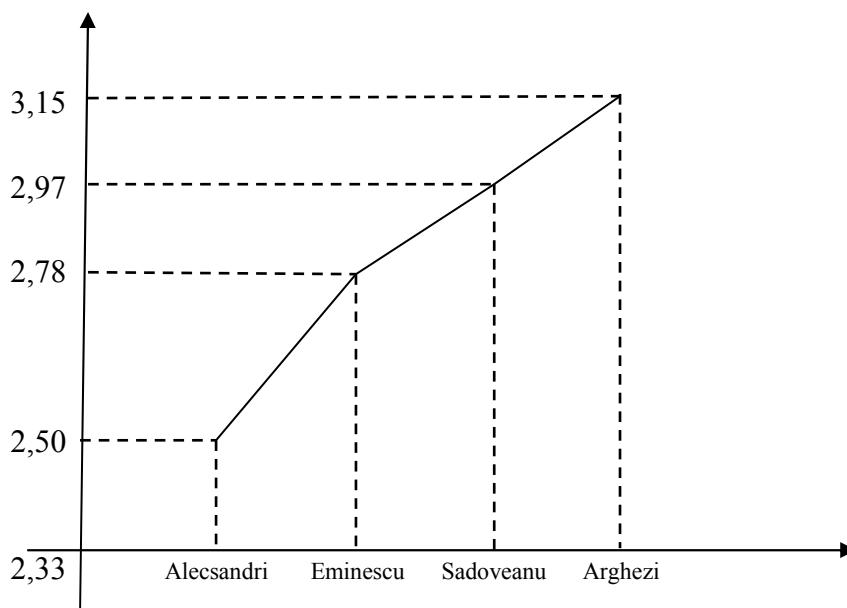
M. Mancaș, *op. cit.*, p. 77.

Allegato 9

	Auditif		Visuel	
Eminescu – poésies parues de son vivant	53	217	50	227
Eminescu – poésies posthumes	88		124	
Eminescu – prose	76		53	
Arghezi	29		53	
Sadoveanu	284		109	

*Mihaela Mancaş: tabella riassuntiva del dominio destinazione nei tre autori.
M. Mancaş, op. cit., p. 77.*

Allegato 10



*Schema del coefficiente di incompatibilità negli autori romeni analizzati da Erzsébet Dombi.
E. Dombi, op. cit., p. 577.*