

*Estratto da RENDICONTI - Fascicolo 7 - Maggio 1963*

---

LUIGI ROSIELLO, LE SINESTESIE  
NELL'OPERA POETICA DI MONTALE

BOLOGNA, PALMAVERDE, 1963

ANCESCHI  
Estratti

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

B\*\*C\*\*A  
BOLOGNA

ANCESCHI.  
Estratti  
B18, 20

91554



Bologna 4-VII-63

in omaggio  
Rosiello

LUIGI ROSIELLO

LE SINESTESIE  
NELL'OPERA POETICA DI MONTALE

(« 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. »

BAUDELAIRE, Correspondances)

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 comune; si pensi ai tipi attributivi: *voce calda, colore freddo, dolce suono*, ecc. Molti studiosi di semantica, in questo secolo, si sono occupati della sinestesia, dandone definizioni più o meno complete, più o meno efficaci <sup>(1)</sup>, ma è all'Ullmann che si deve la definizione strutturale operativamente più efficiente di tale processo semantico, visto nel quadro della sua classificazione funzionale dei cambiamenti semantici:

1. *Trasferimenti di significanti*:
  - a) per *similarità* tra i significanti;
  - b) per *contiguità* tra i significanti.
2. *Trasferimenti di significati*:
  - a) per *similarità* tra i significati;
  - b) per *contiguità* tra i significati.
3. *Cambiamenti compositi* <sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> Si veda soprattutto: A. CARNOY, *La science du mot. Traité de sémantique*, Louvain 1927, pp. 287-308; R. JAKOBSON - G. A. REICHARD - E. WERTH, *Language and synaesthesia*, in « Word » V (1949), pp. 224-33; H. KRONASSER, *Handbuch der Semasiologie*, Heidelberg 1952, pp. 146-53.

<sup>(2)</sup> Circa la classificazione funzionale dei cambiamenti semantici vd.: ST. ULLMANN, *The principles of semantics*, 2nd. ed., Glasgow-Oxford 1959, pp. 220-44; circa la sinestesia vd. in particolare le pp. 233-4, 266-89. Per le differenze tra la nostra terminologia e quella dell'Ullmann vd. L. ROSIELLO, *La semantica: note terminologiche ed epistemologiche*, in « Archivio Glottologico ita-

Considerando pertanto tale schema di rapporti, 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. Essa occupa quindi, nello schema di classificazione generale, il posto 1.a), cioè quello che compete a tutti i possibili *cambiamenti di significante dovuti a similarità tra significati*. Anche da questa generica definizione appare chiaro che 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 globale. La suggestione sinestetica si realizza pertanto tramite il rapporto strutturale fra due unità, le quali si dispongono in maniera tale che l'una agisce come « fonte » e l'altra come « destinazione » del trasferimento. Si considerino i banali esempi sopracitati: in *voce calda* si ha un'impressione acustica (*voce*) che viene determinata da una sensazione di calore (*calda*) e il trasferimento si attua secondo lo schema: calore (fonte) > udito (destinazione); e così negli altri due esempi: *colore freddo* e *dolce suono* si avranno rispettivamente i passaggi: calore (fonte) > vista (destinazione), gusto (fonte) > udito (destinazione), ecc. A scopo esemplificativo abbiamo scelto il rapporto basico attributivo che è il più semplice; ma il trasferimento sinestetico si può attuare anche con mezzi sintattici più complessi, come avviene nel famoso verso dell'*Isabella* di Keats: « Taste the music of that vision pale », in cui si ha un complesso di due trasferimenti, uno dal gusto all'udito e l'altro dall'udito alla vista. È comunque da tener presente che qualsiasi combinazione di varianti sintattiche è sempre riconducibile a un unico archetipo semantico binario di tipo attributivo, come dice giustamente l'Ullmann esemplificando come segue: « the sounds pierce = piercing sounds »<sup>(3)</sup>. Ci sono, d'altra parte, studiosi, come il Carnoy<sup>(4)</sup>, che comprendono nel processo sinestetico anche i rapporti metaforici stabiliti fra una nozione astratta designante sentimenti morali e una percezione sensoriale. Ma questa metafora simbolica, realizzata, per es., nel tipo di sintagma: *dolce sofferenza, pensiero amaro, lieve speranza, ecc.*, non è una vera e propria sinestesia, in quanto il trasferimento non avviene nell'ambito

liano » XLVII (1962), pp. 49-51. La nostra terminologia è a volte quella della grammatica tradizionale; l'abbiamo adottata di proposito per chiarezza e per non complicare metodologicamente il nostro discorso, che pur tuttavia mira sempre a definire *funzioni* linguistiche piuttosto che *categorie* logico-grammaticali. Si avverte inoltre che il simbolo « > » è da noi usato nel senso linguistico di « derivazione » semantica e non in quello matematico di « maggiore di ».

<sup>(3)</sup> ULLMANN, *Principles*, p. 278.

<sup>(4)</sup> *La science du mot*, pp. 294-308.

del sensorio, bensì tra la sfera concreta delle sensazioni e quella astratta delle nozioni morali. Queste sono piuttosto delle « pseudo-sinestesie », come le ha opportunamente definite l'Ullmann<sup>(5)</sup>, mettendo in evidenza il fatto che il trasferimento non avviene per *similarità*, bensì per *contiguità* di significati e classificandole perciò nella categoria 1.b) del suo sistema funzionale dei cambiamenti semantici.

Le possibilità di trasferimenti sensoriali offerte dal sistema semantico della lingua vengono largamente utilizzate a fine di rilievo stilistico dall'elaborazione poetica, che i singoli scrittori operano dello strumento linguistico. Si può dire che la sinestesia sia stata sempre usata nella poesia di ogni tempo: nell'antichità classica (Omero, Eschilo, Pindaro, Orazio, Virgilio), nel medio evo (trovadori, *Roman de Thèbes*), in Shakespeare, Rabelais, Ronsard, Molière, ecc.<sup>(6)</sup>. Essa acquista però particolare importanza come stilema caratteristico della poesia barocca, stilema atto a rappresentare la stupefacente suggestione fornita dal mondo naturale dell'esperienza sensibile<sup>(7)</sup>; viene largamente usata dai poeti del romanticismo europeo, che interiorizzando il mondo esterno riconducono le singole sensazioni a un'unità sentimentale indifferenziata<sup>(8)</sup>; ed infine diviene, mediante i consapevoli programmi poetici di un Baudelaire (si pensi al sonetto *Correspondances*) e di un Rimbaud (si pensi al sonetto *Voyelles*) chiave semantica della poesia simbolista francese, che usa i segni linguistici nella loro funzione evocatrice per creare, oltre i limiti comunicativi del sensibile, magiche suggestioni esprimenti l'anelito a un assoluto soprasensibile<sup>(9)</sup>. E l'influenza che il simbolismo francese ha esercitato su tutta la produzione poetica del novecento europeo è misurabile anche semanticamente con lo studio dell'ampiezza d'impiego della sinestesia.

La bibliografia critica sulla funzione letteraria e stilistica dei processi sinestetici è ormai ampia e non è possibile darne notizia completa<sup>(10)</sup>; ci

<sup>(5)</sup> *Principles*, p. 225.

<sup>(6)</sup> Vd. W. B. STANFORD, *Greek metaphor*, Oxford 1936, pp. 47-62; E. STRUCK, *Bedeutungslehre. Grundzüge einer lateinischen und griechischen Semasiologie*, Leipzig-Berlin 1940, pp. 96-102; A. WELLEK, *Das Doppelemfinden im abendländischen Altertum und Mittelalter*, in « Archiv für die gesamte Psychologie » LXXX (1931), pp. 120-66; F. RAUHUT, *Zum Problem der Geruchsempfindungen und Synästhesien in der französischen Literatur*, in « Germanisch-Romanische Monatsschrift » XIV (1926), pp. 454-5; G. DAVIS, *Colour in Ronsard's poetry*, in « Modern Language Review » XL (1945), pp. 95-103; ed infine ULLMANN, *Principles*, pp. 268-77.

<sup>(7)</sup> Vd. A. WELLEK, *Renaissance- und Barocksynästhesie*, in « Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft » IX (1931), pp. 534-84.

<sup>(8)</sup> Vd. 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. 577-92.

<sup>(9)</sup> Vd. V. SÉGALEN, *Les synesthésies et l'école symboliste*, in « Mercure de France » XLII (1902), pp. 57-90; S. JOHANSEN, *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*, Copenhagen 1945.

<sup>(10)</sup> Vanno tuttavia ricordati: G. DROMARD, *Les transpositions sensorielles dans la langue littéraire*, in « Journal de Psychologie » V (1908), pp. 492-507; J. E. DOWNEY, *Literary syne-*

limiteremo a segnalare le indagini condotte di recente e con metodo strutturale su poeti dell'otto-novecento europeo. Si deve principalmente all'Ullmann l'applicazione di un metodo rigorosamente linguistico e strutturale allo studio semantico della funzione stilistica della sinestesia; ricordiamo le sue indagini: *Les transpositions sensorielles chez Leconte de Lisle* (« Le Français Moderne », XIV, 1946, pp. 23-40), *L'art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier* (« FM », XV, 1947, pp. 256-80), *La transposition dans la poésie lyrique de Hugo, des « Odes et Ballades » aux « Contemplation »* (« FM », XIX, 1951, pp. 277-95), il capitolo sulle trasposizioni sensoriali in Proust del volume *Style in the french novel* (Cambridge 1957, pp. 189-209). Egli inoltre, nei suoi *Principles* (pp. 266-89), studiando statisticamente e comparando strutturalmente i materiali sinestetici raccolti dalle opere di poeti romantici europei (Byron, Keats, Morris, Wilde, Longfellow, Leconte de Lisle, Gautier, Vörösmarty), giunge a isolare delle costanti semantiche comuni ai diversi sistemi linguistici e a delineare quindi delle ipotesi metodologiche di ricerca pancronica. Viene tuttavia riconosciuta la necessità di estendere, sia diacronicamente che sincronicamente, il campo di ricerca statistico-strutturale ad altri autori appartenenti a diverse aree linguistiche, al fine di verificare la validità dell'ipotesi pancronica; « but, by the very nature of things, cooperation by a number of experts in various languages and literatures will be required if the panchronistic implications of synaesthetic phenomena are to be established beyond doubt. »<sup>(11)</sup> E l'invito è stato già raccolto da una studiosa rumena, Mihaela Mancaş, che col metodo strutturale dell'Ullmann ha studiato *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu* (« Cahiers de linguistique théorique et appliquées », I, 1962, pp. 55-87) ed ha con ciò raccolto e fornito nuovo materiale comparativo per l'ampliamento dell'indagine semantica sulla lingua dell'otto-novecento europeo.

Nel quadro e nella dimensione pancronica di questi studi si colloca ora la nostra ricerca che intende presentare, anticipando una parte di un'indagine statistica completa sul lessico di Montale, il materiale sinestetico da noi raccolto in tutta l'opera poetica dell'autore che a nostro avviso rappresenta il nodo linguistico più complesso della lingua poetica del novecento italiano. Il metodo di rilevazione semantica è di tipo statistico

*sthesia*, in « The Journal of Philosophy » IX (1912), pp. 490-8; E. v. SIEBOLD, *Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts*, in « Englische Studien » LIII (1919-20), pp. 1-157; A. WELLEK, *Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie-Forschung*, in « Archiv für die gesamte Psychologie » LXXIX (1931), pp. 325-84; W. B. STANFORD, *Synaesthetic metaphor*, in « Comparative Literature Studies » VI-VII (1942), pp. 26-30.

<sup>(11)</sup> Vd. ULLMANN, *Principles*, p. 286; *Précis de sémantique française*, 2me éd., Berne 1959, pp. 296-7.

ed è quello adottato dall'Ullmann e dalla Mancaş, che noi abbiamo assunto senza modifiche per due principali motivi: innanzi tutto perché ci convince la sua funzionalità strutturale tendente a evidenziare la distribuzione sistematica delle unità semantiche; in secondo luogo perché abbiamo voluto fornire dei dati strutturali omogenei a quelli rilevati per altre aree linguistiche, in modo che la comparazione con essi risulti immediata.

Ma vediamo tecnicamente come funziona lo schema di valutazione quantitativo che ci permette di misurare strutturalmente il disporsi delle sinestesie nel sistema linguistico assunto dal nostro autore. Se noi costruiamo una tabella a doppia entrata in cui i sei sensi, intendendo la sensazione del calore distinta da quella del tatto, siano disposti sia orizzontalmente sia verticalmente, si ottengono 36 caselle che corrispondono al numero delle combinazioni possibili. Nelle linee orizzontali vengono classificati i trasferimenti che hanno la medesima « fonte »; nelle linee verticali quelli che hanno la stessa « destinazione ». Le 6 caselle che si trovano sulla diagonale costituiscono i punti di neutralizzazione, vale a dire quelli in cui le fonti vengono a coincidere con le destinazioni, escludendo con ciò il trasferimento sinestetico: in pratica quindi si hanno 30 possibilità di trasposizione sensoriale. La linea diagonale inoltre, dividendo in due settori la tabella, rende possibile ed evidente la distribuzione gerarchica delle sinestesie. Nel settore infatti che sta al di sopra della diagonale vengono raggruppati i processi sinestetici che si dirigono in senso ascensionale, vale a dire dalle sensazioni meno differenziate a quelle più differenziate, mentre in quello che si trova al di sotto della diagonale vengono raggruppati i processi che si dirigono in senso discensionale, cioè dalle sensazioni più differenziate a quelle meno differenziate.

A scopo esemplificativo si veda la Tab. 1, ove sono ordinate le sinestesie: *voce calda, colore freddo, dolce suono*.

Risulta da ciò chiaro che i criteri ricavabili dall'analisi strutturale dei processi semantici riguardanti le trasposizioni sensoriali sono tre: distribuzione gerarchica, valutazione quantitativa delle fonti e valutazione quantitativa delle destinazioni. Dallo studio pancronico dei campioni scelti ed analizzati dall'Ullmann si possono enucleare queste tre tendenze fondamentali nell'uso della sinestesia:

1. la maggioranza delle trasposizioni si dirige dal basso verso l'alto;
2. la provenienza è in maggioranza dal dominio tattile;
3. la destinazione è prevalentemente diretta verso il dominio uditivo<sup>(12)</sup>.

<sup>(12)</sup> Vd. ULLMANN, *Principles*, pp. 280-4; vd. anche *Précis*, pp. 297-8.

Tab. 1

	tatto	calore	gusto	olfatto	udito	vista
tatto	—	—	—	—	—	—
calore	—	—	—	—	X	X
gusto	—	—	—	—	X	—
olfatto	—	—	—	—	—	—
udito	—	—	—	—	—	—
vista	—	—	—	—	—	—

Tali risultati sono in larga misura confermati dall'analisi che la Mancaş ha compiuto sulle sinestesie dei tre poeti rumeni. In tutti e tre si ha infatti la netta prevalenza delle trasposizioni in senso ascensionale; in Arghezi e in Sadoveanu la fonte predominante è costituita dal dominio tattile, mentre in Eminescu è prevalente il dominio gustativo, ma ciò è dovuto all'alta frequenza dell'aggettivo *dolce*; la destinazione verso cui si dirige la maggioranza delle sinestesie è rappresentata dai domini uditivo e visivo (13).

Diciamo subito che la lingua poetica di Montale è relativamente povera di sinestesie: ne abbiamo raccolte: 37 dagli *Ossi di seppia*, 39 dalle *Occasioni*, 23 dalla *Bufera*, per un totale di 99 distribuite in tutta la sua opera poetica, costituita di 174 componimenti. Se si pongono a confronto questi dati, assunti in senso relativo, con i risultati numerici che possono presumibilmente essere dedotti dall'analisi delle sinestesie contenute nella lingua di altri poeti italiani, come ad es. D'Annunzio, Ungaretti (14), ecc., si può avere, con un sicuro margine di certezza, un primo indizio oggettivo per affermare che Montale è ai limiti d'esaurimento, e oltre, dell'esperienza simbolista. Lo scarso impiego delle sinestesie ne è una sicura spia semantica; le parole 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 comune.

La distribuzione statistico-quantitativa dei processi sinestetici negli *Ossi di seppia* risulta dalla Tab. 2.

Secondo le tre categorie valutative sopra definite, possiamo da questo schema desumere quanto segue:

1. la maggioranza dei trasferimenti degli *Ossi di seppia* si dirige dal basso verso l'alto: 26;11 (= 70,3% ; 29,7%) in accordo con quanto riscontrato pancronicamente;
2. la maggioranza dei trasferimenti proviene dai domini: vista (10 = 27,0%), udito (9 = 24,3%) e tatto (8 = 21,6%);
3. la maggioranza dei trasferimenti si dirige verso i domini: vista (22 = 59,4%) e udito (11 = 29,7%).

In ordine decrescente di frequenza si hanno le seguenti sinestesie (15):  
*vista > udito* (9 = 24,3%): « le gazzarre degli uccelli / si spengono

(13) Vd. MANCAŞ, *La synesthésie*, pp. 82-7.

(14) Vd. L. GUŢIA, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze 1959, pp. 47-63.

(15) Lo spoglio è stato condotto sull'ultima edizione mondadoriana delle opere di Montale. Nel citare i brani si fa riferimento, tra parentesi: al titolo della poesia, ai versi con numeri arabi e alla successione del componimento con numeri romani, nel caso che più componimenti siano raccolti sotto un unico titolo. Le citazioni vengono riportate con quel minimo di contesto che determina e che rende perspicua la sinestesia. I corsivi sottolineanti le fonti sono sempre nostri.

Tab. 2

	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

inghiottite dall'azzurro » (*I limoni*, 11-12); « più chiaro si ascolta il susurro » (*I limoni*, 13); « Sono i silenzi in cui si vede » (*I limoni*, 34); « le trombe d'oro della solarità » (*I limoni*, 49); « storta sillaba e secca come un ramo » (*Ossi*, I, 10); « cupa storia che non si racconta » (*Mediterraneo*, VI, 15); « l'oscura / voce » (*Mediterraneo*, VIII, 12-13); « Uno sparo / si schiaccia nell'etra vetrino » (*Egloga*, 20-21); « l'invito / di voci d'oro » (*Riviere*, 53-54).

*udito* > *vista* (8 = 21,6 %): « Gremite d'invisibile luce selve e colline / mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni » (*Quasi una fantasia*, 17-18); « si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche » (*Ossi*, VI, 6-7); « pagina rombante » (*Mediterraneo*, VII, 21); « chi leggeva in quelle / apparenze malfide / la musica dell'anima inquieta » (*Fine dell'infanzia*, 19-21); « recessi madidi di muffe, / d'ombre coperti e di silenzi » (*Fine dell'infanzia*, 43-44); « Strepita un volo come un acquazzone » (*Egloga*, 22); « Cala nella ventosa gola / con l'ombra la parola » (*Clivo*, 5-6); « luci / parlano » (*Riviere*, 38-39).

*tatto* > *vista* (7 = 18,9 %): « intatte nevi / ma lievi come viste in un arazzo » (*Quasi una fantasia*, 14-15); « in levità di forme » (*Sarcofaghi*, I, 14); « in un barbaglio che invischia / gli occhi » (*Ossi*, III, 11-12); « in un'aria di vetro, / arida » (*Ossi*, XIV, 1-2); « i fumacchi dei tetti sono pesi » (*Ossi*, XX, 6); « le molli parvenze s'infransero » (*Vasca*, 8); « arco d'orizzonte / flagellato » (*I morti*, 17-18).

*calore* > *vista* (4 = 10,8 %): « fa velo / più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe » (*Mediterraneo*, I, 6-7); « brucia una toppa di cielo » (*Egloga*, 15); « una fissità gelida » (*I morti*, 27); « fredde luci » (*Riviere*, 38).

*gusto* > *vista* (3 = 8,1 %): « il tuo mattino / è dolce » (*Ossi*, XII, 7-8); « nelle grotte / [...] vaste / o anguste, ombrose e amare » (*Mediterraneo*, IV, 1-3); « salso nembo / vorticante » (*Arsenio*, 15-16).

*gusto* > *udito* (2 = 5,4 %): « queste parole senza rumore / [...] pareranno a un fraterno cuore / sapide di sale greco » (*Mediterraneo*, VI, 24-28); « le salmastre parole » (*Mediterraneo*, VIII, 7).

*tatto* > *gusto* (1 = 2,7 %): « ora la sete / mi sarà lieve » (*In limine*, 17-18).

*gusto* > *olfatto*: « amaro aroma » (*Vento e bandiere*, 1).

*udito* > *olfatto*: « sentire / [...] tra i profumi e i venti / [...] un urger folle / di voci » (*Riviere*, 61-64).

*vista* > *tatto*: « un male calmo e lucente » (*Marezzo*, 42).

Nelle Occasioni si ha la distribuzione descritta nella Tab. 3.



Tab. 3

	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

I risultati che si possono desumere dalla distribuzione delle sinestesi delle *Occasioni* sono in gran parte gli stessi che ci ha fornito la tabella relativa agli *Ossi di seppia*, con la sola differenza di un aumento della fonte tattile a scapito di quella uditiva:

1. la maggioranza dei trasferimenti si dirige dal basso verso l'alto: 25;14 (= 64,1 % ; 35,9 %);
2. la maggioranza dei trasferimenti proviene dai domini: vista (13 = 33,3%), tatto (12 = 30,8 %) e udito (7 = 17,9 %);
3. la maggioranza dei trasferimenti si dirige verso i domini: vista (15 = 38,5 %) e udito (14 = 35,9 %).

L'ordine decrescente di frequenza dei singoli trasferimenti è il seguente:

*vista* > *udito* (8 = 20,5 %): « un filtro / fa spogli i suoni » (*Carnevale di Gerti*, 16-17); « le tue parole iridavano » (*Dora Markus*, I, 14); « rifranti / echi » (*Tempi di Bellosguardo*, II, 19-20); « voce di sangue » (*Eastbourne*, 22); « silenzio altissimo » (*Barche sulla Marna*, 27); « Torna la salmodia appena in volute più lievi » (*Elegia di Pico Farnese*, 13); « le nere cantafavole » (*Elegia di Pico Farnese*, 40); « parole d'ombra » (*Notizie dall'Amiata*, III, 2).

*tatto* > *vista* (6 = 15,4 %): « sorridenti ed acri / fumi » (*Carnevale di Gerti*, 18-19); « il fumo delle mine s'inteneriva » (*Punta del Mesco*, 3); « Umido brilla / il sole » (*Punta del Mesco*, 14-15); « peste / umide di cavalli » (*Eastbourne*, 4-5); « volute più lievi » (*Elegie di Pico Farnese*, 13); « le fumate / morbide » (*Notizie dall'Amiata*, I, 5-6).

*udito* > *vista*: « il punto atono / del faro » (*Vecchi versi*, 7-8); « una scia di polvere e sonagli » (*Verso Capua*, 7); « il suo disegno / è là che insiste do re la sol sol... » (*Mottetti*, XI, 10-11); « Il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me » (*Mottetti*, XVI, 1-3); « Risponde un'altra luce » (*Costa San Giorgio*, 4); « lo scampanio / del cielo » (*Palio*, 61-62).

*tatto* > *udito* (5 = 12,8 %): « acre sibilo » (*Vecchi versi*, 36); « lievi echi » (*Carnevale di Gerti*, 7); « trillo d'aria » (*Mottetti*, XIV, 8); « il brusio della sera s'assottiglia » (*Tempi di Bellosguardo*, I, 3); « leggera / voce » (*Il ritorno*, 19-20).

*vista* > *calore* (3 = 7,7 %): « Nell'afa quasi visibile » (*Mottetti*, XVI, 8); « un gelo / fosforico » (*Costa San Giorgio*, 9-10); « un gelo policromo » (*Il ritorno*, 16).

*calore* > *vista* (2 = 5,1 %): « là dove il riverbero più cuoce » (*Mottetti*, XIX, 9); « Sotto la volta diaccia » (*Palio*, 39).

*vista* > *tatto*: « brivido / d'iridi trascorrenti » (*Carnevale di Gerti*, 4-5); « il tuo morso / oscuro di tarantola » (*Il ritorno*, 25-26).

tatto > olfatto (1 = 2,6%): «il loro profumo duole» (*Notizie dall'Amiata*, II, 14).

calore > olfatto: «freddo balsamo del fiume» (*Alla maniera di Filippo De Pisis*, 5).

calore > udito: «La pianola degl'inferi da sé / accelera i registri, sale nelle / sfere del gelo» (*Mottetti*, XIV, 5-7).

gusto > tatto: «lo spiro / salino» (*Mottetti*, I, 3-4).

gusto > olfatto: «il loro profumo duole amaro» (*Notizie dall'Amiata*, II, 14).

gusto > vista: «amara / oscurità» (*Stanze*, 39-40).

udito > calore: «rispondono vampate di magnesio» (*Notizie dall'Amiata*, II, 24).

Nella *Bufera* si ha la distribuzione descritta nella Tab. 4.

Rispetto alle due raccolte precedenti, nella *Bufera* si nota un più ridotto uso delle sinestesie, la cui distribuzione presenta una sola diversità: il prevalente uso della fonte tattile a scapito di quella visiva e uditiva. Per il resto la situazione è analoga:

1. la maggioranza dei trasferimenti si dirige dal basso verso l'alto: 15;8 (= 65,2 %; 34,8 %);
2. la maggioranza dei trasferimenti proviene dai domini: tatto (10 = 43,5%), vista (6 = 26,0%) e udito (5 = 21,7%);
3. la maggioranza dei trasferimenti si dirige verso i domini: vista (12 = 52,2 %) e udito (8 = 34,8%).

L'ordine decrescente di frequenza dei singoli trasferimenti è il seguente:

tatto > vista (7 = 30,4%): «urto della notte» (*Nel sonno*, 6); «il sole tra le frappe / cupo invischia» (*Finestra fiesolana*, 6-7); «in un molle riverbero» (*Due nel crepuscolo*, 30); «nella fiamma leggera» (*Incantesimo*, 3); «duro sguardo di cristallo» (*L'orto*, 30); «acri tendine / di fuliggine» (*L'orto*, 31-32); «l'ombra non ha più peso» (*Voce giunta con le folaghe*, 18).

vista > udito (5 = 21,7%): «i suoni di cristallo» (*La bufera*, 4); «la domanda che tu lasci è anch'essa / un gesto tuo» (*A mia madre*, 14-15); «tra suoni / celesti» (*Nella serra*, 14-15); «alto stormire» (*Proda di Versilia*, 35); «la tua voce ribolle, rosso / salmì di cielo e terra» (*Il gallo cedrone*, 2-3).

tatto > udito (3 = 13,0%): «lo schianto rude» (*La bufera*, 16); «Punge il suono d'una / giga crudele» (*Nel sonno*, 9-10); «le parole / tra noi leggere cadono» (*Due nel crepuscolo*, 28-29).

udito > vista: «la tua forma [...] si sciolse / come un sospiro»

Tab. 4

	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

(*Personae separatae*, 19-22); « Dal verde immarcescibile della canfora / due note, un intervallo di terza maggiore » (*Sul Llobregat*, 1-2); « La scintilla dice / tutto » (*L'anguilla*, 23-24).

calore > vista (2 = 8,7 %): « la notte afosa » (*Giorno e notte*, 7); « Lampi d'afa » (*Le processioni del 1949*, 1).

udito > tatto: « i colpi che martellano / le tue tempie [...] sono il gong che ancora / ti rivuole fra noi » (*Madrigali fiorentini*, 11 agosto 1944, 5-8); « sordo fremito » (*Voce giunta con le folaghe*, 8).

vista > tatto (1 = 4,3 %): « formicolío d'albe » (*Su una lettera non scritta*, 1).

Si può ora notare, innanzi tutto, che in Montale, come del resto in altri poeti<sup>(16)</sup>, l'uso della sinestesia è quantitativamente rilevante nel periodo della sua prima produzione, 1920-1927 (*Ossi di seppia*) e si mantiene tale, con differenze distributive nell'uso delle fonti all'interno del medesimo sistema numerico, nel periodo 1928-1939 (*Le occasioni*), mentre si ha una netta diminuzione di rilevanza quantitativa nel periodo posteriore (*La bufera*). 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 %). Ciò significa che alla diminuzione numerica delle sinestesie si accompagna un processo di genericizzazione della sinestesia stessa, in quanto le unità determinanti vengono scelte, in numero progressivamente sempre maggiore, nel dominio sensoriale più generico, vale a dire in quello tattile. È il caso, per fare un esempio, nelle *Occasioni* e nella *Bufera*, dell'aggettivo *acre* che, inteso nel suo significato basilico di « pungente », noi di proposito abbiamo attribuito al tatto come fonte generica di trasferimenti che si possono dirigere verso i settori: visivo, uditivo, olfattivo, ecc. Nella *Bufera* quindi non si ha solo un uso quantitativamente e relativamente scarso della sinestesia, ma anche un impiego semantico di essa qualitativamente più generico e meno differenziato, per ciò che riguarda in particolare le fonti dei trasferimenti.

Le unità determinate invece, che rappresentano le destinazioni, vengono scelte in tutti i periodi della produzione poetica montaliana, nei due campi sensoriali della vista e dell'udito con notevoli scarti percentuali

<sup>(16)</sup> Vd. MANCÀS, *La synesthésie*, p. 84.

rispetto agli altri domini del sensorio. 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 nella *Bufera* l'86,9 % è coperto dalle destinazioni visive e uditive, mentre il 13,1 % è rappresentato dalle destinazioni in senso tattile.

Tutto ciò significa che, mentre per le fonti si ha una tendenza diacronica operante verso la genericizzazione, per le destinazioni è individuabile una struttura costante e sincronica costituita dalla netta prevalenza per le scelte nei domini sensoriali più differenziati (vista e udito). Comparativamente appare con ciò più evidente la tendenza diacronica a determinare in senso generico unità di significato sensorialmente ben definite e differenziate semanticamente.

Prima di passare alla valutazione totale dei dati numerici, è il caso di accennare brevemente ai procedimenti sintattici principali usati per attuare i trasferimenti di senso. Si è detto all'inizio che la struttura sintattica della sinestesia è in genere di tipo attributivo; e infatti nell'opera poetica di Montale si osserva la schiacciante prevalenza del nesso attributivo esplicito, attuato:

a) prevalentemente tramite l'aggettivazione: « l'oscura voce », « un'aria di vetro, / arida », « fredde luci », « amaro aroma », « le nere cantafavole », « suoni / celesti », ecc.;

b) tramite la preposizione specificativa *di*: « trombe d'oro », « trillo d'aria », « parole d'ombra », « suoni di cristallo », « lampi d'afa », ecc.;

c) tramite il pronome relativo: « un barbaglio che invischia », « Il fiore che ripete », « la scintilla che dice », ecc.

Si è detto anche che altre combinazioni di varianti sintattiche sono riconducibili all'archetipo semantico-sintattico di forma attributiva (« the sounds pierce = piercing sounds »); e infatti numerose sinestesie montaliane sono di questo tipo, vale a dire sono attuate tramite l'uso intransitivo o riflessivo di verbi, come: « fredde luci / parlano », « uno sparo / si schiaccia nell'etra vetrino », « le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall'azzurro », « il brusio della sera s'assottiglia », « Punge il suono d'una / giga crudele », « le tue parole iridavano », ecc. Invece 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). Si ha poi un caso inte-

ressante in cui la fonte viene rappresentata dal discorso musicale riferito in forma di discorso diretto: « e il suo disegno / è là che insiste *do re la sol sol...* » (= il suo disegno suona).

Altri sintagmi aberranti determinano, in maniera più complessa, i processi sinestetici; come ad es. la determinazione di luogo: « chi leggeva in quelle / apparenze malfide / la musica dell'anima inquieta », « sentire [...] tra i profumi e i venti [...] un urger folle di voci », « si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche », « Sono i silenzi in cui si vede », « La pianola degl'inferi da sé / accelera i registri, sale nelle / sfere del gelo », « Dal verde immarcescibile della canfora / due note, un intervallo di terza maggiore », ecc.; oppure il nesso analogico: « la tua forma [...] poi si sciolse / come un sospiro », ecc.

Presenti numericamente sono pure quei processi metaforici che con l'Ullmann abbiamo definiti come « pseudo-sinestesie ». Ne abbiamo raccolte solo alcune a scopo esemplificativo:

dagli *Ossi di seppia*: « dolcezza inquieta » (*I limoni*, 17), « una volontà cieca » (*Sarcofaghi*, IV, 16), « l'anima rude » (*Sarcofaghi*, IV, 19), « memoria grigia » (*Ossi*, IV, 11), « dolce ignoranza » (*Ossi*, XVI, 12), « Vibra nell'aria una pietà » (*Crisalide*, 3), « nebbia di memorie » (*Casa sul mare*, 17), « attesa spenta » (*Incontro*, 33), ecc.;

dalle *Occasioni*: « dolce / ansietà » (*Dora Markus*, I, 12-13), « l'amore inflessibile » (*Tempi di Bellosguardo*, II, 31), « le nude / speranze » (*Sotto la pioggia*, 5-6), « infanzia dilaniata / dagli spari » (*Punta del Mesco*, 23-24), ecc.;

dalla *Bufera*: « latrato / di fedeltà » (*L'arca*, 20-21), « impallidita sua memoria » (*Due nel crepuscolo*, 16), « l'iniquità degli oggetti persiste intangibile » (*Dov'era il tennis*), « vidi l'orrore traboccare » (*Anniversario*, 6), « speranza che bruciò » (*Piccolo testamento*, 11), ecc.

Come si vede, questo tipo di metafora sorge dall'esigenza linguistica di materializzare semanticamente unità segniche astratte in termini di concrete suggestioni sensoriali<sup>(17)</sup>.

È giunto ora il momento di sommare i dati raccolti finora per giungere a una valutazione statistica globale delle sinestesie nell'opera montaliana e di riferire tale valutazione a una condizione d'uso pancronico nell'ambito della lingua poetica europea.

<sup>(17)</sup> Circa le metafore che attuano trasferimenti dall'astratto al concreto e viceversa si veda: L. BLOOMFIELD, *Language*, 5th impr., London, 1958, pp. 429 sgg.; e G. BONFANTE, *Semantics, Language*, in *Encyclopedia of Psychology*, ed. P. L. Harriman, New York 1946, pp. 851 sgg.

Tab. 5

	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

La distribuzione complessiva dei trasferimenti sinestetici risulta dalla Tab. 5.

Da ciò si possono desumere i seguenti risultati globali:

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 %).

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, tatto > olfatto (1,0 %), tatto > gusto, colore > udito, calore > olfatto.

Mentre la percentuale di quelle discensionali (34,3 %) è ripartita: vista > udito (22,2 %), vista > tatto (4,1 %), vista > calore (3,0 %), udito > tatto (2,0 %), udito > olfatto (1,0 %), udito > calore, gusto > tatto.

È interessante notare a questo punto che il valore assoluto più alto è rappresentato dalla frequenza del rapporto sinestetico: vista > udito, da un rapporto cioè di trasferimento in senso discensionale.

Per ciò che riguarda le fonti tattili, visive e uditive, osserviamo che esse coprono globalmente l'80,8 %, il rimanente 19,2 % è ripartito tra il dominio del calore (10,1 %) e quello del gusto (9,1 %). Le destinazioni più frequenti sono quelle della vista e dell'udito che insieme rappresentano l'82,8 %, mentre il rimanente 17,2 % è ripartito tra il tatto (7,1 %), l'olfatto (5,1 %), il calore (4,0 %) e il gusto (1,0 %).

Se si vogliono ora trarre alcune conclusioni comparative in senso pancronico c'è da osservare che per ciò che riguarda la distribuzione gerarchica i dati relativi alle sinestesie montaliane confermano la tendenza ascensionale riscontrata dall'Ullmann<sup>(18)</sup> nella lingua poetica del romanticismo europeo e dalla Mancaş<sup>(19)</sup> nei poeti dell'otto-novecento rumeno. Anche la prevalenza della fonte tattile conferma la tendenza semantica pancronica dell'area europea, ma non rumena.<sup>(20)</sup> Uno scarto invece dalla tendenza pancronica si ha nell'uso semantico dell'area italiana coperta dalla lingua di Montale

<sup>(18)</sup> *Principles*, pp. 280-2; *Précis*, p. 297.

<sup>(19)</sup> *La synesthésie*, p. 83.

<sup>(20)</sup> MANCAŞ, *La synesthésie*, p. 83.

per ciò che si riferisce alle destinazioni. Infatti, mentre l'Ullmann e la Mancaş hanno riscontrato che la maggioranza dei trasferimenti si dirigono più frequentemente verso i domini uditivo e visivo, nel sistema semantico montaliano la situazione è inversa, vale a dire che hanno la prevalenza i trasferimenti che si dirigono verso il dominio visivo su quelli che vanno verso quello uditivo. Vista però globalmente la situazione è simile, in quanto sono questi due domini che, con variazioni singole all'interno dello stesso sistema di rapporti numerici, polarizzano la maggioranza delle destinazioni sinestetiche.

Questi risultati, parziali per l'area italiana, potranno essere ampliati, confermati o in parte corretti da indagini più ampie sulla lingua del nostro novecento, indagini che saranno condotte da noi stessi o che potranno essere compiute da altri che vorranno accettare la proposta ullmaniana di metodo strutturale di cui queste nostre pagine si fanno portavoce in Italia. 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 sperimentalmente l'ipotesi saussuriana che *la lingua è una forma e non una sostanza*<sup>(21)</sup>, con esclusione anche della sostanza concettuale, ipotesi che è alla base delle teorie strutturaliste moderne<sup>(22)</sup>. 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<sup>(23)</sup>, 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. Pertanto lo studio semantico idiocronico non può che essere un'analisi e una descrizione di tipo formale e distributivo dei processi generali della concettualizzazione.

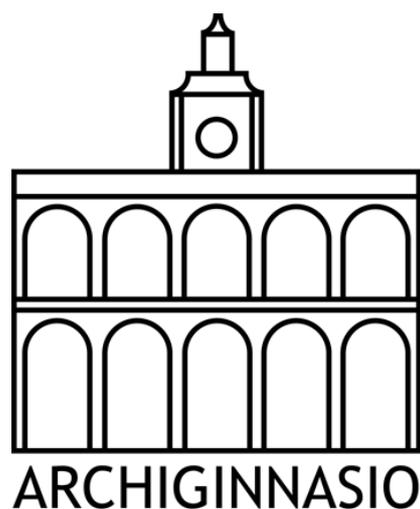


<sup>(21)</sup> F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, 4me éd., Paris 1949, pp. 157, 169.

<sup>(22)</sup> Vd. L. HEILMANN, *Linguistica e filosofia*, in «Quaderni dell'Istituto di Glottologia - Università di Bologna» II (1957), pp. 14-16.

<sup>(23)</sup> Vd. A. SOMMERFELT, *Points de vue diachronique, synchronique et pancronique en linguistique générale*, in «Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskab» IX (1937), ora nel vol. di scritti scelti di A. S., *Diachronic and synchronic aspects of language*, S.-Gravenhage 1962, pp. 59-65. Circa il problema se la dimensione pancronica è attribuibile alla *langue* oppure al *langage* si veda ULLMANN, *Principles*, pp. 258-66; e la nostra recensione alla seconda edizione dei *Principles*, in «Quaderni dell'Istituto di Glottologia» IV (1959), p. 63, in cui si sostiene la tesi del Sommerfelt che la pancronia è individuabile nella *langue* e non attribuibile al *langage*, come invece pare sostenere l'Ullmann nelle pagine citate.

B 18/20 1015



SCAFFALI ONLINE  
<http://badigit.comune.bologna.it/books>

Le \*sinestesie nell'opera poetica di Montale / Luigi Rosiello  
Bologna : Palmaverde, 1963  
Collocazione: ANCESCHI. Estratti B18, 20  
<http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thNomeDocumento=UBO3536394T>

Questo libro è parte delle collezioni della Biblioteca dell'Archiginnasio.

L'ebook è distribuito con licenza Creative Commons solo per scopo personale, privato e non commerciale, condividi allo stesso modo



4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>

Per qualsiasi altro scopo, o per ottenere immagini a risoluzione superiore contattare: [archiginnasio@comune.bologna.it](mailto:archiginnasio@comune.bologna.it)