

UNIVERSITÀ DI PISA  
Scuola di dottorato in Discipline Umanistiche  
curriculum linguistico



Tesi di dottorato

## **Sinestesia e metafora: una relazione pericolosa**

Relatori:  
Prof.ssa Giovanna MAROTTA  
Prof.ssa Florida NICOLAI

Candidata:  
Dott.ssa Sara RICCI

Anno 2014

# Indice

<b>1</b>	<b>Introduzione</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>La sinestesia linguistica: un quadro generale</b>	<b>9</b>
2.1	Sinestesia e poesia . . . . .	11
2.2	Sinestesia e corpora di lingua contemporanea . . . . .	18
2.3	Sinestesia e ricerca lessicografica . . . . .	20
2.4	Verso una maggiore attenzione per l'aggettivo . . . . .	25
<b>3</b>	<b>La metafora: alcune possibilità per definirla</b>	<b>31</b>
3.1	Una riflessione sull'approccio di Lakoff e Johnson . . . . .	33
3.2	Prandi e i conflitti . . . . .	38
<b>4</b>	<b>Raccogliere sinestesie</b>	<b>45</b>
4.1	Raccolta dati: l'esperienza sperimentale . . . . .	46
4.1.1	I partecipanti e il task . . . . .	46
4.1.2	Gli stimoli . . . . .	46
4.2	Organizzazione dei dati . . . . .	48
4.3	Analisi dei dati . . . . .	51
4.3.1	Numerosità delle produzioni . . . . .	51
4.3.2	Categorie sintattiche principali . . . . .	54
4.3.3	Motivazione delle formazioni . . . . .	56
4.4	Le espressioni sinestetiche . . . . .	57
4.4.1	Analisi sintattica . . . . .	60
4.4.2	Analisi semantica . . . . .	60
4.4.3	Confronto con il corpus di Paissa . . . . .	63
4.5	Casi particolari . . . . .	69
<b>5</b>	<b>Punti problematici: metafora, sintassi, gerarchie sensoriali</b>	<b>71</b>
5.1	Ancora perplessità sulla metafora . . . . .	72
5.2	Questioni linguistiche e sintattiche . . . . .	74
5.3	Una gerarchia dei sensi? . . . . .	78
5.3.1	L'eredità dello schema di Williams . . . . .	78
5.3.2	Un viaggio in Indonesia . . . . .	80
5.3.3	Aspetti culturali: la <i>sensotype hypothesis</i> . . . . .	84

5.3.4	Ancora in Indonesia: i Weyéwa e il gusto . . . . .	89
5.3.5	Uno sguardo alla neurologia . . . . .	91
5.3.6	Per riassumere . . . . .	93
<b>6</b>	<b>Ricerca di soluzioni</b>	<b>95</b>
6.1	Polisemia aggettivale . . . . .	95
6.2	Pragmatica . . . . .	102
6.3	Polisemia “fisiologica” . . . . .	106
6.3.1	Bibliografia relativa . . . . .	108
6.4	Conclusioni . . . . .	109
6.5	Ulteriori prospettive . . . . .	110
<b>7</b>	<b>Appendice</b>	<b>113</b>
	<b>Bibliografia</b>	<b>120</b>

# Ringraziamenti

Al termine della mia formazione universitaria desidero ringraziare tutti i docenti incontrati nel percorso di studi: con le loro lezioni, i loro seminari e i loro ricevimenti hanno tutti contribuito alla mia crescita umana e culturale.

Allo stesso modo ringrazio tutti i colleghi studenti e dottorandi, compagni di avventure sempre più ricche di quanto ci si potesse aspettare. Per questo studio in particolare, ringrazio le persone che con grande disponibilità hanno partecipato alle esperienze percettive e chi mi ha assistito nella raccolta dei dati.

Ringrazio il Teatro del Giglio di Lucca, che in questi anni di difficile inserimento lavorativo per i giovani, mi ha offerto un inaspettato posto di lavoro a tempo indeterminato, che mi ha permesso di mantenermi agli studi di un dottorato senza borsa e di affrontare con serenità la fondazione di un nuovo nucleo familiare.

Ringrazio la mia gravidanza (e chi con me l'ha voluta e resa possibile): rimettendo in ordine le priorità della vita, ha fatto procedere questa tesi togliendola dalla polvere dei quaderni d'appunti in cui si era arenata.

# Capitolo 1

## Introduzione

Il presente lavoro conclude un periodo di ricerca sulla sinestesia linguistica iniziato in occasione della redazione della tesi di Laurea Specialistica in Linguistica all'Università di Pisa, poi proseguito con il curriculum linguistico della Scuola di Dottorato in discipline umanistiche dello stesso ateneo.

Centro dell'attenzione di questa tesi sono le sinestesie nella lingua italiana, vale a dire quelle espressioni che descrivono esperienze sensoriali incrociando elementi di modalità sensoriali non omogenee, come ad esempio “voce calda” (in cui un'espressione uditiva è qualificata da un aggettivo tattile) o “odore pungente” (dove si abbinano olfatto e tatto). In particolare se ne indaga il rapporto con la figura retorica della metafora, della quale le sinestesie sono tradizionalmente considerate un sottotipo. Principalmente, infatti, vengono ricondotte al principio cognitivo secondo cui due domini concettuali possono essere posti in relazione di *source* e *target* (Lakoff and Johnson, 2003): nel caso della sinestesia ad essere in relazione sarebbero due modalità sensoriali, delle quali la modalità *target* è quella in cui lo stimolo viene esperito, e la modalità *source* fornisce la qualità della percezione.

Gran parte degli studi sull'argomento si sono finora concentrati sui pattern di combinazione tra le modalità sensoriali, perlopiù raccogliendo le sinestesie tra testi già esistenti, per la quasi totalità testi poetici. Esistono però contributi più recenti che (si vedrà oltre più nel dettaglio) dedicano attenzione anche ai testi non letterari e alle risorse lessicografiche, ed estendono l'interesse ai vari aspetti sintattici e semantici della sinestesia. Proseguendo su questa linea, il presente studio ha voluto operare su esempi di lingua il più possibile “viva” e a contatto immediato con le percezioni che descrive: si è dunque deciso di ideare delle semplici esperienze percettive (ascoltare rumori, osservare colori, annusare profumi...) da sottoporre ad una serie di persone, chiedendo loro di produrne una descrizione. In tali descrizioni sono state rintracciate ed isolate le sinestesie che costituiscono il corpus di riferimento del presente studio. A seguito delle osservazioni delle caratteristiche sintattiche e semantiche del materiale così raccolto, hanno iniziato

a mostrarsi le difficoltà di interpretare la sinestesia attraverso lo strumento della metafora, rendendo necessario cercare di sciogliere la loro relazione. I capitoli seguenti illustrano le fasi e le ragioni di tale separazione.

Il **capitolo 2** fornisce un quadro generale delle ricerche e degli strumenti interpretativi finora impiegati per l'analisi della sinestesia linguistica: non potendo essere una storia esaustiva delle numerosissime ricerche in questo ambito, prende in esame alcuni contributi significativi per dar conto di come la sinestesia sia stata affrontata in vari campi e con quali impostazioni: nell'ambito della lingua poetica (Ullmann, 1945; Williams, 1976; Rosiello, 1963; Bretones Callejas, 2001; Shen and Aisenman, 2008; De Felice, in corso di stampa), nell'esame di corpora di lingua contemporanea (Marotta, 2012), nello spoglio di risorse lessicografiche (Paissa, 1995a,b; Salzmann). Assimilata sempre ad un caso speciale di metafora, la sinestesia è stata prevalentemente studiata mantenendo lo sguardo sui rapporti tra le modalità sensoriali che metteva in relazione, alla ricerca di conferme o smentite dei pattern di incroci sensoriali stabiliti dagli studi fondamentali di Ullmann (1945) e Williams (1976), che definivano una gerarchia per ordinare le modalità percettive dalle più basilari alle più distintive. Tuttavia si individua, in alcuni approcci più recenti, una sempre maggiore attenzione alla componente aggettivale della sinestesia al di là delle modalità sensoriali rappresentate: un aspetto di cui terremo conto durante tutto il prosieguo del nostro lavoro. L'analisi di sinestesi ricavate da produzioni originali di soggetti sottoposti ad esperienze percettive non è un campo indagato fino ad ora, per quanto ne siamo a conoscenza: parte del contributo originale di questo lavoro sta proprio nell'attingere il proprio materiale di indagine da sinestesi prodotte spontaneamente da persone chiamate a descrivere stimoli sensoriali realmente esperiti.

Nel **capitolo 3**, ci occuperemo di alcuni approcci esplicativi della metafora, visto che la sinestesia è considerata allo stato attuale una sua istanza. Come vedremo si tratta di due concezioni diverse, che fondano le ragioni della metafora rispettivamente nel pensiero, considerandola uno strumento cognitivo di operazione sui concetti (Lakoff and Johnson, 2003), e nel linguaggio, conferendo ad esso il potere di mettere in relazione concetti altrimenti impossibili da collegare (Prandi, 2004). Tuttavia, entrambe (così come altre che potrebbero essere loro affini) si riveleranno inadatte a cogliere le specificità della sinestesia. Infatti, la metafora, da qualunque punto di vista la si affronti, non può darsi che come contrasto tra due elementi che al di fuori di essa sarebbero distinti ma che proprio perchè impiegati in una metafora entrano in reciproca relazione. Al contrario, proporremo che le basi della sinestesia siano ben diverse: anzichè poggiare su un conflitto, poggiano in realtà su una profonda vicinanza tra gli elementi che la compongono, che intrattengono stretti rapporti ben prima e ben oltre il loro impiego nel linguaggio sinestetico, data la loro comune natura di espressioni che riguardano

sempre la percezione sensoriale umana. Di questo si darà maggior conto al capitolo 5.

Al **capitolo 4** si presentano i dati raccolti durante le sessioni di lavoro con i soggetti che hanno prodotto le descrizioni che costituiscono il corpus al quale facciamo riferimento. Si descrive la situazione sperimentale e il metodo di individuazione e raccolta dei dati da cui sono state estratte le sinestesie su cui si basa la nostra indagine. Si indicano i criteri con cui le espressioni sinestetiche sono state individuate e si fornisce una descrizione della loro struttura sintattica e semantica, procedendo infine a confrontarne la componente aggettivale con quella già raccolta nel lavoro lessicografico di Paissa (1995 a, b), evidenziando corrispondenze e differenze.

Il **capitolo 5**, come già accennato, mette in risalto le difficoltà interpretative che si pongono se si vuole analizzare la sinestesia con i metodi tradizionali: prima tra tutte l'impossibilità di ricondurla a problematicamente alla metafora. Ci sono questioni logiche e concettuali che lo impediscono (non c'è in realtà tra le sue componenti un rapporto di alterità tale da consentire la comparazione o l'analogia che le teorie della metafora postulano), e questioni sintattiche (mentre la metafora ricorre con i più svariati pattern sintattici, la sinestesia ha la sua costruzione d'elezione nella forma attributiva). Inoltre, nell'interpretare i rapporti tra le modalità sensoriali così come emergono dall'analisi delle sinestesie linguistiche, (Shen and Gil, 2008) bisogna far attenzione a non dimenticare la natura socialmente e culturalmente condizionata della percezione, (Wober, 1991; Kuipers, 1991) relativizzando le conclusioni a cui si giunge per non rischiare di cadere in un imprudente universalismo su basi in realtà valide soltanto per alcune lingue o gruppi linguistici. Ecco dunque che si darà uno sguardo ad alcuni contributi antropologici che ampliano l'orizzonte rivolgendosi all'Indonesia e all'Africa. Quando si tratta di rapporti tra i sensi, inoltre, occorre tener conto anche della neurologia che ad essi sottende, ragione per cui si dà brevemente conto di alcuni studi recenti che fanno luce sull'integrazione tra le modalità sensoriali (Ernst and Bühlhoff, 2004; Bresciani et al., 2006).

Sgombrato il campo dalla necessità di identificare la sinestesia con la metafora, si passa nel **capitolo 6** a fornire qualche spunto per una sua ricategorizzazione e interpretazione alla luce di una maggiore attenzione alla polisemia degli aggettivi che in essa si presentano. Si prenderanno in considerazione teorie per le quali la composizionalità del significato e l'interpretazione nel contesto hanno un peso fondamentale (Pustejovsky, 1996; Wilson and Sperber, 2004), che appaiono molto più confacenti alla spiegazione di quella modulazione di significati che entra in gioco durante la comprensione di una sinestesia. A sostegno della non necessità di considerare metaforici gli usi sinestetici degli aggettivi, ma anzi, tendendo verso una loro interpretazione che non li considera affatto linguaggio figurato, convergono anche ragioni extralinguistiche e spiegazioni biologiche di meccanismi percettivi che rendono

espliciti i referenti delle polisemie sinestetiche (si farà l'esempio della polisemia dell'aggettivo inglese *hot* secondo l'interpretazione di Rakova (2003)). Infine, si proporranno spunti per ulteriori linee di ricerca sulla sinestesia.

Per chiudere, in **Appendice** si trova una descrizione dei materiali utilizzati durante le sessioni di produzione di descrizioni.

## Capitolo 2

# La sinestesia linguistica: un quadro generale

‘Sinestesia’ è un termine derivato dall’unione delle parole greche *syn* ‘con’ ed *aisthēsis* ‘percezione o sensazione’: significa dunque ‘unione delle percezioni, dei sensi’. Tale è il nome sia di una figura retorica, sia di un fenomeno neurologico-percettivo. La sinestesia neurologica si manifesta quando una persona (di quadro clinico neurologico per altri versi completamente normale) esperisce particolari sensazioni in una modalità sensoriale come effetto della stimolazione di una diversa modalità: in questo caso il soggetto può definirsi un *sinesteta*. Il sinesteta, ad esempio, può esperire uno specifico colore ogni volta che ode una certa nota musicale, oppure avvertire sensazioni tattili sulle mani in associazione alla percezione di un certo sapore (Ramachandran and Hubbard, 2003; Cytowic, 2002).

La sinestesia come fenomeno linguistico, invece, centro del presente studio, può essere definita come un’espressione in cui elementi percepiti attraverso una modalità sensoriale vengono qualificati nelle loro proprietà impiegando lessico che pertiene a modalità diverse. Un esempio sia “suono dolce”: la dolcezza è concetto che appartiene alla sfera sensoriale del gusto, ma è qui applicato ad una percezione uditiva.

L’analisi della sinestesia linguistica è stata condotta negli anni secondo vari approcci: qui ne illustremo alcuni, concentrando l’attenzione su esempi significativi che mettano in luce i suoi molteplici aspetti semantici e sintattici. Prima di passare in rassegna alcuni contributi recenti, è necessario fare riferimento ad uno studio fondamentale: si tratta del lavoro di Joseph M. Williams sugli aggettivi sinestetici, dal titolo “Synaesthetic adjectives: a possible law of semantic change” (1976), che gli studi che si sono successivamente occupati di sinestesia non hanno praticamente mai ommesso di citare. L’indagine di Williams (in larga parte basata sullo studio di Stephen Ullmann (1957) che riassumeremo più avanti) riguarda il mutamento semantico degli aggettivi sensoriali nella lingua inglese e rileva come questo sia avven-

nuto secondo una direzionalità che va dalle modalità sensoriali che l'autore definisce meno differenziate e più primitive (tatto, gusto) verso le più differenziate e progredite (udito, vista). Ad esempio, l'aggettivo *sharp* 'acuto, pungente' specificava solo percezioni tattili, ed ha poi esteso il suo significato a quelle gustative, poi a quelle sonore, fino ad assumere un senso traslato di 'intellettualmente acuto, sveglio'. Williams suggerisce che questi principi sequenziali e gerarchici potrebbero essere motivati da fattori fisiologici e cognitivi umani che si rifletterebbero nei pattern di lessicalizzazione. Tale motivazione è accettata come base affidabile in gran parte degli studi attuali sulla sinestesia e sulla sua direzionalità.<sup>1</sup> La direzionalità del trasferimento semantico secondo Williams, è la seguente:

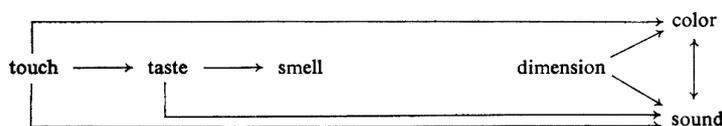


Figura 2.1: Direzionalità del trasferimento metaforico tra le modalità sensoriali secondo Williams (Williams, 1976, p. 463).

Williams traccia questo schema in relazione al mutamento semantico degli aggettivi percettivi in diacronia, ma la direzionalità viene ripresa a sostegno dei rapporti tra le modalità sensoriali anche negli studi sincronici sulla sinestesia, che rilevano come ci siano forti analogie tra la direzionalità del mutamento e la direzionalità con cui attributi relativi ad una sfera sensoriale si applicano a sfere sensoriali diverse. Della direzionalità della sinestesia, che talvolta viene considerata come universale, ci siamo già occupati in altre sedi,<sup>2</sup> confutando l'universalità di un'unica direzionalità nel rapporto tra i sensi e rivendicando l'insufficienza dell'approccio soltanto linguistico per dirimere le questioni di rapporti tra le modalità sensoriali. A nostro avviso, con lo studio della sinestesia, non si possono stabilire fatti fisiologici e universali di preminenza delle modalità percettive umane: per averne un quadro completo è necessario rivolgersi quantomeno anche alla neurologia, alla psicologia e all'antropologia. Se, infatti, è vero che i limiti dell'esperienza sensoria sono analoghi per ogni essere umano (Pierantoni, 1996; Ninomiya, 2003; Buck, 2005), tuttavia la relazione tra i sensi durante la percezione è soggetta a variabilità individuale: le attivazioni corticali correlate alle percezioni possono differire a motivo della diversa esposizione dei vari soggetti a diverse stimolazioni sensoriali nel corso della vita, al loro training nell'utilizzo di particolari abilità sensorie (Landau, 1984; Recanzone, 1999; Berti and Frassinetti, 2000; Ricciardi et al., 2009) e a variabilità dovuta ai con-

<sup>1</sup> A titolo di esempio, Cacciari (2008); Shen and Aisenman (2008); Brown and Anderson (2006); Catricalà (2008); Ramachandran and Hubbard (2001a,b); Marotta (2012).

<sup>2</sup> Cfr. Ricci (2010) e la tesi di laurea da cui l'articolo è tratto (Ricci, 2009)

testi percettivi e alle necessità richieste dal compito che si sta affrontando (Bresciani et al., 2006; Ernst and Bühlhoff, 2004). Sul piano cognitivo e antropologico, inoltre, particolarmente rilevante appare la salienza tributata a certe percezioni, alle quali viene riservata più attenzione e delle quali effettivamente si colgono aspetti più fini, che per gran parte viene ascrivita a pratiche e usi percettivi tipici della cultura in cui si vive (Howes, 1991; Matera, 2002; Goody, 2002; Ajello, 2007) ben lungi dall'essere universali. Fatta chiarezza su questo punto, la sinestesia resta un fenomeno linguistico problematico e non facile da inquadrare, che sollecita la riflessione su temi di linguistica cognitiva, di semantica e di sintassi, quali la concettualizzazione delle percezioni, la metafora, la polisemia di nomi e aggettivi, la relazione attributiva. Per questa ragione, lasciando adesso sullo sfondo le questioni relative alle gerarchie sensoriali (le riprenderemo in maniera più articolata al capitolo 5, paragrafo 5.3), ci accingiamo a proseguire nella sua analisi.

## 2.1 Sinestesia e poesia

Se si considera la sinestesia in ambito letterario e specificatamente poetico, una delle possibili strade per indagarla è quella di analizzarla nell'opera di un singolo poeta, valuandola all'interno del suo stile individuale. È quanto ad esempio ha fatto, per l'italiano, Luigi Rosiello (1963) con la poesia di Eugenio Montale, autore che egli ritiene rappresenti «il nodo linguistico più complesso della lingua poetica del novecento italiano» (Rosiello, 1963, p. 6). Rosiello definisce così la sinestesia:

La sinestesia, o trasposizione sensoriale, è all'origine di 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 (Rosiello, 1963, p. 3).

In particolare, Rosiello presenta la sinestesia come un caso di metafora applicata al lessico che designa immagini sensoriali: una figura, cioè, che associa due unità che passano l'una significato all'altra. Rosiello chiarisce subito:

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 (Rosiello, 1963, p. 4).

Le sinestesie sono produzioni linguistiche in cui una modalità sensoriale agisce come «fonte» e l'altra ha il ruolo di «destinazione» del trasferimento: in «voce calda» l'impressione acustica (destinazione) è determinata dalla sensazione di calore (fonte). Inserendo la propria analisi di Montale in una prospettiva di raccordo con gli studi a tema sinestetico a lui precedenti e contemporanei, Rosiello sostiene che la presenza di sinestesie nella lingua poetica italiana novecentesca sia direttamente riconducibile al simbolismo francese, che esercitò la sua influenza su tutta la produzione europea,<sup>3</sup> offrendole strumenti per creare, «oltre i limiti comunicativi del sensibile, magiche suggestioni esprimenti l'anelito ad un assoluto soprasensibile» (Rosiello, 1963, p. 5).

Lo studio di Rosiello si concentra sull'aspetto quantitativo e sulla classificazione delle sinestesie a seconda dei sensi impiegati nel ruolo di fonte e di destinazione. Rosiello riferisce di aver incontrato 99 espressioni sinestetiche, distribuite in tutta l'opera poetica di Montale, che consta di 174 componimenti. L'analisi è condotta passo passo attraverso le tre raccolte poetiche montaliane *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *La bufera* che si differenziano l'una dall'altra per una progressiva diminuzione dell'uso di sinestesie. Confrontando le modalità sensoriali a cui Montale applica la sinestesia, si nota nelle tre raccolte una tendenza sempre maggiore a servirsi del tatto come fonte delle esperienze, mentre in qualità di destinazione restano prevalenti la modalità uditiva e visiva. Per quanto riguarda la forma sintattica, le sinestesie si realizzano per la quasi totalità con nessi attributivi espliciti: tramite aggettivazione («l'oscura voce», «un'aria di vetro, / arida», «fredde luci», «amaro aroma»), tramite la preposizione *di* («parole d'ombra», «suoni di cristallo»), tramite il pronome relativo («un barbaglio che invischia», «la scintilla che dice»). La forma poetica però consente a Montale di utilizzare anche altre varianti sintattiche, in cui ad essere in rapporto sinestetico sono verbi e loro argomenti, come in «il brusio della sera s'assottiglia», e «Punge il suono / di una giga crudele». Tuttavia, anche queste formazioni vengono ricondotte da Rosiello all'archetipo attributivo, di cui sarebbero semplici varianti (si pensi ad espressioni come «brusio sottile» e «giga pungente»).

Rosiello descrive quindi un uso della sinestesia che permette a Montale di essere piuttosto libero nelle forme sintattiche grazie alle possibilità offerte dal contesto poetico, ma che vede in ultima analisi prevalere la forma attributiva, per esprimere incroci sensoriali che sostanzialmente confermano la direzionalità e la gerarchia già esposta in Willams e in Ullmann.

---

<sup>3</sup>Com'è ovvio, la sinestesia non è solo fenomeno novecentesco: da Omero al medioevo, da Shakespeare a Molière essa ricorre nei testi poetici di ogni tempo (si vedano anche Silvestri (2012) e Catricalà (2008)). Esistono però età in cui essa fiorisce particolarmente: come rileva anche Rosiello, ci sono state sue esplosioni nel barocco, a cui era cara la meraviglia e la suggestione dei sensi, e nel romanticismo europeo, che interiorizza il mondo esterno riconducendolo ad un sentimento indifferenziato. Nel Novecento, come già accennato, è il simbolismo francese ad essere il maggiore utilizzatore dell'espressività sinestetica.

Anche Maria Bretones Callejas (2001)<sup>4</sup> ha analizzato le sinestesie nell'opera di un poeta: si tratta del premio Nobel 1995 Seamus Heaney, irlandese, scomparso quest'anno, del quale sono state analizzate sinestesie tratte da 50 dei suoi componimenti. L'autrice inserisce il proprio lavoro nel quadro della linguistica cognitiva e in particolare dell'analisi della metafora, concepita come uno strumento concettuale che permette di dare senso all'esperienza:

This study is situated in a body of contemporary research in cognitive linguistics and other disciplines that seek to examine the mental resources used in understanding and reasoning about the world. Prominent among these resources, of course, is metaphor, helping people conceptualize the unknown or the abstract. Everyday metaphors (Lakoff and Johnson, 1980), i.e., conceptual, not merely linguistic, largely invisible and productive, appear to have their origins in the experiences we have as human beings interacting in the world (Lakoff and Johnson, 1999). They represent a cognitive device that allows us to think and experience one thing in terms of another, thanks to the mapping of conceptual structure from one mental domain to another (Bretones Callejas, 2001, p.2).

Il riferimento teorico esplicito, dichiarato fin dalle prime pagine del contributo, è al framework della metafora così come è esposto da George Lakoff e Mark Johnson nel loro noto *Metaphors we live by* (1980, seconda edizione 2003): «The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another» (Lakoff and Johnson, 2003, p. 5). Come la metafora è un modo per concettualizzare la conoscenza, tale è la sinestesia, che si configura come una metafora incentrata sulle modalità percettive.

La metafora è dunque uno strumento che agevola la comprensione e la comunicazione, e può utilmente essere impiegata anche per superare gli ostacoli che potrebbero derivare dal dover descrivere la propria esperienza sensibile. Al riguardo, così si esprime Cristina Cacciari:

[la metafora] rappresenta il mezzo linguistico fondamentale per riempire le lacune del linguaggio referenziale in un dominio fondamentale, quello esperienziale percettivo, dove ciò che deve farsi parola è la nostra quotidiana esperienza del mondo sensoriale. Nel nostro bisogno di nominare, a fini comunicativi, il mondo percettivo, compito sovente assai difficile, ci facciamo soccorrere, espandendo al massimo le possibilità del linguaggio, da quel formidabile elastico rappresentato dai suoi usi metaforici (Cacciari, 1999, p. 160).

---

<sup>4</sup>Bretones Callejas ha curato anche la voce "Synesthesia" per l'Encyclopedia of Language and Linguistics (Brown and Anderson, 2006).

Heaney è un autore particolarmente interessato al rapporto tra percezione e linguaggio: lui stesso, scrivendo del proprio lavoro si interroga su cosa siano e a cosa servano la tecnica e lo sforzo creativo, giungendo alla conclusione che il loro scopo finale è quello di saper mediare tra le percezioni (fisiche o di sentimenti e ricordi) e la loro espressione formale, riuscendo a portare il significato dell'esperienza all'interno della giurisdizione della forma, che nel caso di un poeta è la forma linguistica (Bretones Callejas, 2001, p. 8). Chiaro dunque che risulti particolarmente interessante indagare come Heaney espliciti nel suo lavoro le esperienze sensoriali, considerando anche il rapporto tra le modalità sensoriali adoperate. Bretones Callejas si muove secondo la stessa impostazione di Rosiello, indicando quali siano i sensi adoperati come fonti e quali come destinazioni del trasferimento metaforico. Traccia così uno schema dinamico in cui è chiara l'esplicitazione di un retroterra teorico che considera l'elemento fonte di una metafora come origine di un contenuto semantico da trasferire alla sua destinazione.

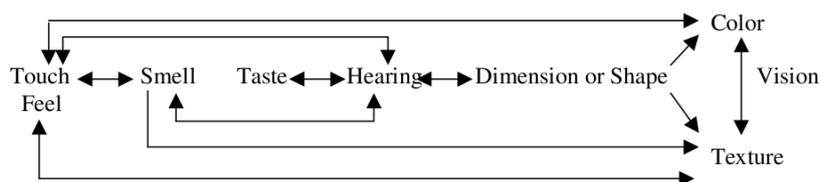


Figura 2.2: Trasferimenti metaforici nella poesia di Heaney (Bretones Callejas, 2001, p. 10)

Anche la maggior parte delle sinestesie riscontrate nell'opera di Heaney si presenta con nessi attributivi («cold smell», «stony flavours», «clean music»), tuttavia esistono costruzioni sintattiche diverse, come «feeling our eyes on his back», «I savoured the rich crash» oppure «a speech I was to extirpate». Diversamente da Rosiello, che quando incontra costrutti sintattici diversi dal sintagma composto da nome e aggettivo è comunque a questa forma che li riconduce, Bretones Callejas riporta queste costruzioni all'incrocio metaforico di due sensi attraverso passaggi concettuali che ne schematizzano il significato: ad esempio, «feeling our eyes on his back» viene interpretata da Bretones Callejas come una sinestesia tatto-vista, considerando il tatto come fonte e la vista come destinazione. Sentirsi gli occhi di qualcuno sulla schiena, infatti, non significherebbe altro che interpretare la vista come un fatto tattile, dando entità concreta alla direzione dello sguardo, reificandola in un oggetto che tocca la schiena di chi è guardato. In questo senso, secondo Bretones Callejas, la metafora rientrebbe a pieno titolo nelle sinestesie, sullo stesso piano di «odore freddo» o «musica pulita». Tuttavia ci pare opportuno considerare questo punto quantomeno problematico: torneremo più oltre

sulla questione, ma per il momento possiamo osservare come le sinestesiane associno il *contenuto* di una percezione ad un attributo (un sapore percepito come pungente, un odore percepito come freddo, un colore percepito come caldo), mentre in questo caso ci troviamo di fronte ad una metafora che non associa una percezione ad un attributo, quanto piuttosto associa *una modalità percettiva in sé* (la vista) *ad un'altra* (il tatto). Si tratta di sinestesia?<sup>5</sup> La conformità al vincolo di forma attributiva non è, di per sé, automatica garanzia di sinesteticità, se non si valutano attentamente gli aspetti semantici: «distant noise» è definito da Bretones Callejas come una sinestesia che ha come fonte la vista e come destinazione l'udito. Il passaggio concettuale è questo: un rumore è come un oggetto, quindi percepire un rumore è come vedere un oggetto ad una certa distanza, quindi dire che un rumore è distante significa applicargli un attributo visivo. Ma davvero per descrivere un rumore come “distante” occorre chiamare in causa la vista e sostenere di operare all'interno di una sinestesia? È la distanza un concetto esperibile solo attraverso la vista o è una valutazione spaziale polimodale, possibilissima da compiere anche con modalità sensoriali diverse da quella visiva? Ci pare corretto (oltre che intuitivo) scegliere la seconda opzione<sup>6</sup> e dunque togliere questa espressione dalle sinestesiane.

Queste poche osservazioni possono già dare il quadro di quanto sia problematico tracciare univocamente i confini del fenomeno sinestetico, e quanto i confini di un fenomeno dipendano dagli strumenti di analisi con i quali lo si vuole indagare: un framework che riconduca qualsiasi modalità percettiva a qualsiasi altra in una serie di passaggi successivi, forse non è quello più appropriato per tracciare un discrimine tra cosa sia e cosa non sia sinestesia. A tal proposito possiamo citare un'osservazione di Marina Rakova «The very claim that some sensory modalities are understood on the model of other sensory modalities is empty in the absence of any account of how the sensory modalities are understood on their own» (Rakova, 2003, p. 114).

Com'è facile immaginare, esiste una vasta serie di studi che, invece di dedicarsi alle sinestesiane in un singolo autore, prende in esame molteplici autori, sia concentrandosi su unica lingua, sia espandendosi a confrontare poeti di lingue diverse. Capostipite di questo tipo di studi è l'indagine sulla sinestesia che Stephen Ullmann conduce al termine del suo saggio *The principles of semantics*, scegliendola come banco di prova per le sue teorie sul mutamento semantico. Dopo un excursus sulla sinestesia nella letteratura poetica

---

<sup>5</sup>In questo senso, anche un'espressione semanticamente simile come “sguardo gelido”, che pure si presenta come un nesso attributivo che lega due elementi sensoriali, forse non ci sentiremmo di includerla automaticamente e senza alcuna riflessione nel novero delle sinestesiane.

<sup>6</sup>Numerosi del resto sono gli studi che dimostrano come i ciechi riescano a gestire egregiamente lo spazio sebbene privati della vista: a titolo meramente esemplificativo, citiamo Ricciardi et al. (2010) e Landau (1984).

e scientifica (come dimenticare la “musica delle sfere” che corre dai Greci a Dante a Newton?) attraverso i secoli, si pone la domanda

The fundamental and omnipresent character of intersensorial transfer naturally raises the question of the mechanism behind it. Is it merely the resultant of three sets of complex forces: accidental association, individual idiosyncrasy, and prevailing trends of fashion, or is there something simpler and more general behind it, some underlying pattern on which these variable factors can impinge, modifying its ratios and contours, but not the broad outlines of its arrangement? (Ullmann, 1957, p. 276).

E prosegue aggiungendo che «Obviously, these questions can only be answered by inductive tests. Furthermore, such regularities as we may hope to detect are bound to be of the statistical variety. They will give no information concerning the single transfer, but may say something about the general movement and dynamism of these processes» (Ullmann, 1957, p. 276). Le fonti di Ullmann sono le sinestesie presenti nelle opere dei seguenti autori: Byron, Keats, William Morris, Wilde, Dowson, Phillips, Lord Alfred Douglas, Arthur Symons, Longfellow, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Vörösmarty (poeta ungherese). Alla luce dei suoi dati, traccia le principali caratteristiche ricorrenti della sinestesia:

- ogni espressione ha una fonte e una destinazione (e a fornire la destinazione è sempre l'elemento non verbale, non predicativo o non attributivo)
- il pattern del trasferimento sinestetico è la giunzione attributiva
- il trasferimento muove dai sensi meno differenziati a quelli più differenziati
- la fonte dominante è il tatto
- la destinazione prevalente è l'udito<sup>7</sup>

A partire da questi assunti, associati a quelli esposti da Williams nello studio già citato, diversi studi recenti si sono occupati di indagare la sinestesia in più autori: un esempio sono gli studi condotti da Yeshayahu Shen e dai suoi collaboratori sulla poesia ebraica. Shen ha raccolto un corpus di 130 sinestesie poetiche, operando sui testi di poeti di lingua ebraica del Novecento (Shen, 1997). Volutamente, l'autore ha scelto testi poetici provenienti da autori di diverse scuole, in modo da operare su un corpus non viziato da

---

<sup>7</sup>Il fatto che non sia la vista ad essere il maggior ricevente è spiegato da Ullman considerando che il lessico per descrivere la vista è di per sé già molto ricco, più ricco della sua controparte uditiva, che invece ha bisogno di essere sostenuta da immagini provenienti da altri sensi (Ullmann, 1957, p. 283).

scelte stilistiche particolari o stilemi in voga in precisi contesti artistici. Shen sceglie un metodo d'analisi delle figure retoriche poetiche (il lavoro si occupa anche di similitudine e zeugma) che non si preoccupa del loro rapporto con gli usi non poetici, bensì

it concerns the following question which pertains directly to the characterization of the poetic use of these figures regardless of their non-poetic counterparts: Do poetic figures exhibit any general pattern of preference (beyond specific contexts) for one structural option over another, equally “acceptable”, option? For example, do poetic similes prefer the comparison of an abstract concept to a concrete one or vice versa? (Shen, 1997, p. 35).

A rigore, dunque, non si potrebbero applicare le conclusioni tratte dal suo lavoro alla lingua comune, impiegata in contesti diversi da quello poetico: non è quella che a Shen interessa, per quanto lui stesso sostenga che «it would be extremely interesting to ascertain whether the proposed constraints apply equally to non-poetic language» (Shen, 1997, p. 35). L'analisi della lingua non poetica è invece proprio quello che ci prefiggiamo con il presente studio. Conserviamo però i contributi di Shen perché i suoi metodi e le sue conclusioni forniscono materiale utile per arricchire il confronto tra punti di vista sulla sinestesia.

Anche Shen, considerando la sinestesia un trasferimento metaforico da una “fonte” ad una “destinazione”, si preoccupa di considerare quali siano le direzionalità di questo trasferimento, quali siano le loro caratteristiche e i loro limiti. La forma sintattica da lui presa in esame è quella attributiva. Il corpus delle 130 sinestesie di Shen si conforma all'analisi di direzionalità data già a suo tempo da Ullmann (1957, 1945), che vede le modalità sensoriali ordinate secondo una scala che va dal tatto (attraverso, nell'ordine, il gusto, l'olfatto, l'udito) alla vista. Le sinestesie trovano nelle modalità più in basso in questa scala le loro fonti, in quelle più in alto le destinazioni. Ne consegue che sono altamente probabili (e in effetti i dati lo dimostrano) le sinestesie da tatto a vista, ma difficilmente si troverà l'inverso. La preferenza per questo pattern dovrebbe essere di natura cognitiva: le modalità più basse nella scala sono più basiche e accessibili, cognitivamente più disponibili e meglio candidate ad esser fonte per descrivere o esplicitare percezioni di modalità più in alto nella scala, più complesse e meno basiche. Considerato il principio cognitivo per cui nella metafora si spiega qualcosa grazie a qualcos'altro, e ciò che si utilizza per spiegare è ciò che è più immediato e meglio conosciuto, anche la sinestesia si conformerebbe a questo principio: «Mapping from a more accessible concept onto a less accessible one is more natural than its inverse» (Shen and Cohen, 1998, p. 10). Proprio qui si inserisce l'aspetto innovativo dell'indagine di Shen: invece di limitarsi a riscontrare tendenze nei corpora a sua disposizione, chiama in causa i parlanti reali e saggia la validità dell'assunto teorico con un test di memoria, chiedendo ai partecipanti

di tenere a mente e poi esporre di nuovo una serie di sinestesie. Le sinestesie coinvolte sono 24: 12 si conformano alla scala tratta da Ullmann e 12 sono state costruite violandone appositamente le tendenze. Le sinestesie sono state lette ai soggetti partecipanti all'esperimento e dopo cinque minuti è stato chiesto loro di riscrivere quelle che si ricordavano: le sinestesie conformi alla direzionalità sono state le più ricordate. Successivamente Shen e i suoi collaboratori hanno condotto altri esperimenti, per esempio chiedendo ai soggetti di spiegare e parafrasare sinestesie di vario genere (Shen and Cohen, 1998), oppure di dare giudizi di accettabilità, o di creare contesto plausibile per le sinestesie presentate (Shen and Aisenman, 2008). Tutti gli esiti hanno confermato la validità della gerarchia in ebraico e la ricerca è proseguita anche in altre lingue, come l'Indonesiano, sostanzialmente confermando i risultati già ottenuti (Shen and Gil, 2008) ma evidenziando alcune discrepanze: di queste tratteremo più oltre, al paragrafo 5.3.2.

Uno dei contributi più recenti all'indagine della sinestesia sui corpora poetici è quello di Irene De Felice sulla poesia latina (De Felice, in corso di stampa). Le opere prese in esame sono di Catullo (*Carmina*), Lucrezio (*De Rerum Natura*), Orazio (*Carmina*), Ovidio (*Metamorfosi*), Virgilio (*Eneide*). Dall'*Eneide* e dal *De Rerum Natura* sono state isolate le sinestesie nei sintagmi nominali con modificatore aggettivale, individuando venti aggettivi sinestetici che definiscono percezioni tattili, gustative e visive. Da qui, se ne sono ricercate le occorrenze nell'intero corpus, indagando come gli stessi aggettivi possano esser stati utilizzati da autori diversi. Ai tradizionali cinque sensi, De Felice ha aggiunto anche le distinzioni tra percezione della temperatura e percezione cinestesica ed ha aggiunto all'analisi riferita ai sensi percettivi anche la valutazione degli usi aggettivali nella sfera psico-morale e astratta. Di ogni aggettivo è stato riportato il quadro complessivo d'uso, approfondendone gli aspetti semantici e le potenzialità espressive in combinazione con sostantivi di vario dominio percettivo; dalle valutazioni globali emerge come il latino non si discosti dalle tendenze già riscontrate negli studi precedenti sulla sinestesia circa i sensi "donatori" (prevalentemente tatto) e "riceventi" (prevalentemente udito e vista). A differenza degli studi fin qui esaminati, concentrati sull'aspetto sincronico della sinestesia, lo studio di De Felice si vuol costituire come un primo passo di raccolta dati nell'ottica di uno studio diacronico sul latino e sulle lingue romanze, recuperando quella dimensione di attenzione al mutamento semantico che fu alla base degli studi sinestetici di Ullmann e Williams.

## 2.2 Sinestesia e corpora di lingua contemporanea

La lingua poetica offre senz'altro numerose occasioni d'incontro con la sinestesia, ma un quadro completo del fenomeno non può limitarsi a considerare soltanto le forme artistiche e di uso retoricamente connotato del linguaggio.

Quest'esigenza è stata interpretata da Giovanna Marotta, che ha rivolto l'attenzione alle sinestesie presenti in due corpora di italiano contemporaneo non letterario, vale a dire *ItWac* e il corpus *La Repubblica* (Baroni et al., 2009, 2004), dando origine ad un'analisi semantico-distribuzionale della sinestesia (Marotta, 2012). Lo studio si concentra sul sintagma nominale costituito da nome ed aggettivo percettivo, vista la predominanza di questa combinazione sintattica per l'espressione della sinestesia. I due corpora forniscono una grandissima quantità di materiale linguistico e comprendono registri linguistici molto vari: il corpus *ItWac* è costituito da più un miliardo di parole e riunisce testi d'ogni genere tratti dal web (blog, forum, siti), mentre il corpus *La Repubblica* raccoglie i testi del quotidiano omonimo dal 1985 al 2000; entrambi i corpora sono lemmatizzati e riportano il tagging delle parti del discorso (POS tagging).

Dai corpora sono stati scelti una serie di aggettivi sensoriali e se ne è valutata la combinazione con nomi che si riferiscono a percezioni sensoriali. Ne risulta che le combinazioni sinestetiche sono molto scarse:

I risultati raccolti indicano che nei due corpora considerati sono scarsamente frequenti tanto i fenomeni sinestetici propri (intesi come associazioni tra due dei cinque sensi canonici), quanto quelli che fanno riferimento alla percezione sensoriale 'estesa' (che comprende crucialmente la dimensione psico-emotiva). Risultano invece predominanti le associazioni degli aggettivi percettivi analizzati con nomi di natura astratta, il che sembra indicare che nella lingua italiana contemporanea gli aggettivi legati alla sfera sensoriale sono usati prevalentemente nella loro accezione metaforica astratta (Marotta, 2012, p. 96-97).

Possiamo prendere ad esempio qualche caso: l'aggettivo "chiaro", ricorre in *ItWac* per il 35% con nomi relativi all'area semantica della vista, ma per il 51% con nomi astratti quali, tra gli altri, *modo*, *idea*, *maniera*, *lettera*, *segnale*; nel corpus *La Repubblica* è presente con nomi visivi nel 28% dei casi, con nomi astratti nel 59% dei casi. Analogamente, l'aggettivo "duro" ricorre per il 17% in *ItWac* e per il 9% in *La Repubblica* in associazione con nomi riguardanti la sfera tattile, mentre con nomi astratti quali *prova*, *tempo*, *realtà*, *vita* ricorre rispettivamente per il 66% e per il 75%. Sommando le percentuali di usi sinestetici, invece, si raggiungono appena i seguenti valori: "chiaro" con nomi afferenti ai domini sensoriali di udito, tatto, gusto e olfatto arriva al 6% in *Itwac* e al 5% in *La Repubblica*; per "duro" in *ItWac* siamo al 12% e in *La Repubblica* all'11%. La sinestesia vera e propria, dunque, quella che mette in relazione lessico afferente a modalità sensoriali distinte includendole in un'unica percezione, è una componente marginale dell'impiego degli aggettivi percettivi e di questi scarso è anche l'impiego con nomi che si riferiscono alla dimensione psico-emotiva (es. *carattere dolce*, *disperazione cupa*, *animo duro*): molto più rilevante è il loro uso metaforico in

associazione a termini di natura astratta. Come rileva Marotta, riassumendo gli esiti dello studio sui corpora:

Tale dato sembra indicare che nella lingua italiana contemporanea gli aggettivi legati alla sfera sensoriale sono usati prevalentemente nelle loro accezioni metaforiche, costituendo un valido strumento per l'espressione e l'interpretazione delle categorie astratte con ricorso a termini concreti. [...] Alcuni attributi, anche a causa di una maggiore frequenza, risultano ormai depauperati della loro proprietà sensoriale concreta; di conseguenza, appaiono semanticamente meno carichi, più leggeri e dunque più polisemici (per es. *chiaro* per la vista, *duro* per il tatto, *dolce* per il gusto) (Marotta, 2011, p. 200).

L'analisi da corpora, come dimostra lo studio di Marotta qui riassunto, rende lo studio della sinestesia maggiormente agganciato alla lingua reale e permette di rilevarne limiti e tendenze impossibili da riscontrare con lo studio esclusivo delle sinestesie poetiche. Si fa strada la necessità di concentrarsi sulla semantica dell'aggettivo, sulle sue collocazioni d'uso, sugli usi metaforici che mettono a contatto categorie astratte con termini concreti e sensoriali. Se nella categoria di sinestesia occorre far entrare anche le sfere psico-morali ed astratte, non possiamo non riflettere sulla necessità di considerare se davvero siano stati ben stabiliti i confini del fenomeno sinestesia e come si possano stabilire.

### 2.3 Sinestesia e ricerca lessicografica

Altra modalità per svincolare l'indagine sulla sinestesia dalla lingua poetica è rivolgersi ai dizionari. In questo ambito, Paola Paissa ha condotto un'accurata ricerca sulla sinestesia pubblicata in due parti: la prima è un excursus storico e teorico sulla sinestesia (Paissa, 1995a), la seconda si occupa dettagliatamente dell'analisi contrastiva delle sinestesie lessicalizzate in lingua italiana e in lingua francese (Paissa, 1995b).<sup>8</sup> La ricerca di Paissa si svolge come si è detto sui dizionari: anziché servirsi di un corpus letterario, le sue fonti sono per l'italiano il *Grande Dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, il dizionario Devoto-Oli, il *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, lo Zingarelli e il Treccani; per il francese il *Trésor de la Langue Française*, il *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* di Paul Robert e il *Petit Robert*, oltre a vari dizionari etimologici per entrambe le lingue.

L'interesse di Paissa è relativo alle espressioni sinestetiche non letterarie,

---

<sup>8</sup>In ottica contrastiva è recente il contributo di Salzmann che confronta italiano e tedesco.

presenti nella *langue* italiana e francese, dunque limita la sua ricerca a quelle appartenenti alla comunicazione ordinaria:

Così, sono state per principio escluse le realizzazioni recenti e suggestive della pubblicità [...] mentre sono state ammesse le formazioni appartenenti a linguaggi specialistici. Abbiamo ritenuto infatti che espressioni sinestetiche di quel tipo, per quanto utilizzate da gruppi ristretti di locutori, appartengano comunque alla *langue* e rivestano anzi l'interesse di costituire la spia di un uso potenzialmente generalizzabile. Gli esempi di tipo letterario, invece, pur avendo anch'essi la possibilità di generalizzarsi, rappresentano per definizione, allo stato nascente, l'*unicum*, il prodotto areferenziale della creatività artistica (Paissa, 1995b, p. 22-24).

Siamo dunque di fronte ad uno studio che della poesia non vuole occuparsi: ma tracciare un discrimine tra uso letterario e non letterario è lavoro complesso, tanto più complesso se si considera che i dizionari - soprattutto italiani, e il Battaglia in modo esclusivo - sono costruiti a partire dalla materia prima del lessico d'autore. Per mitigare la "poeticità" dei dizionari, Paissa ha fatto tesoro della competenza linguistica di parlanti madrelingua, per individuare quelle espressioni sinestetiche che non fossero più sentite come figure retoriche, ma che fossero percepite con un carattere «opaco e demotivato» e per integrare le entrate lessicografiche di realizzazioni d'uso comune ma tuttavia non registrate dai dizionari (Paissa, 1995b, p. 23). Si è servita anche del controllo incrociato dei lemmi sui vari dizionari di riferimento, oltre che su piccoli vocabolari d'uso.

L'obiettivo del lavoro di Paissa è confermare o confutare la validità di certe posizioni teoriche riguardo la sinestesia, suffragandole con l'analisi attenta dei dati lessicografici. Un primo punto è collegato alla valenza psicologica della sinestesia, ovvero alla possibilità che esistano delle tendenze sinestetiche oggettive e universali delle quali il linguaggio è espressione. Riassumendo in maniera generale queste tendenze (la cui descrizione è contenuta nell'ampio studio di Lawrence E. Marks (1978) *The unity of senses*) i rapporti percettivi che sembrano avere una validità psicologica sono i seguenti:

- le percezioni di vista e udito condividono gradienti di intensità tali per cui esiste un rapporto tra altezza e volume dei suoni e brillantezza e dimensione degli stimoli visivi ad essi associati - si veda a tal proposito anche Marks (1982).
- c'è relazione tra il ritmo di una musica e la percezione di forme nello spazio
- i colori caratterizzati da una lunga frequenza d'onda (gialli e rossi) sono associati a sensazioni di calore, quelli di frequenza d'onda più corta (blu e verdi) a sensazioni di freddo

- ai colori scuri o saturi corrisponde una sensazione di pesantezza, a colori più chiari una sensazione di leggerezza
- a sapori dolci sono collegati colori quali l'arancione e il rosso, al sapore acido il verde, al sapore amaro il colore nero.

Oltre alla corrispondenza binaria tra i sensi, Paissa ha presenti anche le cosiddette “tendenze pancroniche” individuate da Ullmann (1957) e confermate come abbiamo visto da Rosiello (1963), ma anche da Dombi (1974) e Mancaş (1962), per le quali le sinestesie più frequenti sarebbero quelle che mettono in relazione le modalità sensoriali secondo la seguente gerarchia:

*tatto* → *calore* → *gusto* → *olfatto* → *udito* → *vista*.

Va ricordato che contestualmente a queste tendenze è stato anche rilevato che la fonte prevalente è il senso del tatto, mentre il senso destinazione principale è l'udito.

Riguardo poi al modello interpretativo di riferimento per indagare la sinestesia dal punto di vista semantico, Paissa dichiara di aver «avanzato l'ipotesi che il meccanismo aggregante della relazione sinestetica segua due direttrici principali di riferimento: l'analogia metaforica e la contiguità metonimica»<sup>9</sup> (Paissa, 1995b, p. 6). Centrale quindi diventa l'aggettivo e il modo con cui sposta il suo carico semantico da un campo sensoriale all'altro.

Dai dizionari di riferimento sono stati scelti aggettivi sensoriali<sup>10</sup> che potessero aggregarsi con sostantivi appartenenti ad un ambito sensoriale diverso o che indicassero significati di tipo morale o psicologico, e, per quanto riguarda i nomi, quelli che a tali aggettivi si abbinavano con maggiore frequenza per gli usi sinestetici. A seguito della raccolta e dell'analisi del corpus aggettivale (134 aggettivi per il francese, 141 per l'italiano) la prospettiva comparativa porta a dire che il francese utilizza molto di più il trasferimento sinestetico intersensoriale rispetto all'italiano, che invece predilige il trasferimento verso l'ambito morale e psichico (cfr. al paragrafo 2.2 il già citato contributo di Marotta, 2012). Una rilevante differenza tra italiano e francese riguarda il senso dell'udito, molto più connotato come destinazione di trasferimenti in francese che in italiano, perché gran parte della produzione sinestetica francese rivolta all'udito è costituita dalle aggettivazioni del sostantivo *voix* ‘voce’. Molto puntuale è la descrizione che Paissa fa del suo corpus, analizzando le differenze gli isomorfismi tra l'uso francese e italiano

<sup>9</sup>La sinestesia “suono cristallino” sarebbe un esempio di analogia metaforica, che collega due modalità sensoriali facendo riferimento ad una proprietà percettiva a loro comune (la limpidezza); l'espressione “verde fresco” avrebbe invece natura metonimica, dato che si basa sulla contiguità delle esperienze sensoriali suscitate dalla percezione del colore verde.

<sup>10</sup>Dagli aggettivi sono stati esclusi quelli relativi alle proprietà cinestesiche, dimensionali e di qualità sovrasensoriali -come *puro*, *denso*, *compatto*-, vista la difficoltà a poter parlare di trasferimento sensoriale in questi attributi che già si riferiscono a proprietà esperibili con più sensi (Paissa, 1995b, p. 11-12).

per ciascuno dei cinque sensi e per gli aggettivi che li caratterizzano. Non è però quello comparativo il centro della nostra attenzione, e rimandiamo al contributo originario per un eventuale approfondimento. Ciò che qui più ci interessa è rilevare se e come le posizioni teoriche citate nei paragrafi precedenti, scaturite dallo studio della sinestesia poetica, siano o meno confermate dall'analisi di quella lessicalizzata.

La possibilità di intrecciare percezioni visive e sonore in rapporto all'altezza acustica e brillantezza cromatica dei percetti paiono confermate: si riscontrano infatti *voix claire, voix cristalline, colori squillanti e voce cupa, tono cupo, teinte sourdes*. Si registrano connessioni anche tra dimensioni visive e suoni (*voix épaisse*) e tra volume e colore, abbinamento quest'ultimo rilevato però soltanto per il polo dello scuro *voce appannata, voce offuscata, son mat, voix éteinte* (Paissa, 1995b, p. 163). Anche le relazioni tra lunghezza d'onda del colore e calore sono ben rappresentate, con espressioni quali *rosso acceso, ardente, infuocato, azzurro glaciale, rouge incandescent, blond ardent, azul glacial*; confermate anche quelle tra verde e sapore acido e giallo/rosso-sapore dolce (*verde acido, teinte acidulée*), mentre invece non risultano associazioni che riguardino la saturazione del colore e una sensazione di pesantezza o espressioni che collghino tempo di musica e forme visive.

Sul fatto però che queste sinestesie possano davvero sostanziare l'ipotesi di una tendenza universale all'associazione interpercettiva, Paissa solleva alcuni dubbi. Posta la predominanza del trasferimento semantico degli aggettivi non tanto tra le differenti modalità sensoriali, quanto piuttosto verso la sfera morale e psichica, potrebbe darsi il caso che alcuni attributi, come *chiaro, limpido, cristallino* possano «essersi trasferiti all'udito semplicemente in virtù di quel nesso analogico che ha determinato anche il loro spostamento verso l'asse intellettuale e morale (*esposizione chiara, coscienza limpida ecc...*), cioè in base al sema [+ nitido] [+ puro] che costituisce il sema dominante nel campo di provenienza, ossia la vista» (Paissa, 1995b, p. 165). Ci troveremmo di fronte ad un meccanismo metaforico per cui la «combinazione intersensoriale è determinata dalla trasferibilità di uno stesso sema» (p. 166). Invece, l'associazione caldo-rosso/giallo può avere origine da metonimia con i colori del fuoco e del sole.<sup>11</sup> Ugualmente la relazione tra colori e sapori riconduce non tanto ad un transfer sinestetico ma alle percezioni associate di gusti acidi per frutti acerbi e verdi, e di gusti dolci per frutti maturi gialli o rossi. La componente esperienziale sarebbe dunque all'origine di questi trasferimenti intersensoriali, sinestetici soltanto di riflesso, memorie linguistiche di percezioni associate nell'esperienza, vicine alla metonimia.

Dai dati del corpus emerge però che le sinestesie create grazie a nessi metonimici non sono molte (oltre agli abbinamenti del tipo rosso-caldo

---

<sup>11</sup>A questo proposito (pag. 165) Paissa ipotizza che la corrispondenza speculare di freddo-verde/blu non sia tanto per l'esperienza complementare di temperature fresche associate ad acqua o ombra di foglie, ma per antonimia con il polo del caldo-rosso/giallo.

verde-acido, abbiamo solo *luce fredda, blu elettrico, vert frais*) e la direttrice preferita resta il meccanismo di tipo metaforico. Questo culmina in realizzazioni aggettivali che per il loro esito semantico possono essere classificate in due tipi, secondo Paissa:

- Quelli in cui il trasferimento semico riguarda una *proprietà* effettiva della percezione primaria, nei quali pertanto la culminazione semantica del nuovo aggregato ha una funzione prettamente *qualificante* della percezione secondaria (Paissa, 1995b, p. 167)

e si tratta di *voce bianca/voix blanche, voix cuivrée/voce bronzea, registro celeste*<sup>12</sup>, di 7 trasferimenti con attributi di consistenza (del tipo *colore pastoso*) e di 17 trasferimenti che riguardano il tratto dell'acutezza (come ad esempio *suono acuto, linea incisiva, odore piccante, regard pointu...*);

- Quelli in cui il trasferimento semico riguarda un *grado* della percezione primaria [*±intenso*], [*±nitido*], [*±gradevole*], nei quali la culminazione semantica del nuovo aggregato ha una funzione prevalentemente *modalizzante* della percezione secondaria (Paissa, 1995b, p. 168).

A questa tipologia appartengono tutti gli altri attributi, che riguardano l'intensità delle percezioni: l'opposizione rumore/silenzio può gradualizzare percezioni visive (*colori chiassosi, teintes sourdes*); l'opposizione chiaro/scuro caratterizza, come già detto la perspicuità della percezione acustica (*voce cristallina, voix sombre*); la presenza/assenza di colore o sapore correlano con il grado di interesse della percezione uditiva (*voix incolore, musique fade, voce incolore*); le caratteristiche di caldo/freddo, aspro/dolce esprimono l'alternanza gradevole/sgradevole per altri sensi (*voce aspra, voce calda*). Si aggiungono poi, oltre a queste contrapposizioni antonimiche, gli aggettivi denominali che indicano morbidezza tattile in analogia con il volume acustico (*feltrato, vellutato, cotonneux*) e gli attributi che indicano anche durezza e ruvidità come modulatori del gradimento della percezione. Si configura dunque un quadro in cui la sinestesia lessicalizzata opera con aggettivi graduabili, scalari, che concorrono a definire la percezione in funzione del suo grado di intensità (cfr. più avanti Petersen et al. (2008)) Restano da valutare e convalidare le tendenze individuate da Ullmann: la direzionalità dei trasferimenti, da lui individuata in senso ascensionale, resta valida anche per gli aggettivi del corpus, che confermano il tatto come fonte principale e l'udito come destinazione maggioritaria dei trasferimenti.

In conclusione all'esame del corpus, emergono prospettive interessanti per la definizione più precisa del fenomeno sinestetico, dimostrando come

---

<sup>12</sup>Su questa espressione ci sentiamo di avanzare un dubbio: "celeste" ci sembra qui abbia l'accezione di "proveniente dal cielo, etereo" più che quella cromatica, dunque sinestetica, del colore.

un'indagine empirica possa dare concretezza a questioni che teoricamente rischiano di non poter procedere verso una soluzione:

Il dibattito psico-linguistico sul ruolo di priorità o di subalter-  
nità del linguaggio nella formazione di associazioni sinestetiche  
stabili e universali è naturalmente questione che sconfinava dai li-  
miti epistemologici di una ricerca come questa. E tuttavia [...] mentre la questione sul piano teorico rischia infatti di avvitarsi su se stessa e finisce per convergere nell'antichissima, mai risolta controversia sulle componenti innate e acquisite del linguaggio, sul piano applicativo essa si riconduce ad un ambito di casi sufficientemente ristretto da poter essere valutato con maggior concretezza (Paissa, 1995b, p. 178).

Non tutte le associazioni intersensoriali sono infatti lessicalizzate e le espressioni esistenti possono essere interpretate secondo le due direttrici della metafora e della metonimia, meccanismi all'opera in tutto il linguaggio e non solo limitatamente al campo dell'espressione sensoriale. Così, il nucleo semantico degli aggettivi può traserirsi da un campo sensoriale ad un altro in virtù di processi linguistici più profondi, che hanno come esito l'ampliamento semantico dell'aggettivo e la formazione di polisemie. L'aggettivo può quindi essere impiegato nelle formazioni sinestetiche che, ricordiamo, secondo Paissa hanno primariamente una funzione precipua di «*gradualizzazione*» ovvero di «*modalizzazione apprezzativa*», costituendo una strategia comunicativa impiegata per espandere le potenzialità descrittive dell'esperienza sensoriale soggettiva, in funzione del grado di intensità e gradimento della percezione.

## 2.4 Verso una maggiore attenzione per l'aggettivo

L'idea che la sinestesia sia una formazione particolare è sottesa agli studi che la indagano, a partire dal presupposto che essa sia un oggetto diverso dalla normale comunicazione. Si può dunque considerare anche sul piano dell'*accessibilità cognitiva*, ponendosi il problema di quanto possa essere comprensibile e interpretabile questa forma linguistica che di per sé parrebbe non ben formata dal punto di vista semantico. Tenendo presente che per la sinestesia sono state individuate, come abbiamo visto, tendenze direzionali del trasferimento semantico e combinazioni preferite e più frequenti a scapito di altre, alcuni studi cercano di comprenderne i motivi. Si possono dunque prendere in considerazione due interessanti ricerche, tra loro consequenziali, svolte presso l'Università di Düsseldorf. In "The cognitive accessibility of Synaesthetic Metaphors" (2006), Markus Werning, Jens Fleishhauer e Hakan Beşoğlu si occupano di valutare l'accessibilità cognitiva della sinestesia, e di indagare quali possano essere i vincoli che la determinano. Considerano la sinestesia una metafora, di forma tipicamente costituita da nome e aggettivo. Distinguono inoltre tra «*weakly*» e «*strongly synaesthetic metaphors*»:

posto che si ha sinestesia solo se il dominio fonte della metafora è sensoriale, definiscono «sinestesia forte» la sinestesia che presenta un elemento sensoriale anche come destinazione, mentre definiscono «sinestesia debole» la sinestesia che non presenta un elemento percettivo come destinazione.<sup>13</sup>

È quindi sinestesia forte un'espressione come "colore freddo", è sinestesia debole "carattere freddo" (ciò che Marotta definisce pseudosinestesia).

Centro del loro studio è esclusivamente la sinestesia forte. Dopo aver passato in rassegna le varie direzionalità a cui abbiamo già accennato pongono la questione principale:

The central question for the empirical study presented in this paper was why some synaesthetic metaphors are cognitively more accessible than others. Although, it is very obvious that there are large differences in the cognitive accessibility of synaesthetic metaphors, the empirical data so far have been relatively poor. What are the relevant factors that may reduce or enhance the accessibility of a synaesthetic metaphor? (Werning et al., 2006).

Se per Ullmann (1957), Williams (1976) e Shen (1997) la direzionalità della sinestesia ricalca la gerarchia sensoriale stabilita grazie alla diversa accessibilità, distintività e immediatezza delle modalità e delle percezioni sensoriali, Werning e colleghi individuano la necessità di indagare anche altri fattori, per meglio determinare l'accessibilità cognitiva di un'espressione sinestetica: precisamente la frequenza delle parole utilizzate come modificatori o teste dei sintagmi coinvolti, la loro morfologia e fattori extralinguistici quali l'età, il genere e la madrelingua del parlante (Werning et al., 2006, p. 2367). La ricerca si svolge sul tedesco, e coinvolge la partecipazione attiva di parlanti di questa lingua. Ad una serie di persone, infatti, sono state presentate sinestemie formate tenendo conto della caratteristica del tedesco di poter generare con derivazione morfologica nomi da aggettivi (per esempio da *süs* 'dolce' deriva *die Süse* 'dolcezza', da *dunkel* 'buio' deriva *die Dunkelheit* 'oscurità') e aggettivi da nomi e verbi (per esempio da *Aroma* 'aroma' deriva *aromatische* 'aromatico', dal verbo *riechen* 'odorare (di), avere odore' deriva *riechend* 'puzzolente'). Compito del test era giudicare l'accessibilità di queste sinestemie, scegliendo di attribuire ad ogni espressione un punteggio di +1 quando ritenuta accessibile, -1 quando ritenuta non accessibile.

---

<sup>13</sup>La definizione di sinestesia forte e debole ricorre anche negli studi che si occupano della sinestesia neurologica: Martino e Marks distinguono la sinestesia intermodale (vedere un colore in concomitanza della percezione di uno stimolo uditivo) da quella intramodale (per esempio il fenomeno sinestetico, ma tutto visivo, per cui alcuni soggetti hanno una particolare percezione di certi grafemi tale per cui ogni volta che li vedono li percepiscono colorati di uno specifico colore) (Martino and Marks, 2001). Ramachandran e Hubbard distinguono invece come sinestesia forte la sinestesia che associa concetti a percezioni sensoriali (esistono casi in cui alcuni soggetti associano una impressione di colore agli elementi di una serie, per esempio ai giorni di una settimana), e come sinestesia debole quella inter- e intramodale (Ramachandran and Hubbard, 2001b).

A seguito dell'analisi dei dati, risultano accettabili combinazioni che secondo Williams sarebbero invece non preferite. Per dar ragione di questo fenomeno, si approfondisce l'indagine considerando le frequenze dei termini impiegati. Ne risulta che la frequenza del modificatore e l'accessibilità della sinestesia sono molto strettamente correlate: maggiore la frequenza del modificatore, più accessibile risulta la sinestesia. Anche lo status di derivazione sembra influire sull'accessibilità: all'impiego di aggettivi derivati consegue un giudizio di accettabilità minore rispetto a quello che si riscontra nelle sinestesie con aggettivi non derivati.<sup>14</sup> Tuttavia, vanno considerati alcuni punti problematici. Gli autori rilevano come l'espressione *gelbe Ruhe* 'silenzio giallo' sia secondo le loro previsioni dichiarata non accessibile. Tuttavia una sinestesia simile, *blasser Klang* 'suono pallido', risulta pienamente accessibile. Perché? Entrambe condividono la stessa direzionalità di vista (colore) come fonte e udito come destinazione, entrambi gli aggettivi non sono morfologicamente derivati e addirittura la frequenza di *gelb* supera quella di *blasser*. Della questione si occupa uno studio consequenziale a quello di Werning e colleghi, precisamente "A Frame-based analysis of synaesthetic metaphors", di Wiebke Petersen, Jens Fleischhauer, Hakan Beşoğlu e Peter Bücker (2008), che rileva come il punto essenziale che distingue le due sinestesie sia non tanto la frequenza quanto la natura dell'aggettivo: *blasser* 'pallido' è concetto scalare, mentre *gelb* 'giallo' esprime una qualità. Starebbe quindi qui la possibilità di rendere accessibile e comprensibile una sinestesia. Per convalidare questa ipotesi, gli autori del secondo studio compiono un'ulteriore indagine sull'accessibilità della sinestesia, focalizzandosi intanto sul dominio della visione. Aggettivi scalari e qualitativi del campo della visione sono stati abbinati a tre teste relative ad altre sfere sensoriali: precisamente *Geräusch* 'rumore', *Geruch* 'odore', *Geschmack* "sapore" e le sinestesie così ottenute sono state sottoposte a giudizi di accessibilità. Sinestesie come "suono brillante" o "odore scuro", dove gli aggettivi fonte sono scalari, risultano più accessibili di "suono rosso" o "odore nero" in cui gli aggettivi sono qualitativi. Come in Paissa, seppure su una direttrice diversa, anche qui si fa strada l'idea che per mettere ordine nella sinestesia occorra classificare e dare un'analisi approfondita degli aggettivi che la costituiscono. L'articolo si spinge oltre e cerca di fornire una spiegazione cognitiva del perché una sinestesia con aggettivo scalare risulti più accessibile, introducendo un approccio teorico secondo cui l'accessibilità di una metafora (e quindi di una sinestesia) dipende dal tipo concettuale (*concept type*) del suo modifi-

<sup>14</sup>L'analisi tuttavia non è priva di punti controversi: gli autori rilevano che c'è una forte dipendenza tra frequenza e modalità sensoriale di un aggettivo, e che gli aggettivi derivati non sono equamente distribuiti tra tutte le modalità. La maggior parte dei modificatori nella sfera dell'olfatto sono derivati, mentre lo sono solo una minima parte degli aggettivi tattili. Gli autori dello studio si chiedono se questo fatto non possa ricorrere anche in lingue diverse dal tedesco e quindi riflettere una condizione universale, ma rinviando l'approfondimento della questione.

catore. Il sintagma nome-aggettivo viene considerato come una situazione in cui il concetto indicato dal nome riceve un contributo semantico dall'aggettivo, che ne seleziona un attributo e ne modifica il valore. Nell'immagine che segue (figura 2.3) la relazione nome-aggettivo è resa in maniera grafica: nell'ovale a doppio contorno il nome, in quello a contorno singolo l'aggettivo. Le frecce indicano gli attributi selezionabili per il nome utilizzato, che attendono di venir soddisfatti dal valore degli aggettivi. Nel diagramma di sinistra, il nome *apple* esplicita i suoi attributi di gusto e forma con i valori *sweet* e *round*, nel diagramma di destra quelli di colore e forma con i valori *red* e *round*.

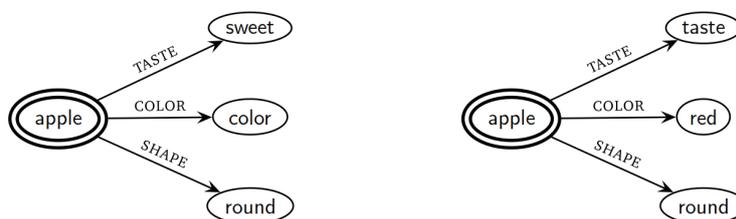


Figura 2.3: Attributi e valori componibili con un nome (Petersen et al., 2008, p. 12)

In un sintagma nome-aggettivo che sia sinestetico, i valori degli attributi sono realizzati con aggettivi semanticamente configgenti con la modalità propria del nome. Siano un esempio *quiet smell*, *mild smell* e *red smell*. Considerando nel frame relativo al nome *smell* l'attributo 'intensità', esso viene agilmente realizzato dal valore 'mild'. L'attributo *quiet* condivide con *mild* la scalarità: sia *quiet* che *mild*, infatti, possono infatti essere compresi nel loro valore semantico se rapportati ad un concetto scalare, che trova ai poli della scala un massimo ed un minimo<sup>15</sup> (Petersen et al., 2008, p. 6).



Figura 2.4: Reinterpretazione per analogia dei valori dell'attributo "intensità" (Petersen et al., 2008, p. 16)

La tipologia concettuale di 'quiet' e 'mild' è dunque sovrapponibile. Come scrivono gli autori dello studio

<sup>15</sup>Una delle caratteristiche degli aggettivi scalari è di possedere antonimi, che per 'silenzioso' e 'leggero' possono essere 'rumoroso' e 'pesante'.

Since both *quiet* and *mild* belong to the lower section of their respective scales, since these scales are both specification of the scale which is introduced at *type intensity* [...] it seems reasonable to draw an analogy between *quiet* and *mild*» (Petersen et al., 2008, p. 16).

Al contrario, un aggettivo come *red*, sarebbe totalmente inappropriato perché non può essere reinterpretato per nessun attributo di *smell*,<sup>16</sup> dunque il suo impiego dà luogo ad una sinestesia non accessibile.

Concludono dunque gli autori:

there are at least two kinds of frames resulting from this approach: (1) frames bearing inadequate attributes and (2) frames having inappropriate values for certain (adequate) attributes. Metaphors corresponding to frames of type (1) seem to be uninterpretable, while metaphors of type (2) can be comprehended as long as it is possible to reinterpret the inappropriate value as an appropriate value (Petersen et al., 2008, p. 17).

Ricordiamo che la sinestesia *quiet smell* viola la gerarchia di direzionalità come emersa dagli studi precedenti sulla sinestesia, eppure viene considerata accessibile e interpretabile alla luce della presenza di un aggettivo scalare. La distinzione aggettivo scalare vs. non-scalare diventa dunque cruciale per stabilire l'accessibilità di una sinestesia, più dei principi di direzionalità, ed è sicuramente un fattore da considerare oltre a quelli di frequenza dell'aggettivo e struttura morfologica, come già proposti in Werning et al. (2006).

Da questo breve excursus degli studi sulla sinestesia, emerge come essa possa essere affrontata da molteplici punti di vista: dopo una necessaria inquadratura del fenomeno, l'analisi tende a concentrarsi sull'aggettivo e sulla sua natura, scendendo nel dettaglio della sua semantica, della polisemia e delle sue potenzialità d'uso. Tenendo presente questo aspetto, proseguiamo nella nostra indagine, lasciando per un momento in sospenso le caratteristiche della sinestesia di per sé e passando a considerarne il rapporto con la metafora.

---

<sup>16</sup> Anche gli aggettivi non scalari possono essere usati in contesti che sembrano di scala: la frase "L'erba del vicino è sempre più verde" comporta una classificazione reciproca dei due prati in questione, ma non siamo in ambito dimensionale, dato che l'attributo qualitativo "verde" e il suo grado comparativo "più verde", non acquistano significato dall'esplicitare una posizione su una scala ma dal riferirsi ad una tinta individuata come focale. Per dirla con Lehrer e Lehrer «'A is more red than B' indicates not a single dimensional colour scale but rather the existence of a focal point for each colour» (Lehrer and Lehrer, 1982, p. 495).



## Capitolo 3

# La metafora: alcune possibilità per definirla

Come accennato sopra, la vasta letteratura disponibile sulla sinestesia la classifica come un tipo di metafora che si concentra nell'ambito della percezione sensoriale. Affrontare la metafora è dunque imprescindibile in ogni discorso sulla sinestesia. Non è questa la sede per tracciare una storia delle teorie della metafora: ci limiteremo a fornire una descrizione di due approcci attuali diversi, ponendoli a confronto. Su di essi torneremo in seguito, considerandone la loro validità e l'adeguatezza nei confronti dell'analisi della sinestesia, alla luce dei dati raccolti, che esporremo nel capitolo 4.

Comunemente, al di fuori degli studi specialistici, la metafora è considerata un artificio poetico o una fioritura retorica, ma nel loro *Metaphors We Live By* (prima edizione 1980), George Lakoff e Mark Johnson dichiarano:

We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature [...] And we have found a way to begin to identify in detail just what the metaphors are that structure how we perceive, how we think and what we do (Lakoff and Johnson, 2003, p. 3 e 4).

Lakoff e Johnson, muovendosi sul terreno della linguistica e della semantica cognitiva,<sup>1</sup> sostengono che «the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of one another» (Lakoff and Johnson, 2003, p. 5). Questo è il caposaldo della loro analisi delle metafore all'opera nella lingua e nel pensiero della vita quotidiana. Dunque, frasi come *Your claim are indefensible, I demolished his argument o I've never won an*

---

<sup>1</sup>«Since communication is based on the same conceptual system that we use in thinking and acting, language is an important source of evidence for what that system is like» (Lakoff and Johnson, 2003, p. 3).

*argument with him* sono istanze di una metafora riassumibile nell'espressione ARGUMENT IS WAR, UNA DISCUSSIONE È UNA GUERRA. Altra metafora che dà luogo a un sistema coerente di concetti ed espressioni è quella TIME IS MONEY, ovvero IL TEMPO È DENARO, grazie alla quale un concetto astratto e incorporeo come il tempo viene interpretato grazie ad espressioni e significati mutuati dalla sfera del denaro e della spesa. Possiamo portare alcuni esempi in italiano:

- (1) Ho *speso* tre ore per cercare di farglielo capire.
- (2) Mia zia usa la pentola a pressione per *risparmiare* tempo.
- (3) Hanno *investito* male quell'anno di Erasmus in Spagna.
- (4) Non sono andata a lezione e *mi sono regalata* un pomeriggio di relax.

La formula A IS B è il modo in cui Lakoff e Johnson schematizzano le metafore impiegate nel linguaggio comune. Nel loro approccio, l'espressione linguistica metaforica è l'esito di un'operazione concettuale: è a livello dei processi di pensiero pre-linguistico, infatti, che si colloca la metafora, che trova nel linguaggio semplicemente la propria espressione. La metafora offre il vantaggio di comprendere certi aspetti di un concetto, detto *target* (e solitamente astratto, complesso, non immediato), interpretandolo nei termini di un altro, definito *source*, di struttura già nota, che offre un punto di partenza dal quale poter proiettare sul concetto *target* significati e relazioni concettuali. A questo vantaggio di partire dal noto per comprendere l'ignoto, si oppone un parziale svantaggio, per cui la metafora

will necessarily hide other aspects of the concepts. In allowing us to focus on one aspect of a concept (e.g. the battling aspects of arguing), a metaphorical concept can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor (Lakoff and Johnson, 2003, p. 10).

Aspetti del concetto da interpretare, che non siano compatibili con il quadro tracciato dalla metafora, rischiano infatti di rimanere in ombra ed esclusi dalla comprensione: non smettono di esistere, ma tagliati fuori dalla prospettiva con la quale ci si avvicina all'oggetto da indagare, non sono ben presenti all'attenzione dei parlanti e rischiano di venir dimenticati. Nella metafora concettuale ARGUMENT IS WAR, ad esempio, è del tutto lasciato fuori il possibile aspetto cooperativo di una discussione, vale a dire lo sforzo reciproco di trovare argomenti per comprendersi. Considerare il concetto e la situazione "discussione" soltanto una guerra, di certo non porta ad avere un quadro completo di tutte le possibilità di azione e interpretazione che essa offre. Così come considerare abitualmente il TEMPO come DENARO probabilmente non consente di sapersi confrontare con certi suoi aspetti non catturati dalla sfera cognitiva del denaro e delle transazioni economiche (pensiamo all'irreversibilità del tempo, alla sua impossibilità di essere accu-

mulato come si fa invece con il denaro,<sup>2</sup> alla proprietà che sembra avere di far dipendere la propria velocità dai nostri stati emotivi). Del resto, però, una corrispondenza metaforica tra concetti che non fosse parziale comporterebbe l'annullamento del processo metaforico stesso:

It is important to see that metaphorical structuring involved here is partial, not total. If it were total, one concept would actually *be* the other, not merely be understood in terms of it (Lakoff and Johnson, 2003, p. 13).

Alla luce di questa teoria, una sinestesia altro non sarebbe che l'accostamento di *target* e *source* provenienti dai campi semantici della sensorialità: in “odore pungente”, ad esempio, ecco che una percezione olfattiva *target* riceve interpretazione grazie all'impiego di elementi dalla sfera del tatto che funziona come *source*, attivando uno schema del tipo UN ODORE È QUALCOSA CHE TOCCA; in “luce fredda” la vista è *target* e il tatto è ancora *source*, e si attiverebbe la metafora LA LUCE È UN CORPO (CON UNA TEMPERATURA).

### 3.1 Una riflessione sull'approccio di Lakoff e Johnson

Nonostante Lakoff e Johnson dichiarino di aver scoperto che la metafora è pervasiva nella vita e nella lingua di ogni giorno, teorie della metafora che si accorgono di questo iniziano ad essere presenti in ambiente europeo molto prima delle loro riflessioni: diversi predecessori dei due studiosi sostennero quella stessa ubiquità e unidirezionalità della metafora.<sup>3</sup> Come rileva Olaf Jäkel nel suo contributo “Kant, Blumenberg, Weinrich: some forgotten contribution to the cognitive theory of metaphor” (1997), le prime esplorazioni della metafora con esiti per certi versi paragonabili alle conclusioni di Lakoff e Johnson esistono già in vari lavori di autori europei che operarono a partire dal 1600, quali Locke e Vico, per proseguire con (tra gli altri) Johann Adam Hartung, Hermann Paul, Ernst Cassirer, José Ortega y Gasset, Benjamin Lee Whorf, Hannah Arendt, J.M. Anderson Miller e Johnson-Laird. Se a Lakoff e Johnson, che sono americani e non collocano la propria ricerca in un quadro storico, può venir perdonato di non citare (e dunque forse non conoscere) i lavori degli studiosi di area continentale, non è possibile farlo, sostiene Jäkel, quando si tratta di contributi anglosassoni come quelli di Benjamin Lee Whorf e, prima di lui, di John Locke. Locke, nel suo

---

<sup>2</sup>Una lettura di *Momo* di Michael Ende, a questo proposito, è consigliata, se si è disposti a lasciarsi di nuovo incantare da un classico della migliore letteratura per ragazzi.

<sup>3</sup>anche Lakoff e Johnson rilevano come i concetti in messi in relazione dalle metafore in funzione di *target* e *source* non siano reversibili: scrivono infatti che «English has the LOVE IS A JOURNEY metaphor but no JOURNEYS ARE LOVE metaphor» (Lakoff and Johnson, 2003, p. 108).

*Essay concerning Human Understanding* (1689), fa riferimento a «Words taken from the Operations of sensible Things, and applied to certain Modes of Thinking», enunciando nient'altro che una definizione di *metafora concettuale* per cui termini della sfera concreta si possono applicare a significati astratti (come avviene ad esempio se si dice “Non *afferro* il senso delle tue parole”), mentre Whorf, nel 1939, scriveva:

...we can hardly refer to the simplest nonspatial situation without constant resort to physical metaphors. [...] Our metaphorical system, by naming nonspatial experiences after spatial ones, imputes to sounds, smell, tastes, emotions, and thoughts qualities like the colors, luminosities, shapes, angles textures, and motions of spatial experience (Whorf, in Jäkel 1997).

Rimarca Jäkel come Locke sia condannato da Johnson per il suo non considerare la metafora adatta al discorso filosofico (ma Locke si riferiva in questo caso alla figura retorica artistica) e come «nowhere do Lakoff and Johnson give Whorf any credit for the hypothesis quoted above, though this could be seen as anticipating the basic findings of their cognitive theory of metaphor» (Jäkel, 1997, p. 11). Circa i tre autori citati nel titolo del contributo di Jäkel, essi sono da lui considerati come i più sostanziali assertori dell'ubiquità e della direzionalità della metafora. Rimandando all'articolo originale per maggiori approfondimenti, annotiamo qui come Kant consideri l'intuizione un costituente necessario della conoscenza e come consideri possibile basare l'intuizione sulla sensorialità e sull'esperienza, mezzi grazie a cui possiamo avere nozione fisica e concreta delle cose. Esistono però concetti che non possono avere una immediata corrispondenza con un'esperienza diretta, e per questi occorre attivare una sorta di “sensorializzazione simbolica”, che potremmo con terminologia moderna rendere con “metafora cognitiva che coinvolga esperienze concrete”. In un passo della *Critica del Giudizio* (1790, §59)<sup>4</sup> ecco un esempio:

Tutte le intuizioni che vengono sottoposte a concetti a priori, sono pertanto o schemi o simboli; nei primi la presentazione del concetto è diretta, nei secondi indiretta. I primi procedono dimostrativamente, i secondi per via analogica (per la quale ci serviamo anche di intuizioni empiriche); nel far ciò il Giudizio esercita una duplice funzione, applicando in primo luogo il concetto all'oggetto d'una intuizione sensibile, poi, in secondo luogo, applicando la sola regola della riflessione sopra tale intuizione ad un oggetto del tutto diverso, del quale il primo non è che il simbolo. Così uno stato monarchico viene rappresentato come un

---

<sup>4</sup>Per la citazione in traduzione italiana ho adoperato l'edizione UTET a cura di Umberto Bosi, nella versione digitale del 2013.

corpo animato, quando è governato secondo sue proprie leggi popolari, ma come una semplice macchina (come una mola a mano), quando è sotto il dominio del volere assoluto di un solo: ma in entrambi i casi la rappresentazione è simbolica. Perché in effetti non v'è alcuna somiglianza tra uno stato dispotico ed una mola a mano, ma la somiglianza esiste tra le regole che guidano la nostra riflessione su questi oggetti e sulla loro causalità. Questa questione non è stata finora fatta oggetto di molte analisi, per quanto meriti un più profondo esame, non è però questo il luogo di intrattenervisi. La nostra lingua è piena di queste presentazioni indirette e analogiche.

Commenta Jäkel, riformulando secondo uno stile di discorso più consono all'accostamento tra Kant e il cognitivismo contemporaneo:

What seems most commendable in the way of the theory of metaphor is Kant's statement that there is no *similarity* "between a despotic state and a hand mill", i.e. "objectively" between target domain and source domain, "but between the rule for reflecting on either of the two and their causality": reflection by means of conceptual metaphor only constitute similarities in the sense of analogical relations between the elements and their functional connections in both target domain and source domain (Jäkel, 1997, p. 13).

Non sono dunque Lakoff e Johnson ad aver rintracciato per primi la pervasività della metafora nel pensiero e nel discorso quotidiano: ad essi va il merito di un approfondimento e di una diffusione del tema, non certo dell'ideazione del principio. Circa la direzionalità della metafora, Weinrich con grande chiarezza tra gli anni Cinquanta e Sessanta imposta l'ipotesi dell'esistenza di una relazione tra due domini concettuali nella metafora e del loro rapporto unidirezionale, all'interno di ciò che egli definisce un *Bildfeld*, in inglese *image field*, equivalente e sovrapponibile a ciò che in seguito sarà chiamato *metafora concettuale*: per formalizzare i suoi *Bildfeld* Weinrich usa un pattern AB mentre Lakoff e Johnson preferiscono lo schema A IS B. Se un *Bildfeld* per Weinrich è quello VITA VIAGGIO, per Lakoff e Johnson, lo schema è LA VITA è UN VIAGGIO, così come AMORE GUERRA è sovrapponibile a L'AMORE è UNA GUERRA (Jäkel, 1997, p. 18). Spiega Jäkel citando Weinrich:

"Image fields ... can be construed as the connection of two semantic fields." Of these two fields, one is the *image donor*, and the other the *image recipient* (1958:284), Weinrich's terminological equivalents to the *source domain* and *target domain* of the cognitive approach (Jäkel, 1997, p. 18).

Con un breve schema conclusivo, Jäkel riassume il confronto tra Lakoff e Johnson e i suoi predecessori: l'accostamento con Weinrich, in particolare, fa rilevare come gli elementi in gioco nella metafora vengano denominati con termini che richiamano un trasferimento da un polo ad un altro: *donor* e *recipient* fanno il paio con *source* e *target*. Non solo, ma alle coppie *source-target*, *donor-recipient* possono affiancarsi altre coppie definitorie impiegate da diversi autori: ad esempio *tenor-vehicle*, di Richards (1936), *fonte-destinazione* di Rosiello (1963) (che poggia sulle considerazioni di *transfer of senses* elaborate da Ullmann, 1957), senza considerare tutti coloro che accogliendo le teorie della metafora di questi autori si fanno diffusori della loro terminologia (cfr. gli studi citati nel capitolo 2).

<b>Kant</b>	analogy	symbol	∅	∅	∅
<b>Blumenberg</b>	background metaphor	metaphor	cognitive model	∅	∅
<b>Weinrich</b>	image field	metaphor	(hypothetical) cognitive model	image donor field	image recipient field
<b>Lakoff/Johnson</b>	conceptual metaphor	metaphor. expression	cognitive model (ICM)	source domain	target domain

Figura 3.1: Corrispondenze terminologiche tra la teoria cognitiva della metafora e i suoi predecessori (Jäkel, 1997, p. 22)

Una riflessione sulla semantica di questi termini, rende evidente come facciano tutti riferimento all'idea di trasportare qualcosa di fisico da un luogo ad un altro: cercano una spiegazione della metafora impiegando a loro volta una metafora, dando a concetti e istanze semantiche sostanza fisica per poter essere trasportate da un "campo" all' altro, per poter colpire un "bersaglio" o per "donare" proprie parti di senso ad altri elementi. Siamo di fronte ad un'istanza di quella che Michael J. Reddy (1979) chiama *conduit metaphor*,<sup>5</sup> vale a dire

the figurative assertion that language *transfers* human thoughts and feelings. [...] The English language does follow this viewpoint [...] coherent with the assumption that human communication achieves the physical transfer of thoughts and feeling. [...] Naturally, if language transfer thought to others, then the logical container, or conveyer, for this thought is words, or word-groupings like phrases, sentences, paragraphs and so on (Reddy, 1979, p. 287).

<sup>5</sup> Anche Lakoff e Johnson ospitano parte delle osservazioni di Reddy nel loro libro, al capitolo tre.

Gli esempi si sprecano, e sono del resto perfettamente traducibili in italiano, permettendoci forse di sostenere che la stessa metafora sul linguaggio esista anche per il nostro sistema concettuale.

(5a) You haven't *given* me any *idea* of what you mean.

(5b) Non mi hai affatto *reso l'idea* di cosa tu intenda dire.

(6a) You have to *put* each *concept* into *words* very carefully.

(6b) Devi *mettere in parole ogni concetto* con molta attenzione.

(7a) Insert those *ideas* elsewhere *in the paragraph*.

(7b) Inserisci *quelle idee in un altro punto del paragrafo*.

(8a) The *sentence was filled with emotion*.

(8b) *Quella frase era piena di emozione*.

Non solo, i concetti hanno una propria natura fisica talmente determinata che possono anche esistere di per sé senza essere pensati da nessuno o inseriti in nessun discorso.

(9a) That concept has been *floating around* for decades.

(9b) Quel *concetto era nell'aria* da decenni.

Reddy dunque esplicita e descrive nel suo contributo la pervasiva metafora secondo cui il linguaggio e la comunicazione sono interpretati come la consegna al ricevente di pacchetti di idee, confezionate dall'emittente con tutto il necessario per essere comprese. Da quanto esposto sopra, osserviamo che anche il discorso metalinguistico sulla metafora è permeato di questa metafora cognitiva, per cui l'idea del passaggio di qualcosa di fisico verso qualcos'altro è dominante.<sup>6</sup> Ma come abbiamo visto, notata dagli stessi La-

---

<sup>6</sup> Alla *conduit metaphor* Reddy oppone un paradigma diverso per dar conto della comunicazione umana: *the toolmakers paradigm*, in cui la comunicazione avviene tra individui isolati, che non possono conoscere davvero ed esattamente i rispettivi ambienti di vita, ma che si scambiano istruzioni su come costruire attrezzi, in un intento cooperativo ma molto faticoso, che obbliga a numerosi malintesi e costanti riformulazioni del contenuto delle istruzioni, accompagnate da un intenso lavoro di interpretazione del mondo dell'interlocutore sulla base delle inferenze tratte dai punti difficili da comprendere, al fine di arrivare al successo di un attrezzo ben costruito. La *conduit metaphor* al contrario prevederebbe, per dir così, la trasmissione diretta dell'oggetto da un interlocutore all'altro, senza "sforzi" interpretativi. Con linguaggio meno metaforico, anche Michele Prandi descrive la comunicazione linguistica come qualcosa di analogo: «According to our hypothesis, expression is a complex phenomenon, which involves different forms of coding and different kinds and degrees of internal inferencing. The content of an expression, in turn, does not coincide with the message, but simply points to it, requiring a variable amount of external inferencing. This implies that the reception of a message by an addressee, which is perceived as an easy path by the actors of communication, actually hides under a smooth surface a very intricate mix of very different linguistic, semiotic and cognitive strategies and abilities» (Prandi, 2004, p. 412).

koff e Johnson, caratteristica delle metafore è si concentrarsi su determinati aspetti dei domini *source* e *target*, isolando e portando in evidenza solo alcune aree e tratti delle sfere concettuali coinvolte. Dunque, probabilmente, l'interpretazione della metafora esclusivamente come un fenomeno "a sorgente e obiettivo" porta a focalizzarsi soltanto su alcuni aspetti della relazione tra i concetti, oscurandone altri che forse potrebbero essere utili per quanto riguarda la possibilità di definire esattamente la metafora, e, per quanto più ci interessa qui nel dettaglio, considerare metafora la sinestesia.

### 3.2 Prandi e i conflitti

Michele Prandi, nel suo esteso ed intenso *The building blocks of meaning* (2004), prende in esame la metafora con un tipo di approccio diverso da quello strettamente "a sorgente e obiettivo" (seppure accogliendo quest'ultimo e servendosene nella terminologia), e forse più adeguato a dar conto della complessa natura formale della metafora, ed esposto con uno stile meno baldanzoso e più problematico rispetto al testo di Lakoff e Johnson. Addirittura, per Prandi, indagare la metafora a partire dalla domanda "che cos'è una metafora?" è decisamente

too ambitious. Metaphor is too complex a phenomenon to admit a simple definition of the form *Metaphor is such and such*. A first tentative reformulation of the essential question should be framed in the following terms: is metaphor an independent conceptual structure brought to expression by linguistic tools, or is it a semantic structure imposed on reluctant concepts by autonomous linguistic forms? [...] However, both alternatives are actually supported by empirical evidence, for there are plenty of metaphors of either kind. There are plenty of independent metaphorical concepts brought to expression by a wide set of linguistic expressions, and there are plenty of metaphorical semantic structures, which can only be conceived of as meanings of linguistic expressions provided with specific forms. This implies that the very form of the question is wrong, which leads us to approach metaphor from the opposite perspective. Instead of looking for an illusory all-purpose definition, we shall look for a minimalist definition that identifies in the first instance the largest common denominator shared by any kind of metaphor (Prandi, 2004, p. 388).

La metafora è una dunque categoria difficile da chiudere con una definizione secca che comprenda tutte e sole le caratteristiche delle formazioni che vi appartengono. Si tratta di una categoria artificiale, una costruzione che deve essere valutata e discussa suffragando la discussione con dati: una

categoria intesa “alla Rosch”, con un centro e una periferia, per definire la quale occorre quindi andare alla ricerca dell’istanza prototipica di metafora, delle proprietà necessarie e sufficienti perché un’espressione possa far parte della categoria, lasciando aperte le possibilità periferiche pur senza cadere in una triviale genericità.

Come abbiamo visto nella sezione precedente, la semantica cognitiva ha definito la metafora un tipo di operazione concettuale enormemente diffusa e fonte di modelli cognitivi e strutture concettuali condivise, che si concretizza nel linguaggio ma nasce e si configura a livello di cognizione. Proprio per questo è realizzabile con molte forme espressive e diverse strutture linguistiche; inoltre, ha origine da relazioni analogiche che accostano i concetti sulla base dei loro punti di contatto. Riguardo a questo punto, rilevano Croft e Cruse in *Cognitive Linguistics*, l’operato di Lakoff e Johnson è stato quello di scoprire il *mapping* metaforico esistente tra i domini concettuali e descrivere come questo abbia guidato il pensiero e il comportamento umano, facendo derivare da qui l’applicazione della metafora, in seconda battuta, al campo letterario, poetico e del linguaggio specialistico (filosofico, scientifico, politico). Il loro approccio alla metafora, però, finisce per concentrarsi primariamente sulle metafore convenzionali, non offrendo appigli teorici per la spiegazione della creazione di metafore nuove (Croft and Cruse, 2004, p. 190). L’intento di Prandi è, invece, quello di non trascurare nessun tipo di realizzazione metaforica. In particolare non ha intenzione di fermarsi all’assunto per cui «a metaphor is the transfer of a punctual or relational concept into an alien conceptual domain», esposto come principio base in apertura di *Metaphors we live by*, perché

it says almost nothing about metaphor. [...] In plain terms, the structural and discursive properties that most clearly define metaphors can be identified only on the condition of systematically exploring all the paths open to conceptual interaction once a concept has been transferred into an alien territory (Prandi, 2004, p. 391)

Esistono metafore che portano alla luce *strutture concettuali coerenti* (*consistent*), come le cataresi (figura con la quale si esprime un concetto ovvio scegliendo una parola di altro campo semantico) e i *concetti metaforici*. Delle strutture coerenti, Prandi fa l’esempio di “ala”, intesa come padiglione o parte di un edificio, in cui la coerenza con il resto dell’espressione si ottiene semplicemente portando in secondo piano gli aspetti non rilevanti del modello sorgente nel suo rapporto con il dominio di arrivo: la relazione attiva col volo, l’appartenenza ad un organismo vivente caratteristici dell’“ala” in sé per sé, sono aspetti disattivati durante l’impiego in questa espressione metaforica, mantenendosi, al contrario, gli aspetti relativi al protendersi nello spazio a partire da un corpo centrale ed eventualmente l’essere riservato

ad una funzione specifica, applicabili anche alla parte di un edificio. Dei concetti metaforici, Prandi porta come esempi sia l'espressione *La vita è un viaggio*, sia il concetto di *rivoluzione scientifica* (il concetto ideato e definito da Kuhn (1962) che applica alcuni aspetti delle rivoluzioni politiche a certi punti salienti della storia della scienza, scardinando l'idea tradizionale per cui la scienza avanza secondo una progressione lineare): in entrambi, la coerenza è ottenuta perché

The qualifying properties of the source are projected upon the target concept in order to threaten its assumed conceptual identity and to reshape it under the active influence of the source (Prandi, 2004, p. 392).

Si tratta non di un mero trasferimento, ma di un'influenza attiva del *source* sul *target*.

Oltre a queste metafore coerenti, esistono però anche metafore di altro tipo, come:

Dormono i vertici dei monti e i baratri,  
le balze e le forre,  
e le creature della terra bruna  
(da Alcmene, trad.it Salvatore Quasimodo)

oppure espressioni quali *Un canuto pomeriggio, Il silenzio ronzava elettricamente, Il naufragio del sole* (da *Il partigiano Johnny*, di Beppe Fenoglio).

Sulla linea di quanto stabiliscono anche Lakoff e Johnson, le metafore coerenti possono essere concepite come l'esito di un'identità A IS B indipendentemente dalla loro specifica espressione linguistica, diversamente, le formazioni metaforiche appena citate difficilmente riescono ad essere ricondotte a tale schematizzazione. In queste metafore, infatti, la relazione è istituita dalla funzione grammaticale degli elementi della metafora: se la montagna dorme, lo fa solo perché si trova ad essere il soggetto di un predicato usato in maniera incoerente. La creazione e la comprensione di questa metafora non si possono ridurre, ad esempio, alla formazione concettuale LA MONTAGNA È UN ESSERE UMANO, perché ovviamente non sono solo gli esseri umani a dormire, né ricondurre a LA MONTAGNA È UN ESSERE CHE DORME, perché non si farebbe che altro ripetere il conflitto originante la metafora, con una tautologia non esplicativa.

E ancora, si consideri una formazione come questa: «La notte pura, il vento, l'odor delle montagne lo ristoravano, gli versavano silenzio nei pensieri, pace in fondo al cuore» (da *Malombra*, di Antonio Fogazzaro).

Il contenuto di questa frase non è coerente come sarebbe, ad esempio, quello di “Giorgio versa il vino nella caraffa”, tuttavia la relazione di agente e paziente tra *Giorgio* e *vino* replica quella tra *notte-vento-odore* e *silenzio-pace*. Commenta Prandi:

Di fronte ad un contenuto incoerente, ci rendiamo conto che l'impalcatura di relazioni costruita dalla grammatica non coincide con la struttura di un concetto complesso autonomo, ma impone ai concetti atomici una relazione estranea [...] Il puro e semplice dato della circolazione testuale di concetti incoerenti ci obbliga a riconsiderare le nostre idee sulla lingua e a pensarla non solo come strumento di *espressione*, ma anche, almeno in una certa misura, come strumento di *costruzione* - di ideazione e di connessione attiva tra concetti. L'oggetto di *esprimere* è un *objectum affectum*, la cui connessione interna dev'essere pensabile indipendentemente dall'espressione [...]. L'oggetto di *costruire*, viceversa, è un *objectum effectum*, che deve la sua connessione interna al processo di espressione. Un concetto incoerente è costruito dall'espressione perché non è pensabile che come significato di una forma linguistica. Non è accessibile come struttura concettuale indipendente, ma solo come struttura semantica (Prandi, p. 205).

Il contenuto di una metafora non coerente, pertanto, è una struttura puramente semantica, frutto del potere creativo esercitato dalla forma linguistica sui concetti. Nell'approccio di Lakoff e Johnson, però, la formula generale A IS B è considerata valida e sufficiente per identificare ogni tipo di interazione metaforica. In realtà, più che un principio euristico per testimoniare l'esistenza di una metafora, sostiene Prandi che questa struttura altro non sia che un modo di rilevare un tipo di definizione, di classificazione, in cui si applica ad un *definiens* un *definiendum* di altro campo semantico. È evidente che la struttura tiene quando si è in presenza di un uso referenziale dei nomi metaforici. Ad esempio in:

Fair nature's eye, rise, rise again and make  
Perpetual day.  
(Marlowe)

L'occhio della natura indica il sole e dunque vale una definizione con A (il sole) è B (l'occhio della natura). Ma quando si ha a che fare con metafore che trattano di processi e situazioni complesse come quelle esposte poco fa? Perché il modello A IS B potesse sempre essere utilizzato, si dovrebbe poter garantire la manipolazione della frase riuscendo sempre a trovare un elemento che occupi la posizione A di soggetto e concetto integralmente *target* della metafora, di cui predicare B. È possibile farlo, forse, riformulando ad esempio l'espressione «Il naufragio del sole» con IL SOLE È UNA NAVE, ma si perde la nozione di «naufragio» che nel contesto è invece l'unico elemento ad attivare la metafora. Ma, come abbiamo già visto, come comportarsi con «Dormono i vertici dei monti» o *Un canuto pomeriggio?* Chiosa Prandi riguardo alla riduzione delle metafore alla forma A IS B:

«The validity of such a manipulation is uneven, and its limits are the limits of classifying concepts» (Prandi, 2004, p. 397).

La metafora che mette in relazione tra loro uno o più argomenti incoerenti è difatti difficilmente riconducibile ad una formula definitoria A IS B che ne sia l'equivalente concettuale<sup>7</sup> e, soprattutto, difficilmente la si può privare di quella configurazione funzionale data dalla struttura grammaticale che permette l'instaurarsi della relazione metaforica. In queste metafore, infatti, il conflitto che la metafora crea deriva dall'interazione tra linguaggio e concetti. La forma grammaticale pone il contenuto semantico in una relazione formale indipendente dall'organizzazione dei concetti, e proprio per questo ne rende possibile una interpretazione nuova e diversa. È l'interazione tra i due ordini di strutture, quella linguistica e quella concettuale, a permettere la possibilità di dar luogo alla metafora come conflitto concettuale

for conceptual conflict is at one and the same time the outpost and the overt manifestation of the shaping power of linguistic structures» (Prandi, 2004, p. 404).

Proclamava Filippo Tommaso Marinetti ai primi del Novecento: «Uccidiamo il chiaro di luna!» Una formazione metaforica che in tre parole riassume un'epoca e il suo bagaglio culturale, insieme alla voglia di sbarazzarsene in un impeto furioso verso la novità. Tecnicamente è impossibile uccidere qualcosa che non ha vita come il chiaro di luna. Si rivela anche stavolta l'insufficienza dello schema A IS B per dar conto di questa metafora. Cosa è A e cosa è B? Di certo, sappiamo solo che *il chiaro di luna* è l'oggetto diretto del verbo *uccidere* e «however reluctant on conceptual grounds, moonlight cannot escape this role» (Prandi, 2004, p. XI-XII). Ecco che il linguaggio si configura come il sistema formale che permette, in interazione con il sistema concettuale, la creazione di nuovi significati. Il linguaggio è per Prandi «a formal mould for concepts» e il fatto che riesca a porre in conflitto elementi concettuali è il segnale che fa comprendere come questi, a loro volta, siano organizzati indipendentemente in reti complesse e coerenti (se così non fosse non si avverterebbe conflitto). Uno dei compiti primari dell'indagine sul linguaggio e sul significato è quindi comprendere «to what extent and within which limits are linguistic structures autonomous from their contents, and

---

<sup>7</sup>La difficile applicazione di questa manipolazione si riscontra ad esempio in Bretones Callejas (2001) di cui parliamo al paragrafo 2.1, dove per dar conto delle metafore sinestetiche impiegate dal poeta Heaney occorre arrivare alla formula A IS B in lunghe serie di passaggi successivi, la cui legittimità è forse discutibile. Per esempio, la metafora del verso *bluebottles wove a strong gauze of sound around the smell* è ricondotta così alla forma concettuale A IS B: SMELL IS A WRAPPABLE OBJECT - BEING AROUND IT IS WRAPPING IT- MAKING NOISE AROUND IT IS WRAPPING IT - A SOUND IS A WRAPPED SMELL - HEARING IS SMELLING (Bretones Callejas, 2001, p. 16). Il problema non si pone invece per Lakoff e Johnson che non si occupano di metafore letterarie e si servono di esempi ideati per il proprio testo.

to what extent and within which limits is their form motivated by the structure of independent concepts» (Prandi, 2004, p. XII), con un'impostazione di indagine profondamente diversa da quella che anima la ricerca sulla metafora di Lakoff e Johnson, che considerano il linguaggio il punto di arrivo di un'operazione tutta concettuale.

La ricerca di una grammatica della forma non disgiunta dalla ricerca di una grammatica dei concetti dà origine a quella che Prandi definisce la *grammatica filosofica*, originata dall'idea per cui

the ideation of complex meanings is neither the exclusive achievement of formal grammatical connections, nor the simple transference into expression of independent conceptual structures, but the outcome of a complex interaction between a formal principle and a functional principle. Instead of excluding each other, the two factors compete in performing a common task. Instead of stating a first principle once and for all, we make room for a rich and heterogeneous typology of forms of interactions (Prandi, 2004, p. XI).

E per osservare queste interazioni, un punto di vista privilegiato è costituito dalle interazioni apparentemente conflittuali, tra cui la metafora e, per quanto ci riguarda più direttamente, la sinestesia.

Ritornando all'obiettivo iniziale dell'indagine dedicata alla metafora, ovvero quello di dare una definizione minimalista che abbia al suo interno il massimo comun denominatore di ogni metafora, un altro punto da tenere in considerazione sono i rapporti analogici tra i costituenti della metafora.

Per alcune metafore, come «The vindictive fire was still burning in him» (G. Eliot), è chiaro che la metafora si dà tra i concetti di fuoco e passione perché entrambi son percepiti come calore bruciante. Si tratta di ciò che viene definito *analogia regressiva*, che altro non è che espressione di una preesistente relazione di similarità tra i gli elementi impiegati nella metafora. Per altre metafore, invece,

we enjoy a very different insight. Instead of being offered the expression of a pre-existing and independent analogy, we are faced with a complex meaning mixing different concepts from different areas, which invites us to look for some non-trivial analogy in order to give it a textually coherent interpretation. In this case, analogy is not an underlying relation but an invited issue of the metaphor - it is a projective, and therefore empty, kind of relationship. A projective metaphor does not depend on the previous identification of a substantive analogy, but calls for the production of one. In this case analogy, if there is any at all, is but the guiding maxim of a creative conceptual task yet to be carried out (Prandi, 2004, p. 399).

È questo dunque il caso delle metafore nuove e poetiche, quelle in cui la proiezione metaforica non necessariamente deve esaurirsi in un'unica definita direzione ma può aprirsi a esiti non predeterminati. Questo aspetto della metafora è stato rilevato già da altri, quali Weinrich, Richards e Black (cfr. Prandi (2004, p. 400)), per i quali la metafora crea essa stessa corrispondenze, similarità, formulandole laddove prima non esistevano.

L'analogia regressiva e progressiva, dunque, non si escludono a vicenda nella costruzione di ciò che può definirsi metafora, ma sono gli estremi di una possibile gamma di opzioni, nella quale ogni metafora individua la sua peculiare formazione. Anche le metafore più stereotipate, le cosiddette metafore morte, non sono legate inesorabilmente alla loro interpretazione più standard: possono diventare foriere di nuovi significati se poste in un contesto che glielo permette: la loro morte non è mai irreversibile. Rileva Prandi come nessuna analogia regressiva sia stabile abbastanza da non consentire di essere superata con la creazione di nuovi conflitti che richiedono una nuova interpretazione: se la metafora LA VERITÀ È LUCE può definirsi come una delle più stabili e fondanti metafore concettuali occidentali, quando Tocqueville scrive *La vérité est [...] une lumière que je crains d'éteindre en l'agitant* (La verità è per me una luce che ho paura di far spegnere agitandola) ne dà una interpretazione nuova, rendendo necessario l'affioramento del concetto di fragilità, del tutto assente dalle interpretazioni consuete.

La presenza di un'analogia regressiva, preesistente, non è dunque una condizione necessaria per la metafora, non è altro che «a contingent option», «an accident»; la metafora, al contrario, ha sempre nel suo orizzonte di potenzialità la proiezione di nuove interpretazioni ed anzi è caratterizzata dall'assenza di relazioni preesistenti tra i suoi termini:

What makes a conceptual transfer possible is not the presence of a substantive relation between vehicle and tenor but its absence. If a positive relation is activated, there is no room left for transfer, and therefore no metaphor. If there is a transfer, and therefore a metaphor, it is because an open interaction takes the place of a positive track. Analogy is not a positive relation, but one issue of this open interaction (Prandi, 2004, p. 387).

La più tipica istanza di metafora, dunque, della quale si era andati alla ricerca per rintracciare ciò che basti ad una formazione linguistica per farla rientrare nella categoria della metafora, ha le seguenti caratteristiche:

Summing up, we may conclude that the most typical metaphors - those which best instantiate the potential resources of the figure are projective, inconsistent, relational and non-substitutive, that is, relational metaphors which take the form of inconsistent connections open towards virtually endless projections (Prandi, 2004, p. 403).

## Capitolo 4

# Raccogliere sinestesie

Centro della nostra indagine sono le sinestesie proprie, vale a dire le espressioni linguistiche che si riferiscono ad entità e qualità esperibili con i cinque sensi e sono costituite da due elementi di cui uno non è pertinente alla modalità sensoriale stimolata durante la percezione. Non ci focalizzeremo su quelle formazioni che sono descritte come pseudosinestesie (cfr. Marotta 2011, 2012, e Paissa, 1995 a, b) e comprendono le formazioni in cui un elemento sensoriale è associato ad uno della sfera psicologica od emotiva (e.g. “fifa blu”, “animo candido”, “accoglienza calorosa”). La fonte delle nostre sinestesie saranno le produzioni di parlanti italiano, con l’intento di raccogliere esempi appartenenti alla lingua comune, di natura non artistica né retoricamente costruita, senza ricorrere a repertori precostituiti come quelli dei dizionari. Si vorrebbe tentare un’analisi della sinestesia senza ideare esempi *ad hoc*, ma che partendo dai dati reali possa rilevare ed interpretare strutture e contenuto delle sinestesie effettivamente impiegate nella descrizione di esperienze sensoriali.

L’esperienza sperimentale che ci siamo proposti di effettuare riguarda la produzione linguistica: anziché agire sullo spoglio di testi esistenti, l’intento è quello di creare un primo piccolo corpus di descrizioni originali di esperienze sensoriali, che possa permettere di valutare se esista una produzione di sinestesie nel discorso e come se ne possa indagare la struttura sintattica e la semantica. Si tratta di un approccio nuovo, diverso da quello finora utilizzato nell’inventario e nello studio delle sinestesie<sup>1</sup> che speriamo possa essere foriero di ulteriori opportunità di ricerca.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Cfr. quanto esposto al capitolo 2.

<sup>2</sup>Un test di produzione linguistica ha necessariamente a che fare con la capacità comunicativa dei soggetti e con la loro creatività nell’utilizzare soluzioni espressive efficaci per portare a termine il task proposto. Per questo, allargando l’inquadratura e distanziandoci dallo stretto ambito linguistico, si è pensato che il corpus in procinto di essere raccolto potesse essere di interesse anche per studi di tipo psicologico sulla creatività linguistica. Da qui, la collaborazione con Claudio Gentili, ricercatore in Psicologia Clinica presso l’Università di Pisa, per l’impostazione del test e per la successiva analisi dei dati, con

## 4.1 Raccolta dati: l'esperienza sperimentale

### 4.1.1 I partecipanti e il task

Alla prima sessione di raccolta dei dati hanno partecipato 15 soggetti, di età compresa tra i 21 e i 22 anni (gruppo A). In seconda battuta, per ampliare il numero dei soggetti partecipanti, ha partecipato un gruppo di 12 soggetti di età media considerevolmente maggiore, 63 anni (gruppo B).

Ai partecipanti sono stati sottoposti alcuni stimoli sensoriali e si è chiesto loro di descriverli per iscritto, esprimendo anche le sensazioni che l'esperienza degli stimoli provocava in loro. È stata data l'indicazione aggiuntiva di creare descrizioni tali per cui, leggendole, un'altra persona potesse riconoscere gli elementi descritti tra altri simili. Si è scelto di creare questa situazione comunicativa fittizia per cercare di non lasciar indulgere eccessivamente nell'introspezione emotiva e focalizzata sul sé, rischio che era affiorato nelle esperienze preliminari al disegno della situazione effettivamente utilizzata. Inoltre, la spinta comunicativa ha permesso di dare una funzionalità precisa al compito richiesto, suscitando nei partecipanti intenti cooperativi verso il futuro interlocutore ed evitando l'abbandono del compito. Si è stabilito di far utilizzare la forma scritta per poter raccogliere i dati con più facilità e per evitare che il dialogo diretto con lo sperimentatore potesse in qualche modo inibire o influenzare la produzione linguistica spontanea di ogni soggetto. La funzione dello sperimentatore nel test è stata quella di assicurarsi che le istruzioni fornite venissero comprese correttamente dai partecipanti e di proporre la sequenza degli stimoli nei tempi previsti. È stata data la massima libertà formale nella redazione delle descrizioni: liste, appunti, lunghe frasi, perifrasi... ogni tipo di produzione è stata concessa.

Il test ha impegnato ogni partecipante per circa trenta minuti.

Nel disegno del test si è scelto di considerare le modalità sensoriali di vista, udito, tatto e olfatto. Il gusto è stato eliminato per la difficoltà di reperire sostanze che sicuramente non fossero causa di allergie o intolleranze alimentari per tutti i soggetti, per risolvere il problema di conservazione di stimoli che non cambiassero il proprio sapore da una sessione di test all'altra e per eliminare il problema di possibili rifiuti da parte di alcuni soggetti di ingerire sostanze di composizione a loro non nota.

### 4.1.2 Gli stimoli

Si è scelto di presentare stimoli monosensoriali, in modo da poter discriminare meglio quando le descrizioni fossero propriamente riferite all'unica modalità percipiente lo stimolo e quando invece fossero costituite da una composi-

---

l'intento di espanderne l'analisi anche in senso psicologico, provando a considerare quantità e qualità delle sinestesi come indicatori di creatività nel linguaggio. Questo aspetto, sorto al fianco di una ricerca più spiccatamente linguistica, è ancora da approfondire e potrebbe costituire una delle linee di indagine future.

zione sinestetica, nella quale il soggetto chiama in causa lessico proveniente anche da una modalità sensoriale non direttamente stimolata dall'oggetto proposto.

Di seguito, ecco una descrizione più precisa degli stimoli.<sup>3</sup>

1. Presentazione di stimoli visivi (colori): ai partecipanti sono stati mostrati tre quadrati di cartone rivestiti di pellicola plastica in tinta unita, rispettivamente di colore rosso scarlatto, giallo limone, verde bandiera. I quadrati sono stati presentati singolarmente, ad uno ad uno, lasciando trascorrere tra uno e l'altro alcuni minuti, in modo che i partecipanti potessero scrivere la descrizione di ogni colore. Per cercare di incentivare la produzione linguistica, si è richiesto, se possibile, di non fermarsi ad indicare il nome del colore rappresentato, ma di aggiungere altre informazioni per permetterne l'identificazione.<sup>4</sup>
2. Presentazione di stimoli uditivi (rumori): sono state riprodotte tre clip audio di rumori, con caratteristiche che li rendessero particolarmente distinti l'uno dall'altro: il rumore che accompagna l'azione di stappare una birra e versarla in un bicchiere, il rumore dovuto al grattar via il ghiaccio da un vetro d'auto usando l'apposito raschietto, un segnale di allarme acustico (un rilevatore di fumo in funzione). Questi suoni sono stati ricavati da file ideati per effetti sonori, rumori di scena e simili, disponibili online.<sup>5</sup> Tra la presentazione di una clip sonora e l'altra, si sono lasciati trascorrere alcuni minuti, sufficienti a far scrivere i partecipanti. Ai partecipanti è stato permesso di riascoltare le clip presentate, durante la composizione della descrizione di ciascuna. Sono stati scelti rumori e non suoni di strumenti o brani musicali per evitare di inserire nello stimolo componenti estetiche o stilistiche che si voleva evitare il più possibile di incentivare: qualsiasi (pur brevissimo) spezzone di brano musicale, avrebbe richiamato stilemi e suggestioni non immediatamente riferibili all'esperienza in sé, quanto all'intento comunicativo e creativo dell'autore della musica. Inoltre, il soggetto che avesse riconosciuto l'opera da cui la clip poteva esser tratta, avrebbe potuto sentirsi "a posto" con la descrizione scrivendo semplicemente il titolo del brano, azzerando ogni altra produzione linguistica connessa alle caratteristiche della percezione. Anche la semplice riproduzione di

---

<sup>3</sup>Si rimanda all'Appendice (cap.7) per le foto degli stimoli, l'url per scaricare l'audio dei file, e per il testo guida per i soggetti.

<sup>4</sup>Non si può non far menzione del fatto che per le nostre esperienze abbiamo utilizzato solo l'aspetto cromatico della vista, che è il più considerato negli studi riguardanti la sinestesia. Altre specificazioni visive, quali la percezione della forma, della distanza, del movimento, sono meno precisamente indagate. Per brevità, nel prosieguo ci riferiremo alle esperienze degli stimoli cromatici come esperienze visive, consapevoli che però non rappresentano completamente tutte le potenzialità del senso della vista.

<sup>5</sup><http://www.soundjay.com>

una nota fissa di un particolare strumento, poteva attivare associazioni valutative connesse ad esperienze precedenti di quel suono o di quello strumento, o addirittura essere scambiato per una parte di brano musicale, ricreando nel soggetto l'effetto di cui sopra. Con i rumori si è ritenuto potersi mettere il più possibile al riparo da questi portati emotivi o culturali, privilegiando l'attenzione dei soggetti verso l'esperienza sonora in sé e gli strumenti linguistici per descriverla nei suoi aspetti percettivi.

3. Presentazione di stimoli olfattivi (profumi): ad ogni partecipante sono stati fatti annusare tre olii profumati, ciascuno con diversa profumazione (tiglio, ginseng, limone). Anche qui, a seguito di ogni profumo annusato, al soggetto sono stati lasciati alcuni minuti, per redigere una descrizione del profumo e lasciar riposare i recettori olfattivi per prepararli ad una nuova e diversa stimolazione con il profumo successivo.
4. Presentazione di stimoli tattili (forme): per il tatto sono stati preparati tre cubi di materiali diversi (legno, polistirolo espanso e gommapiuma), di un formato adatto a poter essere tenuto e manipolato con entrambe le mani. Ogni cubo è stato esperito solamente attraverso il tatto: uno dopo l'altro i cubi sono stati presentati ai soggetti all'interno di una speciale scatola con un lato costituito da un panno scuro attraverso il quale si potevano infilare le mani e manipolare l'oggetto, senza tuttavia riuscire a vederlo. L'isolamento del tatto è stato reso necessario per conservare la monosensorialità e limitare con certezza la produzione linguistica a quella specifica sfera sensoriale: prendere in mano un qualsiasi oggetto e toccarlo allo scoperto coinvolge necessariamente l'esperienza della vista e sarebbe stato impossibile in sede di valutazione dei dati comprendere se la descrizione fosse stata riferita alle caratteristiche esperite effettivamente con il tatto oppure riconosciute tramite la vista.

## 4.2 Organizzazione dei dati

A seguito dell'esperienza di ogni stimolo, i soggetti dovevano scrivere le espressioni che ritenevano più adatte a portare a compimento il task descrittivo. Ogni partecipante ha prodotto espressioni in maniera varia e libera: alcuni hanno scelto di essere molto sintetici e di scrivere parole isolate, altri hanno preferito produrre frasi sintatticamente più complesse, altri ancora hanno utilizzato entrambe le maniere. A titolo di esempio, ecco una copia fedele di due esempi estratti dal materiale manoscritto in risposta al primo stimolo sonoro:

**soggetto a)** tè bollente in una tazza, vapore, caldo, comodità, rilassatezza, cuscini, pioggia, vento vescica svuotata, dissetarsi, liquidi rovesciati su moquette.

**soggetto b)** mi viene in mente un liquido (piuttosto schiumoso) versato da una caraffa in un bicchiere vuoto. Liquido denso, forse succo di frutta o latte riscaldato. Si sente bene il fatto che il bicchiere prima fosse vuoto.

I dati raccolti sono stati inseriti in una tabella che li ha resi analizzabili per quantità e qualità. Le produzioni linguistiche sono state frammentate rispettando ove possibile il frazionamento già indicato dal soggetto, ad esempio considerando produzioni distinte quelle separate da una virgola o da un trattino, oppure considerando il salto di riga come un indicatore della separazione delle caratteristiche sensoriali descritte. Questa operazione è risultata piuttosto semplice quando il partecipante ha scelto di descrivere lo stimolo con un elenco di caratteristiche o associazioni, meno immediata quando ci si è trovati di fronte a frasi complesse come del tipo di quelle utilizzate dal soggetto b. Con frasi complesse, la guida è stata la suddivisione in sintagmi.

Le colonne della tabella in figura 4.1 riportano dati e commenti utili all'interpretazione dei dati. Questa la descrizione delle colonne:

1. numero progressivo  
elemento necessario per l'identificazione di ogni produzione linguistica;
2. nome di fantasia del partecipante al test  
utile per ricondurre la riga dattiloscritta al giusto originale; si è scelto di mantenere l'anonimato del partecipante al test, ma per evitare l'utilizzo di un numero per identificare ogni persona, si è chiesto ad ogni soggetto di darsi un nome di fantasia;
3. indicazione dello stimolo  
necessaria per poter attribuire il materiale linguistico allo stimolo che lo ha fatto produrre;
4. descrizione originale, ovvero la copia esatta delle parole e dei segni di interpunzione utilizzati dai soggetti  
per digitalizzare integralmente il testo contenuto nei manoscritti ed averlo a disposizione per approfondire gli studi sintattici o di strategie comunicative, suddiviso per righe secondo i criteri illustrati sopra;
5. categoria sintattica del segmento di produzione linguistica  
ai fini di tener nota della tipologia sintattica delle produzioni linguistiche si è annotato anche questo aspetto;

6. “culmine semantico”, ovvero la normalizzazione delle diverse caratteristiche attribuite alle percezioni

è questo il primissimo grado di elaborazione dei dati: si è cercato di liberare l'espressione linguistica da materiale non rilevante ai fini del nostro studio e di isolare e normalizzare i dati pertinenti, in modo da poter operare il confronto tra le produzioni dei vari soggetti. Si sono eliminate locuzioni quali ‘mi sembra che sia il colore di un.....’ e si sono divise frasi quali ‘è un cubo di legno’ separando ‘cubo’ e ‘legno’ considerandole caratteristiche separate del percetto (a ‘cubo’, la forma, è stato dato il valore di ‘caratteristica del percetto’, a ‘legno’, il materiale, quello di ‘fonte del percetto’);

7. omogeneità/disomogeneità tra stimolo di partenza e produzione linguistica

si valuta a quale sfera sensoriale appartenga l'elemento saliente dell'espressione prodotta: l'omogeneità è riscontrata se la produzione linguistica pertiene allo stesso senso dell'esperienza dello stimolo; è ancora mantenuta nei casi in cui la produzione riporti un elemento esperibile da più sensi, compreso quello della sfera sensoriale dello stimolo;<sup>6</sup>

8. senso disomogeneo

in caso di disomogeneità tra sfera sensoriale dello stimolo di partenza e produzione linguistica, si è registrato il senso a cui appartiene la produzione linguistica;

9. motivazione per la presenza di quell'attributo nella produzione linguistica del soggetto

è sembrato rilevante tenere da conto questo punto per meglio comprendere il significato delle produzioni dei soggetti. Siamo di fronte a libere associazioni scaturite da una sorta di *priming* percettivo?<sup>7</sup> Oppure alla menzione di fonti da cui la percezione può originare? O a caratteristiche qualitative attribuite al percetto? Considerato che uno degli obiettivi di questo studio è indagare la anche la natura semantica

---

<sup>6</sup>Se ad esempio in corrispondenza del colore rosso si trova il termine ‘cuore’, considerato il colore dell'oggetto, l'omogeneità è rispettata. Se in corrispondenza di un rumore è stato rilevato, ad esempio ‘pietre’, si è analogamente considerata rispettata l'omogeneità. Infatti, è chiaro che una pietra può essere anche vista o toccata, ma (e ci si collega qui al campo 9, vedi sotto) se è proposta come fonte del rumore che si sta udendo, il senso che vi è collegato in questo contesto è senz'altro l'udito. In caso di produzioni che riportano percezioni propriocettive conseguenti all'esperienza dello stimolo (ad esempio ‘sete’, ‘fastidio’, ‘comodità’), o sono costituite da aggettivi e sostantivi astratti (‘eccentrico’, ‘insopportabile’ e ‘affetto’, ‘timidezza’, ‘rivoluzione’), o verbi, il criterio di omogeneità / disomogeneità non è più pertinente ai fini della nostra indagine e il campo è lasciato vuoto.

<sup>7</sup>L'effetto psicologico di *priming* si ha quando l'esposizione ad uno stimolo influenza la risposta a stimoli successivi o orienta la produzione di responsi in una particolare direzione.

delle espressioni sinestetiche, riflettere sul motivo per cui un'espressione viene prodotta può aiutare a comprenderne meglio il significato e a confrontarla più precisamente con le altre.

## 4.3 Analisi dei dati

### 4.3.1 Numerosità delle produzioni

Raccolti e sistemati i dati nelle tabelle, si è innanzitutto proceduto ad una valutazione quantitativa delle produzioni linguistiche: il totale del gruppo A consta di 1159 produzioni, quello del gruppo B di 347, per un totale complessivo di 1506 elementi. La maggiore produttività dei giovani è da imputarsi forse ad una maggiore familiarità con il completamento di task esperienziali e scritti, già incontrati durante i percorsi scolastici e universitari. Possono aver inciso anche un maggiore entusiasmo nella collaborazione a ricerche scientifiche e un'inclinazione maggiore ad esprimere le proprie sensazioni e creazioni in un contesto che le richiede per poterle valorizzare con la partecipazione ad un progetto accademico. Le produzioni dei "senior", seppure di numero più contenuto sono tuttavia parimenti interessanti.

Indagando meglio le quantità delle produzioni, va considerato che gli studi sulla sinestesia, non solo linguistica, hanno propugnato un rapporto gerarchico tra le diverse sfere sensoriali (cfr. ad esempio: Williams 1976, Cacciari, 2008; Shen and Aisenman, 2008; Brown and Anderson, 2006, p.459; Catricalà, 2008; Ramachandran and Hubbard, 2001a,b), secondo cui al vertice si troverebbero la vista e l'udito, seguite poi dalle modalità di tatto, gusto e olfatto. La gerarchia delle modalità comporta anche una gerarchia di produttività linguistica, secondo la quale, visto che i sensi gerarchicamente più elevati godrebbero di una maggiore raffinatezza percettiva e di una maggiore capacità di discriminare tra varianti di percezione, avrebbero una disponibilità lessicale maggiore, che nomina le percezioni e le qualità ricevibili da quel senso. Da qui originerebbe anche un più frequente utilizzo comunicativo delle espressioni ad esso legate e inoltre, una maggiore disponibilità d'uso in ambito sinestetico, visto che «quanto più numerosi risultano i tratti distintivi percepiti attraverso un canale, tanto più numerose risulterebbero le possibilità della dimensione sensoriale di riferimento di essere utilizzata come *vehicle*, strumento "veicolare" di informazioni d'altro genere» (Catricalà, 2008, p. 18).

Stando ai dati raccolti, il rapporto tra le produzioni per ciascuna sfera sensoriale è quello schematizzato nelle tabelle e nei grafici seguenti.

Come si può notare nelle figure 4.2 e 4.3 le produzioni sono piuttosto uniformemente ripartite tra i vari sensi: c'è una predominanza della vista, ma non tale da soffocare la produttività di espressioni riferite agli altri sensi. Si può dunque dire che nessuna percezione sensoriale faccia restare senza parole:

n° soggetto	senso	stimolo	descrizione originale	cat. sint.	culmine semantico	omog/ senso se disom	motivazione
A 35/alethehousewife	olfatto	odore 1	[odore] di fresco	PP	fresco	D	caratteristica del percelto
A 163/corto maltese	olfatto	odore 2	fosse un colore potrebbe essere giallo	VP	giallo	D	caratteristica del percelto
A 191/dylan dog	olfatto	odore 2	, avvolgente	A	avvolgente	D	caratteristica del percelto
A 200/dylan dog	olfatto	odore 3	, pungente	A	pungente	D	caratteristica del percelto
A 203/dylan dog	olfatto	odore 3	, fresco	A	fresco	D	caratteristica del percelto
A 204/dylan dog	olfatto	odore 3	, colorato	A	colorato	D	caratteristica del percelto
A 219/isabella inghirami	olfatto	odore 2	, più acuto	A	acuto	D	caratteristica del percelto
A 230/isabella inghirami	olfatto	odore 3	, penetrante	A	penetrante	D	caratteristica del percelto
B 36/Nora	tatto	forma 1	cubo	N	cubo	O	caratteristica del percelto
B 37/Nora	tatto	forma 1	di legno,	PP	legno	O	fonte del percelto
B 38/Nora	tatto	forma 1	ruvido	A	ruvido	O	caratteristica del percelto
B 99/isabella	olfatto	odore 1	somiglia a qualcosa di disinfettante	VP	disinfettante	O	fonte del percelto

Figura 4.1: Alcune righe di esempio dalla tabella di raccolta dati

### A: produzioni per senso

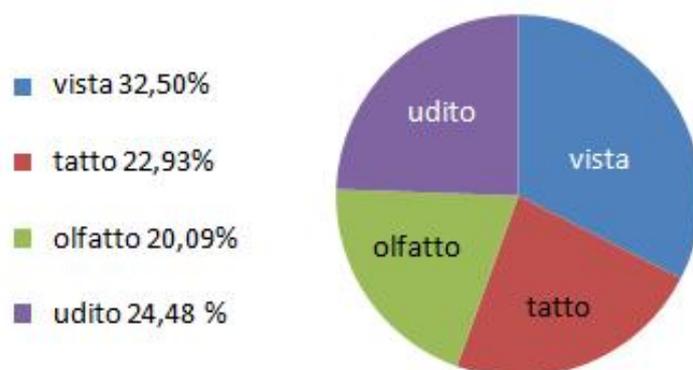


Figura 4.2: Gruppo A: produzioni linguistiche per senso

### B: produzioni per senso

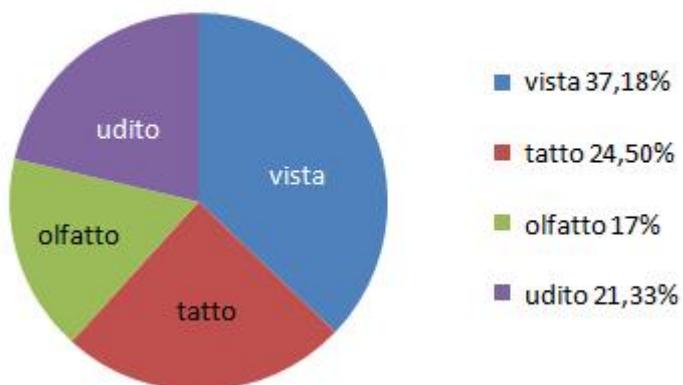


Figura 4.3: Gruppo B: produzioni linguistiche per senso

il parlante attiva strategie comunicative che gli permettono di esprimersi riguardo a tutte le sfere sensoriali a prescindere dalla loro propria ricchezza lessicale e dalle teorie cognitive sulla maggiore distintività e acutezza di certi sensi rispetto ad altri.

### 4.3.2 Categorie sintattiche principali

Un primo sguardo al versante sintattico mostra come le categorie a cui afferiscono le produzioni linguistiche siano varie e variamente distribuite. Nelle figure 4.4 e 4.5 si può vedere come siano diversamente rappresentate le varie tipologie di sintagmi. Al gruppo NP afferiscono sia *noun phrases* veri e propri che nomi isolati; al gruppo AP *adjectival phrases* più gli aggettivi singoli; al gruppo VP *verb phrases*, verbi isolati e rari esempi di frasi NP+VP complete che sono state considerate inscindibili nell'espressione della caratteristica percettiva; il gruppo PP è costituito da *prepositional phrases*.<sup>8</sup>

Si nota la predominanza delle produzioni nominali, maggioritarie per entrambi i gruppi: si tratta principalmente della menzione di oggetti da cui la percezione può originarsi. Ad esempio, a seguito della presentazione dello stimolo del colore rosso, ricorrono nomi di frutti (*fragola, ciliegia*) o parti del corpo tipicamente rosse (*labbra, cuore, sangue*); per l'odore 1, ritornano immagini di donne o di suggestioni orientali; per i suoni oggetti che potrebbero produrre quel rumore, quali *appuntalapis, sveglia...* Tra le produzioni c'è anche un'ampia presenza di nomi astratti, come ad esempio *fastidio, passione, comunismo*, che descrivono sia percezioni accessorie generate dallo stimolo sia associazioni concettuali favorite da quella percezione.

La presenza di elementi aggettivali è dovuta invece a descrizioni delle caratteristiche del percepito in sé, sia puramente sensoriali (per esempio *luminoso, morbido, squillante...*) sia originate dal grado di piacere provato nel percepire lo stimolo (p.es. *piacevole, gradevole, indesiderato, fastidioso*).

Per quanto riguarda la produzione di verbi, essi derivano prevalentemente dal racconto di scenari che producono gli stimoli esperiti. Si può rilevare inoltre, come l'uso di sintagmi verbali è nell'udito, sia per il gruppo A, sia per il gruppo B, sia molto maggiore rispetto a quanto accade negli altri sensi. Ciò è dovuto al fatto che i soggetti descrivono il rumore appoggiandosi alla fonte che potrebbe produrlo: non solo elenchi di oggetti, ma anche di scenari e situazioni che potrebbero produrre il rumore. Oltre agli elementi verbali in senso stretto, per l'udito ricorrono sostantivi deverbali quali *caduta, pattinaggio, riempimento, spalamento*, classificati come NP ma che mantengono in sé la descrizione di azioni e scene che si svolgono con una durata nel tempo. Gli stimoli uditivi, infatti, esistono necessariamente con una durata nel tempo ad essi riferita. Un rumore inizia, si svolge e si con-

<sup>8</sup>Oltre alle produzioni confluite in questi grafici ne esistono altre sei residuali che non sono state inserite in nessun gruppo: si tratta di tre *adverbial phrases*, due onomatopoeie e un proverbio ("rosso di sera bel tempo si spera").

### A: Categorie sintattiche delle produzioni

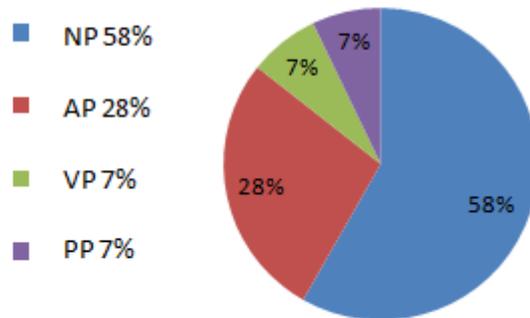


Figura 4.4: Gruppo A: categorie sintattiche delle produzioni linguistiche

### B: categorie sintattiche delle produzioni

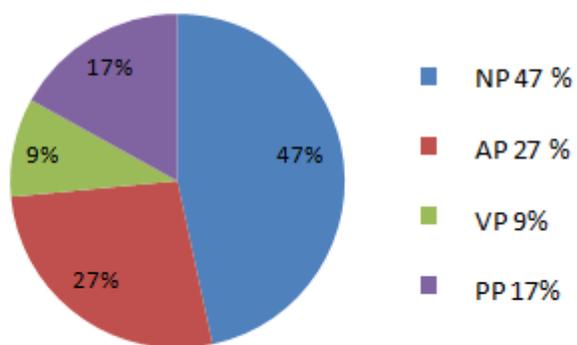


Figura 4.5: Gruppo B: categorie sintattiche delle produzioni linguistiche

clude, trasformandosi nel tempo in maniera caratteristica: per coglierne la variazione nella sua durata è stato ritenuto necessario dai soggetti impiegare le forme verbali, generando espressioni quali *Si sente la schiuma che gorgoglia e poi scoppietta alla fine* o *Un raschietto che viene passato su una superficie di legno...* Gli stimoli non uditivi, al contrario, sono sempre uguali a loro stessi, mantengono struttura e qualità inalterate durante l'esperienza e la percezione può tornare identica su di esse, non rendendo necessario far riferimento ad alcuna dimensione temporale da segnalare nelle caratteristiche o che riguardi la fonte del percetto. L'udito, quindi, risulta il senso più legato alla durata e alla variazione nel tempo, che nell'espressione linguistica si esplicitano primariamente attraverso le forme verbali.

Circa le produzioni introdotte da preposizioni, esse sono prevalentemente il complemento di frasi quali *è il colore di...*, *è il rumore di...*, e nel caso degli stimoli tattili, frequente è la produzione "*un cubo di [materiale]*" che è stata suddivisa in due produzioni: "cubo" (N) "di [materiale]" (PP). In questa forma sintattica, dunque, si esprimono prevalentemente le fonti possibili della percezione.

#### 4.3.3 Motivazione delle formazioni

Si è anche tenuta in considerazione la possibile motivazione della scelta di certe espressioni linguistiche, per avere un quadro il più preciso possibile dal punto di vista semantico, soprattutto per quanto riguarderà le espressioni sinestetiche.

I dati dei gruppi A e B sono tendenzialmente sovrapponibili: procederemo dunque a darne conto in parallelo. Per il senso della **vista** si riscontra una netta maggioranza di produzioni che indicano fonti del percetto (Gruppo A, 75,86% - Gruppo B, 70,54%). Era possibile aspettarsi la menzione di manufatti tipicamente rossi, gialli o verdi, quali, primo fra tutti ad esempio il semaforo, il segnale di "stop" gli estintori, segnali gialli ... invece le categorie semantiche più rappresentate sono quelle degli alimenti (frutta e verdura), dei paesaggi, degli elementi naturali. I referenti tipici per descrivere e spiegare un colore sono quelli che prototipicamente mostrano quel colore, tanto da poterli indicare come rappresentativi. Questo ruolo è svolto dagli elementi naturali, che continuano ad essere quelli più prototipici anche nell'esperienza di noi esseri umani del terzo millennio circondati di manufatti colorati.

Al secondo posto tra le ragioni di presenza delle espressioni linguistiche, figurano le associazioni con il percetto (A 13,26% - B 13,18%): si tratta di situazioni e scenari evocati dal colore (*tango, pace, riposo ombreggiato, affetto, gelosia...*).

Come già accennato, per il senso dell'**udito** ciò che concorre maggiormente alla descrizione del percetto sono le fonti del percetto (A 48,51% - B 60,81%), siano esse oggetti o secondariamente scenari di azione (quindi a predominanza verbale o con sostantivi deverbali); in seconda battuta, so-

no abbondanti le produzioni che riportano le caratteristiche del percetto (A 30,62% - B 35,14%) cioè le proprietà del suono stesso (*graffiante, fastidioso, morbido, acuto*) espresse primariamente con elementi aggettivali. Per la vista, invece, le caratteristiche del percetto si assestano attorno al 10% della produzione (A 9,55% - B 12,40%), in consonanza con la minore presenza di aggettivi, ma, come vedremo meglio più avanti, questi pochi costituiscono interessante materia di riflessione sulla sinestesia. Forse ci si poteva aspettare una produzione non trascurabile anche di onomatopee: invece, è stata rilevata una sola onomatopea per gruppo, riferita allo stesso suono, il terzo, ma espressa in due forme diverse: A *pi-pi-pi-pi-pi...*, B *bip*.

Per l'**olfatto**, sono molto numerose le caratteristiche del percetto, vale a dire le qualità dell'odore (A 48,50% - B 47,46%); immediatamente dopo, (A 33,05% - B 45,76%) si menzionano le possibili fonti dell'odore. Tra le qualità espresse, una buona parte degli attributi indica il grado di gradevolezza o sgradevolezza dell'odore. Ricordiamo che il task per i soggetti era quello di descrivere le percezioni con un fine comunicativo, ovvero produrre descrizioni che potessero essere d'aiuto a qualcun altro per identificare gli stimoli. Evidentemente, allora, i soggetti hanno ritenuto che fosse utile indicare se un profumo fosse gradevole o meno, considerando la scala di piacevolezza come un riferimento condiviso riguardo all'olfatto, tale da poter essere utilizzata per orientare la discriminazione altrui di una serie di percetti olfattivi. Ciò non è avvenuto per le percezioni di altri sensi.

Per il **tatto**, tre quarti delle produzioni (A 79,32% - B 70,59%) riguardano le caratteristiche del percetto, primariamente qualità tattili e proprietà geometriche (*ruvido, liscio, con quattro spigoli, cubo...*). Le fonti del percetto (che ricorrono in A per il 10,5% e in B per il 27,06%) sono il gruppo più numeroso dopo il primo e indicano prevalentemente i materiali di cui si ipotizza siano composti i cubi. Nel gruppo A si rileva una presenza corporosa (6,39%) di associazioni con il percetto rispetto al gruppo B, che non ne presenta nessuna. Tra le associazioni, ritroviamo principalmente oggetti o situazioni (quali *doccia, isolamenti, sicurezza, gioco*).

#### 4.4 Le espressioni sinestetiche

La raccolta del corpus mira ad ottenere descrizioni di esperienze percettive al fine di indagare la presenza di sinestesie. Per cui, esposti sopra i caratteri generali della nostra raccolta di espressioni, ci apprestiamo a rintracciare tra esse quelle in cui si coinvolgono elementi lessicali pertinenti ad un senso diverso da quello dello stimolo da cui originano.

Portiamo qualche esempio. Tra le espressioni a corredo dell'odore 3, troviamo:

1. *viene voglia di mangiarlo* (gusto)
2. *silenzio* (udito)
3. *amaro* (gusto)
4. *non so perché, ma direi che è blu* (vista)
5. *idea di un colore sul lilla* (vista)
6. *penetrante* (tatto)
7. *di colore bianco* (vista).

Tutte queste espressioni coinvolgono sensi diversi rispetto all'olfatto, come abbiamo annotato al loro fianco tra parentesi. Come esito di una stimolazione olfattiva, sono espressioni sinestetiche? Sulla base sia di alcune considerazioni maturate nella valutazione dei dati del corpus, sia della letteratura esistente sulla sinestesia, la risposta dovrà variare a seconda dei casi. La motivazione delle espressioni 1, 2 e 5 è da ricercarsi in un'associazione libera ispirata dal percetto. Nella prima, si esprime un desiderio scaturito dall'esperienza dell'odore, immaginandolo provenire da un cibo gustoso; nella seconda, il silenzio è probabilmente connesso alla figurazione di un ambiente nel quale quell'odore si possa percepire, o comunque sia, si tratta di una percezione su cui annusare l'odore ha esercitato effetto di recupero; nel quinto esempio il soggetto accosta alla percezione dell'odore la generazione di un colore lilla, con un'operazione cosciente esplicitamente resa dall'uso delle parole "idea di un colore". Sono quindi produzioni correlate ad elementi sensoriali raggiunti a seguito di riflessione sul percetto, esplicitati come conseguenza a corredo della percezione olfattiva, non un tutt'uno con essa. Non sinestisie, quindi. Gli esempi 3, 4, 6 e 7, al contrario, esprimono caratteristiche che il soggetto ritiene proprie ed intrinseche della percezione olfattiva, senza operare salti associativi: al numero 3, l'odore è definito di per sé stesso 'amaro', con termine mutuato dalla sfera del gusto;<sup>9</sup> nell'esempio 4, pure introdotto da una perifrasi quasi per scusarsi dell'attribuzione di un colore ad un odore, il profumo annusato viene definito come 'blu'; nel sesto esempio l'odore ha una caratteristica che sarebbe propriamente percepita attraverso il senso del tatto, ovvero quella di avvertire la pressione di un corpo che penetra; infine, l'esempio 7 colora il profumo di una tinta bianca.<sup>10</sup> Alla luce di queste considerazioni, quindi, la decisione è di considerare sinestisie

<sup>9</sup>Si vedrà meglio oltre come sia stato gestito il rapporto olfatto-gusto.

<sup>10</sup>Conviene forse ribadire che la differenza tra l'esempio 5 e gli esempi 4 e 7 sta nell'immediatezza dell'attribuzione della caratteristica cromatica: in 4 e 7 essa è direttamente conferita all'odore percepito, espressa come sua caratteristica; al contrario, nell'esempio 5 il colore lilla è tenuto consapevolmente distaccato dalla percezione olfattiva, considerato soltanto come un elemento visivo da associare ad essa.

soltanto le espressioni di attributi sensoriali propri del percetto e disomogenei al suo senso di origine, non includendo nel novero le altre associazioni, pure a contenuto sensoriale disomogeneo, che il soggetto compie a partire dal percetto e dovute ad accostamenti successivi. Tale scelta è confermata nella sua validità anche dalla letteratura già esistente, che considera archetipica della forma sinestetica la relazione attributiva:

Dagli studi condotti finora emerge con chiarezza che le associazioni sinestetiche si manifestano tipicamente in una ben determinata struttura sintattica, vale a dire il *Sintagma nominale* di tipo attributivo (Marotta, 2011, p. 201-202).<sup>11</sup>

Procediamo dunque con l'indagine delle nostre sinestesie, accorpando le produzioni dei due gruppi in un unico corpus. Le produzioni sinestetiche sono 123 su un totale di 1506 produzioni: ci assestiamo sull'8,16%, una quantità piuttosto esigua. Visto il loro numero ridotto, si può intanto sostenere che le espressioni che incrociano sensi diversi hanno una incidenza molto limitata come strategia comunicativa per la descrizione di esperienze sensoriali.

Questa la distribuzione delle sinestesie senso per senso: il conteggio deriva dalla somma delle volte per cui ad uno stimolo della modalità indicata è stato abbinato un attributo di modalità diversa:

VISTA	25
UDITO	21
OLFATTO	66
TATTO	8
<b>TOTALE</b>	<b>120</b>

Tabella 4.1: Possibile conteggio delle espressioni sinestetiche

Balza all'occhio il valore molto alto delle sinestesie per l'olfatto: chiarissimo subito che si spiega con la ricorrenza di termini afferenti propriamente alla sfera del gusto (quali 'dolce', 'amaro'), utilizzati per descrivere odori. A questo proposito occorre ricordare che la gran parte delle percezioni classificate come gustative sono in realtà provocate dall'inalazione degli aromi retronasali (Mazzeo, 2012).<sup>12</sup> Stante questa intima relazione tra gusto e olfatto, probabilmente è il caso di non considerare sinestetiche le espressioni gustative riferite ad odori. Così facendo, le sinestesie riferite all'olfatto scendono a 42:

<sup>11</sup>Si vedano anche Paissa (1995b), e inoltre Rosiello (1963) e Ullmann (1957).

<sup>12</sup>Dimostrazione semplice ne è la nostra incapacità di percepire sapori quando siamo raffreddati. La nostra lingua funziona benissimo, ma è il nostro naso ad essere ostruito e a non permetterci di percepire quelli che noi chiamiamo sapori.

VISTA	25
UDITO	21
OLFATTO	42
TATTO	8
TOTALE	96

Tabella 4.2: Conteggio delle effettive espressioni sinestetiche

La percentuale scende al 6,3% e la sinestesia si caratterizza come un elemento espressivo residuale della descrizione dell'esperienza sensoriale. Cionondimeno, vale la pena indagarla per le implicazioni peculiari a livello sintattico e semantico delle sue componenti.

#### 4.4.1 Analisi sintattica

Come si può vedere dalla tabella 4.3 le sinestesie sono espresse secondo varie declinazioni sinattiche: la maggioranza è costituita da esempi aggettivali (aggettivi singoli: 78 + 5 di forma negativa<sup>13</sup>; sintagmi aggettivali: 2), ai quali si aggiungono i due PP, con le forme *[è] di colore bianco* e *[sa] di fresco*, espressioni di attributi del percetto. I sintagmi nominali e i nomi costituiscono 7 casi complessivi e si tratta dell'espressione di caratteristiche del percetto sotto forma di sostantivi (e.g. per i suoni troviamo *battito*, *pulsazione*), mentre i sintagmi VP corrispondono a due espressioni, ovvero *se fosse un colore potrebbe essere giallo* e *se avesse un colore sarebbe giallo* che non sono state ricondotte alla forma minima 'giallo', ma culminano tuttavia in quell'aggettivo. Anche nel nostro corpus, quindi, si conferma la preponderanza (diremmo l'esclusività) della struttura attributiva per la sinestesia già registrata da studi precedenti basati su esempi letterari, corpora preesistenti e dizionari: avendone ora prova anche dalla produzione spontanea di una serie di soggetti si può concludere che sia necessario considerare la forma attributiva uno dei caratteri costitutivi della sinestesia.

#### 4.4.2 Analisi semantica

Di che tipo è il contenuto semantico delle sinestesie individuate nel corpus? Al fine di lavorare con dati facilmente comparabili tra loro, ci serviremo della "normalizzazione" delle espressioni realizzata nella colonna apposita, che contrae le produzioni dei soggetti in nuclei monorematici.

<sup>13</sup>Si è indicata la separazione tra aggettivi positivi e negativi (e.g. *pieno* - *non pieno*) perchè si è considerato che un aggettivo negativo, impiegato per la descrizione esperienziale di una percezione, segnala non tanto l'assenza di un attributo bensì la presenza della proprietà opposta. In alcuni casi, poi, l'attributo viene espresso solo in forma negativa (*non dolce*, *non terso*, *non freddo*) e non si è ritenuto corretto procedere segnalando tali aggettivi in forma positiva, se i soggetti li hanno prodotti solo al negativo.

	A	AP	N	negA	NP	PP	VP	Totale
<i>olfatto</i>	39					1	2	42
odore 1	12					1		13
odore 2	17						2	19
odore 3	10							10
<i>tatto</i>	2	1	1		3	1		8
forma 1		1	1		1			3
forma 2	2				1			3
forma 3					1	1		2
<i>udito</i>	15		3	3				21
suono 1	5			1				6
suono 2	4		1	2				7
suono 3	6		2					8
<i>vista</i>	22	1		2				25
rosso	10	1		1				12
giallo	7							7
verde	5			1				6
<b>TOTALE</b>	<b>78</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>96</b>

Tabella 4.3: Espressioni sinestetiche: categorie sintattiche

Espressione	Occorrenze	Espressione	Occ.	Espressione	Occ.
caldo	13	appuntito	1	non caldo	1
fresco	11	aspro	1	non dolce	1
pungente	9	bagnato	1	non pieno	1
acuto	8	battito	1	non profondità	1
avvolgente	6	blu	1	non terso	1
penetrante	4	caloroso	1	pesante	1
giallo	3	colorato	1	pieno	1
arancio	2	corposo	1	pulsazione	1
bianco	2	crema	1	sottile	1
non freddo	2	denso	1	superficiale	1
rinfrescante	2	frizzante	1	tagliente	1
rosa	2	graffiante	1	umido	1
rotondo	2	molle	1	verde acido	1
squillante	2	morbido	1	verde-acqua	1

Tabella 4.4: Produzioni sinestetiche

Come risulta dall'elenco in tabella 4.4, gli attributi impiegati in maniera sinestetica sono nel nostro corpus 42: si può osservare come esistano aggettivi molto ricorrenti, quali *caldo*, *fresco*, *pungente* e *acuto*, seguiti da *avvolgente*, *penetrante* e *giallo*, a cui si aggiunge una lista più lunga di attributi utilizzati soltanto una o due volte.<sup>14</sup>

Questi attributi si possono raggruppare in alcune categorie semantiche, che indichiamo di seguito:

- **colore**: arancio (V), bianco (V), blu (V), colorato (V), crema (V), giallo (V), rosa (V), verde acido (V), verde-acqua (V);<sup>15</sup>
- **densità**: corposo (T), denso (T), frizzante (T), molle (T), morbido (T), non pieno (T), pieno (T);
- **forma**: rotondo (T\*), acuto (T\*), appuntito (T\*);
- **gusto**: aspro (G), non dolce (G);
- **perspicuità**: non terso (V), pesante (T), sottile (V), squillante (U), superficiale (T\*), non profondità (T\*);
- **pressione**: avvolgente (T), graffiante (T), penetrante (T), pungente (T), tagliente (T);
- **ritmo**: battito (T), pulsazione (T);
- **temperatura**: caldo (T), caloroso (T), fresco (T), non caldo (T), non freddo (T), rinfrescante (T);
- **umidità**: umido (T), bagnato (T).

Con questi dati è possibile infatti individuare quali sono gli aspetti dei vari sensi che vengono verbalizzati nelle espressioni sinestetiche. Il **tatto** viene reclutato più di tutti gli altri sensi e serve per attribuire alle percezioni densità, qualità pressorie (che nel caso della percezione uditiva si declinano più precisamente in percezioni pressorie ripetute per intervalli di tempo, ovvero in ritmo), forma e aspetti di temperatura ed umidità. In conformità con gli studi già presenti in letteratura, è il tatto a manifestarsi come il

<sup>14</sup>In ragione della scarsa presenza di sinestesi, non abbiamo ritenuto corretto trascurare gli *hapax* del nostro corpus.

<sup>15</sup>Le lettere accanto ad ogni elemento indicano il senso di appartenenza di quel termine: (G) gusto, (T) e (T\*) tatto, (U) udito, (V) vista. Non sono presenti termini della sfera semantica dell'olfatto. Questo dato di assenza di termini olfattivi è in consonanza con l'inventario di aggettivi sinestetici latini rilevati da De Felice (vedi sopra paragrafo 2.1): «Il dato più evidente emerso sin da questa prima analisi è l'assenza di sinestesi che coinvolgano aggettivi appartenenti nel loro senso primario alla sfera dell'olfatto (come *foetidus*) e dell'udito (se si esclude il significato etimologico di *clarus*)» (De Felice, in corso di stampa).

sensu che mette a disposizione la maggior parte del proprio lessico. Sebbene le gerarchie sensoriali viste sopra lo pongano ai livelli più bassi della scala, ciò non deve condurre a farlo considerare il sensu meno differenziato e indistinto: è anzi capace di fornire attributi variegati e multiformi tanto da poterli applicare anche a percezioni di diversa fonte sensoriale.

Per quanto riguarda la **vista**, essa risulta presente con preponderanza nell'espressione di qualità cromatiche e compare ulteriormente solo per dar conto del grado di poca perspicuità e chiarezza della percezione. Dai nostri dati, dunque, risulta che la vista come fonte di aggettivi sinestetici sia impiegata solo per quanto riguarda gli aspetti cromatici e di limpidezza: non sono dati alle percezioni d'altri sensi attributi visivi quali ad esempio la distanza, o il movimento. Forse, allora, risulta troppo generico parlare di "vista" quando la si considera fonte semantica per attributi sinestetici: pare più appropriato limitarsi a trattare di "percezione cromatica", per non dimenticare che esistono molteplici declinazioni della percezione visiva che non vengono affatto utilizzate per fornire attributi sinestetici.

Ci sono alcuni casi incerti nel nostro corpus, (contrassegnate con T\*) che esprimono caratteristiche borderline tra tatto e vista: *rotondo, acuto, appuntito, superficiale, non profondità*. Dato che sono usati come attributi di percezioni uditive, abbiamo deciso (sia pure consapevoli che la scelta sia discutibile) di ascriverle al tatto, per la sua più affine consonanza al sensu dell'udito: il suono, in fondo, è vibrazione percepita dalla membrana del timpano, che viene effettivamente toccata dalle onde sonore e trasmette per contatto il movimento alla catena di ossicini ad essa retrostanti.

#### 4.4.3 Confronto con il corpus di Paissa

Presenti in Paissa	Non presenti in Paissa
acuto, aspro, bianco, blu, (non) caldo, corposo, (non) dolce, graffiante, (non) freddo, fresco, giallo, molle, morbido, pungente, squillante, tagliente, (non) terso, verde (acido/acqua)	appuntito, arancio, avvolgente, bagnato, battito, caloroso, colorato, crema, denso, frizzante, penetrante, pesante, (non) pieno, (non) profondità, pulsazione, rinfrescante, rosa, rotondo, sottile, superficiale, umido

Tabella 4.5: Confronto delle sinestesie raccolte con quelle presenti nel corpus di Paissa (1995b)

Può essere utile a questo punto confrontare gli attributi sinestetici impiegati dai nostri soggetti con quelli registrati da Paissa nel suo corpus di sinestesie lessicalizzate (Paissa, 1995b). Nell'inventario di 141 aggettivi con

uso sinestetico da lei proposto, i termini da noi registrati risultano presenti secondo la tabella 4.5.

Passiamo in rassegna i nostri aggettivi, in modo da evidenziare affinità e discrepanze con quanto registrato dai dizionari e raccolto da Paissa nel studio contrastivo delle sinestesie italiane e francesi. È di interesse primario per il nostro studio, però, soltanto la sezione italiana, che costituisce ad oggi il maggior inventario commentato di aggettivi sinestetici della nostra lingua.

### **Espressioni presenti anche in Paissa**

**Acuto (T)** Nel corpus è utilizzato 8 volte. In sinestesia si riferisce a percezioni sonore (5) e olfattive (3). Conforme agli usi in Paissa.

**Aspro (G)** Utilizzato 1 volta. In sinestesia è riferito alla percezione visiva del colore giallo. Non conforme agli usi registrati in Paissa, dove nessun sostantivo della sfera visiva si accompagna a questo aggettivo, utilizzato sinesteticamente per percezioni uditive, tattili e olfattive.<sup>16</sup>

**Bianco (V)** Utilizzato 2 volte. In sinestesia è riferito alla percezione tattile di forme, a cui viene immediatamente attribuita la caratteristica del colore. In Paissa, questo aggettivo non ha nessun collegamento con la sfera del tatto: esso è riferito solo all'udito, e in due espressioni 'tecniche' quali *rumore bianco* e *voce bianca*.

**Blu (V)** Utilizzato 1 volta. Si riferisce al colore di una forma percepita in maniera tattile. Al contrario, in Paissa l'aggettivo compare come sinestetico solo per il campo morale e psichico, nell'espressione *fifa blu*.

**Caldo - Non caldo (T)** Utilizzato 13 volte + 1 volta al negativo, è l'attributo più ricorrente nel nostro corpus. Si riferisce 12 volte alle percezioni cromatiche (rosso e giallo), 2 volte a quelle olfattive. Con Paissa la consonanza c'è per quanto riguarda l'uso con termini visivi e cromatici, ma al contrario nessun esempio nel suo corpus viene portato per le connessioni con l'olfatto.

**Corposo (T)** Utilizzato 1 volta. Qualifica la percezione di un suono. Non così in Paissa, dove viene assegnato a percezioni visive (*dipinto, tinte, colori corposi*) e gustative (*vino*), senza cenni a usi uditivi.

---

<sup>16</sup> *Aspro* ricorre in Paissa anche in associazione a termini del campo morale e psichico (*aspra lotta, aspra decisione, carattere aspro...*). Ove non particolarmente necessario, comunque, tralascieremo di menzionare il campo morale e psichico, in quanto contrariamente a Paissa non lo includiamo, come spiegato in apertura, nei nostri ambiti di indagine.

**Dolce - Non dolce (G)** Utilizzato 1 volta. Tolti gli utilizzi olfattivi degli aggettivi gustativi, come deciso al paragrafo 4.4, nel nostro corpus *non dolce* ricorre per qualificare un suono. Anche in Paissa viene abbondantemente registrato l'uso uditivo di dolce (*voce, musica, suono, melodia...*), abbinato a quello tattile (*contatto*) e gustativo (secondo noi da espungere).

**Graffiante (T)** Utilizzato 1 volta. Qualifica la percezione di un suono, in conformità con quanto riportato in Paissa.

**Freddo - Non freddo (T)** Utilizzato 2 volte (sempre al negativo). Qualifica i colori (nel nostro caso verde e rosso). Paissa aggiunge anche l'uso per l'udito, con il termine *voce*. Ci si poteva aspettare un massiccio uso del termine per definire il colore verde, tradizionalmente annoverato tra quelli *freddi*, ma così non è stato.

**Fresco (T)** Utilizzato 11 volte, è il secondo termine più ricorrente nel nostro corpus, dopo *caldo*. Fonte: tatto. In 9 casi, è attribuito per percezioni olfattive, nei restanti 2 qualifica il colore verde. Non possiamo considerarlo pienamente antonimo di *caldo* in sinestesia, dato che il suo uso principale è riservato agli odori, mentre *caldo* si dispiega prevalentemente con i colori.

**Giallo (V)** Utilizzato 3 volte. In due casi qualifica un odore, nel terzo dà colore a una percezione tattile. Del tutto diverso il quadro che traccia Paissa, per cui *giallo* ricorre solo nel campo morale e psichico in espressioni quali *giallo di rabbia / giallo per la bile / giallo di invidia*.

**Molle (T)** Utilizzato 1 volta. Qualifica un suono. Anche in Paissa viene accostato ai suoni, ma solo con termini quali *consonanti* e *vocali*. Nel nostro corpus, invece, l'uso di *molle* non è così specialistico.

**Morbido (T)** Utilizzato 1 volta. Qualifica un suono, in corrispondenza con quanto si riscontra in Paissa. Nel suo corpus, l'aggettivo è adatto anche a percezioni visive (e gustative) che tuttavia non risultano tra le nostre produzioni.

**Pungente (T)** Utilizzato 9 volte. È attribuito solo di percezioni olfattive: secondo Paissa a queste possono aggiungersi percezioni gustative e uditive, ma queste ultime non risultano dal nostro corpus.

**Squillante (T)** Utilizzato 2 volte. Qualifica i colori rosso e giallo. Dall'analisi di Paissa l'uso sinestetico di *squillante*, riservato ai colori, risulta ideato da Ardengo Soffici nel 1950 e da qui entrato nell'uso comune.

**Tagliente (T)** Utilizzato 1 volta. Descrive un rumore. Oltre ai suoni, per Paissa può associarsi anche a termini visivi quali *linee*.

**Terzo - Non terzo (V)** Utilizzato 1 volta, alla sua forma negativa. È impiegato per definire un suono. Al contrario Paissa ne registra l'uso soltanto con *stile*, termine pertinente della sfera morale e psichica.

**Verde (Verde acido, Verde acqua) (V)** Utilizzato 2 volte, sempre specificandone il gradiente. I nostri soggetti lo attribuiscono una volta ad un odore (*verde acqua*), una volta ad una forma. Come per *giallo* e *blu*, invece, Paissa lo riferisce soltanto ad espressioni quali *verde speranza*, *verde di rabbia/di paura/di invidia*.

Come rapidissimo commento prima di proseguire nell'elenco degli aggettivi, possiamo rilevare che l'uso dei colori in sinestesia, che risulterebbe dai dizionari puramente idiomatico e non associato a percezioni sensoriali precise, ricorre invece nel nostro corpus come direttamente abbinato a sensazioni primarie tattili e olfattive.

**Espressioni non presenti nel corpus di Paissa** Giova a questo punto riassumere quali sono i criteri con cui Paola Paissa ha deciso di includere o meno certi aggettivi nel suo inventario. Come si legge nel primo capitolo del secondo “quaderno” da lei dedicato alla sinestesia (Paissa, 1995b), oltre agli aggettivi sono stati inclusi i participi con valore aggettivale (es. *offuscato*) e le forme alterate se semanticamente autonome rispetto alla forma di grado positivo (per esempio, sono presenti sia *dolce*, sia *dolciastro*). Sono inclusi aggettivi pertinenti ai cinque sensi tradizionalmente intesi, ma esclusi quelli relativi alle proprietà cinestesiche (si spiega così l'esclusione del nostro *frizzante*, che invece abbiamo incluso a pieno diritto, ritenendolo descrittivo di un movimento percettibile primariamente con il tatto, in particolare quello della cavità orale), dimensionali, e di purezza, densità, compattezza, per l'incapacità di poterli riferire ad un unico senso proprio di riferimento e quindi di non poter stabilire loro eventuali usi sinestetici.<sup>17</sup> Sono esclusi dunque, oltre al già citato *frizzante*, anche *fluente*, *puro*, *denso*, *compatto* e simili. Sono tuttavia presenti, come si è visto, *molle* e *morbido*<sup>18</sup> oltre ad altri aggettivi di consistenza materiale come *untuoso* e *pastoso*, riferiti a fenomeni fisici quali *elettrico* e *incandescente*.<sup>19</sup> Paissa opera all'interno di un

<sup>17</sup> Giova richiamare qui quel “distant noise” (vedi par.2.1) incontrato da Callejas in Heaney e da lei inserito nelle sinestemie, inclusione che avevamo già considerato problematica. Sostenuti anche dai criteri di Paissa, possiamo adesso espungerla dalle sinestemie assieme a tutte le altre espressioni contenenti aggettivi dimensionali.

<sup>18</sup> Poiché «il tratto dimensionale si applica precisamente alla quantificazione dell'entità dell'espressione sensoriale» (Paissa, 1995b, p. 12).

<sup>19</sup> Vediamo piuttosto complessa la possibilità di ascrivere questa categoria ad una precisa dimensione sensoriale: tuttavia Paissa argomenta l'inclusione sostenendo che «resiste una

framework per cui gli usi sinestetici sono metaforici rispetto agli usi letterali degli aggettivi: è dunque necessario per lei stabilire quale sia il senso proprio degli aggettivi individuati, in modo da individuare una base di partenza per i “trasferimenti” sinestetici. Paissa riferisce che le difficoltà maggiori per definire un senso letterale, sono state incontrate con gli aggettivi a forte e consolidata polisemia. Il modo di procedere è dunque stato il seguente: gli aggettivi polisemici sono stati divisi secondo il loro essere portatori di una polisemia *di referenza* o *di senso*.

Per polisemia di referenza intendiamo i casi in cui un aggettivo è contemporaneamente attribuito di più sensazioni perché rimanda a realtà referenziali tra loro autonome, oppure addirittura disgiunte, com'è il caso di *ambré/ambrato* che può riferirsi alla vista (*couleur ambrée*) e all'olfatto (*parfum ambré*), in quanto sottende due oggetti effettivamente distinti nell'universo fattuale (il colore all'ambra gialla, il profumo all'ambra grigia). [...] 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 parlante nativo, ottenendo in generale coincidenza di risultati (Paissa, 1995b, p. 15).

A monte di tutto questo, comunque, sta l'obiettivo di lavorare sulle sinestemie *lessicalizzate* ovvero quelle che fossero non più sentite come figure retoriche, ma come espressioni dal carattere «opaco e demotivato»: per questo sono state completamente escluse le sinestemie puramente letterarie. Per completare il quadro, però, sono state incluse le sinestemie specialistiche, perché costituiscono la «spia di un uso potenzialmente generalizzabile» e integrate alcune espressioni non registrate dai dizionari ma realizzate comunemente, quali ad esempio *tono tagliente* (Paissa, 1995b, p. 24).

Proponiamo ora la lista dei termini prodotti dai nostri soggetti, ma che non rientrano nelle tabelle di Paissa.

**Appuntito (T)** Utilizzato 1 volta. Descrive un suono.

**Arancio (V)** Utilizzato 2 volte. Descrive un odore e una percezione tattile.

**Avvolgente (T)** Utilizzato 6 volte. È attribuito per colori (giallo, rosso) e odori.

---

contiguità di senso tra la designazione dell'evento fisico e quella dell'evento percettivo» (Paissa, 1995b, p. 12), come nel caso della scossa elettrica e della percezione tattile di un corpo incandescente. Ma così ci sembra priva di fondamento l'obiezione all'inserimento di *frizzante* e *denso*, altrettanto contigui a percezioni tattili.

**Bagnato (T)** Utilizzato 1 volta. Qualifica il colore verde.

**Battito (T)** Utilizzato 1 volta. Pure in questa forma nominale, è attribuito di un suono.

**Caloroso (T)** Utilizzato 1 volta. Forse assimilabile a *caldo*, descrive il colore rosso.

**Colorato (V)** Utilizzato 1 volta. Qualifica un odore, come si è già visto con l'utilizzo di attributi cromatici più precisi.

**Crema (V)** Utilizzato 1 volta. Ecco un altro colore utilizzato nella descrizione di una percezione tattile.

**Denso (T)** Utilizzato 1 volta. Descrive un suono.

**Frizzante (T)** Utilizzato 1 volta. Qualifica una percezione olfattiva.

**Penetrante (T)** Utilizzato 4 volte. In 3 casi descrive aspetti dell'odore, in 1 del suono.

**Pesante (T)** Utilizzato 1 volta. È attribuito di un odore.

**Pieno - Non pieno (T)** Utilizzato 2 volte, una al positivo una al negativo. In entrambi i casi descrive un suono.

**(Non) profondità (T)** Utilizzato 1 volta. Come con *battito*, anche questa forma nominale è attribuito di un suono.

**Pulsazione (T)** Utilizzato 1 volta. Vedi sopra: è attribuito uditivo.

**Rinfrescante (T)** Utilizzato 2 volte. Al pari di *fresco*, qualifica una percezione visiva e una percezione olfattiva.

**Rosa (T)** Utilizzato 2 volte. Descrive una forma tattile e un odore.<sup>20</sup>

**Rotondo (T)** Utilizzato 2 volte. Qualifica un odore e un suono.

---

<sup>20</sup>La certezza che a seguito dello stimolo olfattivo il soggetto non stesse menzionando il fiore chiamato rosa, è data dal fatto che nella composizione manoscritta si legge "rosa/beige", che chiaramente identifica una *nuance* di colore. Per praticità, nell'esame successivo, l'attributo è stato semplificato in "rosa".

**Sottile (T)** Utilizzato 1 volta. Esprime l'attributo di un odore.

**Superficiale (T)** Utilizzato 1 volta. Qualifica un rumore.

**Umido (T)** Utilizzato 1 volta. Come *bagnato* descrive il colore verde.

Confrontando il nostro corpus con quello di Paissa, risultano quindi diversi aggettivi che non rientrano nel novero delle sinestesie lessicalizzate: essi costituiscono circa la metà degli attributi usati dai nostri soggetti.

Per riassumere, inseriamo nella tabella 4.6 il conteggio delle espressioni che incrociano i sensi: nelle righe il senso degli stimoli esperiti, nelle colonne le diverse modalità sensoriali impiegate per l'aggettivazione.

PRODUZIONI	gusto	olfatto	tatto	udito	vista
STIMOLI olfatto	-	-	35	-	-
tatto	-	-	-	-	8
udito	1	-	17	-	3
vista	1	-	23	1	-

Tabella 4.6: Incroci sensoriali

## 4.5 Casi particolari

Tornando ad osservare i lemmi usati in funzione sinestetica, troviamo nel nostro corpus alcuni aggettivi che indicano colore (cfr. paragrafo 4.4.2: si tratta di *arancio, bianco, blu, crema, giallo, rosa, verde* (nelle due declinazioni di *verde acido e verde acqua*). Per la maggior parte dei casi (7 occorrenze su 12 totali) vengono impiegati per descrivere percezioni tattili (nel resto delle espressioni sono abbinati ad odori) e Paissa non dà alcun riscontro di questo fenomeno nel suo corpus, dove i colori ricorrono quasi esclusivamente nelle pseudosinestesie di campo morale e psichico (cfr. *supra*, par. 4.4.3). Invece, stando ai dati raccolti nel nostro inventario sinestetico, i soggetti producono spontaneamente attributi cromatici per un oggetto che toccano ma non vedono. Probabilmente nessuno, cercando al buio i calzini puliti nel cassetto, penserebbe mai una frase del tipo “al tatto mi paiono blu”: tuttavia in una situazione sperimentale in cui è sdoganata la libertà compositiva tra le modalità sensoriali, l'aspetto cromatico si inserisce a completare quello di altre percezioni. Si tratta di formazioni singolari, che contraddicono la gerarchia sensoriale per cui la vista sarebbe un senso “ricevente” e il tatto “donatore”: nel nostro corpus abbiamo rilevato, ad esempio, accanto all'esistenza di “fresco” per descrivere il colore verde visto su un quadrato colorato, quella

di “verde” per descrivere un cubo percepito tattilmente (fatto che viola la direzionalità più diffusa). Viceversa, dobbiamo anche osservare che non si è registrata nessuna formazione del tipo “è un quadrato giallo” o “è una forma verde”, quando ai soggetti sono stati presentati i quadrati colorati. Certamente, tali formazioni non sarebbero state registrate come sinestetiche, dato che combinano i due aspetti visivamente rilevabili di forma e colore e non accostano modalità sensoriali disomogenee: è interessante notare, però, come nessuno dei soggetti abbia sentito l’esigenza di segnalare come elemento saliente di una percezione visiva la forma dell’oggetto su cui il colore era applicato, mentre al contrario alcune persone abbiano ritenuto opportuno conferire un ipotetico colore ad una forma percepita soltanto attraverso la sua fisicità tattile. La ragione dell’esclusione della forma dalle descrizioni visive è forse da riscontrarsi nel disegno sperimentale a cui i soggetti sono stati sottoposti: i tre stimoli visivi si differenziavano soltanto per il colore e dunque, probabilmente, soltanto la variazione cromatica è stata percepita come necessaria da menzionare per fornire una descrizione degli aspetti salienti delle tre percezioni. Non c’è ragione apparente, però, per poter spiegare la scelta di indicare colori riferendosi ai cubi percepiti solo con il tatto. Non potendo indagare ulteriormente in questa sede il rapporto tra tatto e cromatismo, ci fermiamo qui, mantenendo aperta la questione per futuri approfondimenti.

## Capitolo 5

# Punti problematici: metafora, sintassi, gerarchie sensoriali

Dall'elenco degli attributi impiegati in modo sinestetico dai nostri soggetti, otteniamo un quadro per cui la sinestesia risulta una strategia minoritaria nella descrizione dell'esperienza sensoriale, ma che se osservata attentamente presenta caratteristiche di non univoca interpretazione. Come si può ricavare dagli elenchi delle pagine precedenti e a colpo d'occhio nella tabella 4.5, la maggior parte degli elementi sono aggettivi, ma ci sono alcuni sporadici casi di formazioni non aggettivali che abbiamo: si tratta di *crema*, *battito*, *non profondità*, *pulsazione*. Se *crema* può facilmente esser fatto rientrare nel novero degli aggettivi qualificativi, al pari delle altre denominazioni di colori usate in funzione attributiva, lo stesso non può dirsi degli altri elementi. Tuttavia, pur concordando con la classificazione che in letteratura si fa della sinestesia come di forma prototipicamente nome + aggettivo, non abbiamo ritenuto di doverli espungere dall'elenco: infatti, la guida per la ricerca di sinestisie nel corpus originario sistemato in tabelle, più che lo spoglio della colonna della classe di parola (colonna 5 della tabella descritta al paragrafo 4.2) è stata l'analisi della colonna delle motivazioni della presenza delle espressioni (colonna 9).<sup>1</sup> Ogni volta che una delle produzioni ha ricevuto la classificazione di "caratteristica del percolato", si è passati a considerarne il contenuto semantico e la modalità percettiva di riferimento: se essa non risultava omogenea al percolato, si è proceduto ad inserirla nell'insieme delle espressioni sinestetiche. Per questo i sostantivi (che forse potrebbero essere riformulati con forma aggettivale: "non profondo", "pulsante") sono stati inseriti nei nostri conteggi: ciò che ha prevalso è stata la considerazione del fatto che il soggetto aveva attribuito al percolato una qualità di modalità sensoriale diversa da quella di presentazione. La sinestesia, quindi, assume la caratteristica di formazione attributiva in senso lato, capace di espandere il ventaglio di qualità percepibili attraverso i sensi adoperando prevalentemen-

---

<sup>1</sup>Di questo tema si è discusso anche al paragrafo 4.4.

te forme aggettivali, ma che a seconda del metodo usato per rilevarla (nel nostro caso l'elicitazione di descrizioni spontanee di percetti) può richiedere una elasticità sintattica maggiore nell'ammettere alcune eccezioni alla forma aggettivale per rintracciare tutte le sue istanze.

Indicata da aggettivi o no, è comunque chiaro che la sinestesia è strumento d'espressione di caratteristiche riscontrate dal percipiente nel percetto, una funzione del linguaggio direttamente connessa alla percezione sensibile, concreta: per cui chiamare in causa la metafora e il linguaggio figurato come strumenti esplicativi della sua ragion d'essere non ci pare sia un'operazione del tutto pertinente.

## 5.1 Ancora perplessità sulla metafora

Abbiamo già espresso nel capitolo 3 parte delle nostre riserve sull'approccio metaforico cognitivo per dar ragione dell'esistenza della sinestesia. Alla luce dei dati raccolti, vale la pena adesso tornare sull'argomento. Una delle più importanti caratteristiche della metafora, secondo l'approccio cognitivo, è di essere direzionale: più precisamente, i due elementi che la compongono non si possono scambiare pena la perdita di senso o l'eventuale attivazione di una metafora diversa: si confronti ad esempio *Il tempo (B) è denaro (A)* con *Il denaro è tempo*. È evidente che le due espressioni non si equivalgono dal punto di vista semantico. La ragion d'essere della metafora sarebbe tutta cognitiva, e sarebbe quella di poter parlare di B nei termini di A, dove A (*source*) si presuppone già noto e più facilmente comprensibile e avvicinabile di B (*target*). Su B, grazie alla metafora, si pone la lente interpretativa guidata dalla conoscenza che il soggetto ha già di A.

Se vogliamo intendere anche la sinestesia come metafora, essa dovrebbe poter godere della stessa proprietà: dicendo *Un dolce tepore* agevolo la comprensione della sensazione termica tattile grazie all'impiego di una gustativa, e la relazione tra A e B non è simmetrica a quella tra B ed A, visto che *Una dolcezza tiepida* non attiva gli stessi significati. Ma tanto basta per inserire le sinestesie tra le metafore? O il rapporto tra gli elementi sinestesici potrebbe essere diverso da quello tra gli elementi metaforici?

Già Sean Day, nel suo contributo "Synaesthesia and Synaesthetic metaphors" (1996), che analizza i pattern più frequenti di combinazioni sinestesiche, ha avanzato cautamente qualche distinguo. Dopo aver passato in rassegna le maggiori teorie della metafora,<sup>2</sup> al termine del suo studio, pur

---

<sup>2</sup>Day fa un excursus sulle teorie della metafora a partire da quelle che la considerano una similitudine abbreviata (da Aristotele alla *comparison theory* di Levinson) a quelle che la considerano una modificazione ed estensione del contenuto semantico di un termine, non dimenticando che le regole di associazione di elementi concettuali diversi possono variare da cultura a cultura, rendendo necessaria anche un'analisi antropologica di *folk categories* e peculiari strutture cognitive.

restando molto cauto e concludendo che «synaesthetic metaphors are indeed metaphors», prosegue:

«they can work just like most other metaphors (however that actually is!). The problem is, how easily can we say that they are derived in the same manner? For if they are not derived like other metaphors but have a type or extension/variation of truth behind them, do they come to have meaning via the same semantic processes as other metaphors?» (Day, 1996, § 6).

A parer nostro, piuttosto che ipotizzare un processo di derivazione metaforica a sé, da ideare solo per le sinestesie, potrebbe essere più vantaggioso liberarsi dal voler considerare la sinestesia una metafora. Infrangere questa barriera forse può contribuire a gettare maggior luce sui processi semantici che conferiscono significato a questa particolare formazione.

Torniamo al confronto iniziato poco fa e teniamo presente la metafora concettuale del *tempo come denaro*. Nell'espressione *tempo speso male* il concetto di spesa legato all'uso e al valore del denaro si riversa sulla concezione del tempo, e il tempo riceve interpretazione dal sistema concettuale legato al denaro: all'interno della metafora il concetto di *tempo* non ha più una vita autonoma con caratteristiche diverse da quella del denaro. Se però usiamo l'espressione *suono brillante*, possiamo interpretarla secondo lo stesso processo? È vero che l'aggettivo *brillante*, il cui significato primario viene ricondotto a percezioni visive, serve qui a determinare il senso di una percezione uditiva, e dunque ci potrebbe sembrare legittimo avvicinare l'accostamento *vista-udito* a quello *denaro-tempo*, però la percezione uditiva non viene trasferita in un sistema concettuale diverso e legato alla vista. Essa resta uditiva, originata dalla stimolazione del timpano. Dovendola descrivere, viene impiegato materiale aggettivale che ha un dominio d'applicazione valido sia per una percezione visiva sia per una uditiva e riceve polisemicità proprio dall'inserimento in una sinestesia. Non è tanto (per restare nei termini cognitivi) la sorgente A (la vista con la sua capacità di distinguere la brillantezza), a fornire la chiave interpretativa per B (il suono), quanto piuttosto il contrario: è la *percezione uditiva* (B) che specifica il significato di (A) *brillante*, la declinazione sensoriale in cui l'aggettivo deve trovare collocazione. Emerge qui tutta la differenza tra un'aggettivazione sinestetica e un'aggettivazione metaforica.

Anche Paissa ribadisce la difficoltà del rapporto tra sinestesia e metafora: la studiosa individua il problema nel fatto che

«Manca a tutt'oggi una definizione sicura e univoca della metafora, che possa considerarsi veramente risolutiva del secolare dibattito. Anzi, a giudicare da quello che affermano studiosi come Eco e Bertinetto, la definizione di metafora risulta, in ultima analisi, addirittura impossibile» (Paissa, 1995a, p. 79).

Più nel dettaglio, riscontra come esistano sintagmi sinestetici che presentano relazioni metonimiche (ad esempio il «suono di bronzo» in *Palio* di Montale è una metonimia materia/oggetto, in cui la campana è designata dal materiale di cui è costituita) ed è dunque necessario un

«mutamento di prospettiva nel considerare il rapporto di questo tropo [*cioè: della metonimia*] con la metafora. [...] 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» (Paissa, 1995a, p. 88).

Addirittura, qui l'analisi teorica della sinestesia non soltanto pone in discussione il rapporto sinestesia/metafora, ma anche quello della metafora con le altre figure retoriche: si configura sempre più la natura della sinestesia come elemento fastidioso, che forza le categorie interpretative all'interno delle quali si tenta di includerla.

## 5.2 Questioni linguistiche e sintattiche

Abbandonando il terreno cognitivo e muovendoci sugli aspetti linguistici, possiamo riprendere ora anche il concetto di metafora espresso da Prandi (vedi par.3.2): se il linguaggio fonda la metafora sul contrasto tra gli elementi che la compongono, l'inclusione della sinestesia nella metafora risulta piuttosto scomoda. In essa infatti affiora un'inevitabile idea di vicinanza tra gli elementi che vi sono in relazione, tanto da incrinare quel principio di alterità necessario per la metafora. Secondo Prandi, infatti, le forme metaforiche hanno la capacità di forgiare una relazione tra concetti non altrimenti esplicitabile e sono costituite da concetti caratterizzati dall'assenza di ogni relazione indipendente (Prandi, 2004, p. 387). È il linguaggio a porre in relazione i componenti della metafora, innescando tra loro un conflitto il cui contrasto viene superato e produttivamente risolto grazie alla chiave interpretativa fornita dalla struttura linguistica. Se si volesse considerare la sinestesia una metafora all'interno di questo framework teorico, occorrerebbe concepirla come formata da concetti contrastanti, mettendo da parte la considerazione che si tratta pur sempre di espressioni che si riferiscono a percezioni sensoriali. Ogni sfera sensoriale costituirebbe una unità a sé stante e avrebbe la possibilità di relazionarsi con le altre sfere sensoriali solo grazie alle possibilità offerte dall'espressione linguistica. Il paradosso è evidente: nell'esperienza quotidiana le percezioni sono di per sé multisensoriali, non è certo soltanto il parlarne che ci fa collegare sensazioni visive, tattili, uditive... Esse coesistono e possono essere suscitate da una medesima fonte esperienziale: in questo caso dovendo dare espressione linguistica ad un'esperienza

perceptiva, è possibile ricorrere all'aggettivazione sinestetica. Se dunque la metafora è l'operazione linguistico-concettuale che mette in relazione concetti e valori semantici che altrimenti sarebbero distinti, non parimenti opera la sinestesia, che invece collega elementi che già intrattengono una profonda relazione, appartenendo al campo esperienziale e semantico della percezione sensoriale.

Inoltre, abbiamo visto come le forme sintattiche della sinestesia siano prioritariamente di tipo attributivo: se nella creatività del linguaggio poetico sembrano esistere alcuni esempi dalla sintassi complessa<sup>3</sup>, l'archetipo pare comunque riconducibile alla giunzione attributiva (Rosiello, 1963; Ullmann, 1957); inoltre, le sinestesie lessicalizzate, entrate nella lingua comune e rintracciate nei dizionari da Paissa sono tutte del tipo nome-aggettivo (*voce calda, colore freddo...*). Nel nostro corpus l'impiego di parti del discorso diverse dall'aggettivo<sup>4</sup> non dà origine a formazioni sinestetiche: ad esempio, attraverso le forme verbali si descrivono scenari che potrebbero dar luogo al suono percepito (e.g. *penso ad un uomo che usa una sega per tagliare la legna; qualcosa che viene stracciato o strappato via; masticare rumorosamente qualcosa di croccante*) o il processo percettivo stesso (e.g. *quando lo stringo troppo resta solido; lascia piccoli frammenti sulle mani*), attraverso sintagmi nominali e proposizionali si esemplificano possibili fonti dei colori o dei profumi (e.g. *il colore del grano; il colore delle foglie di alcuni alberi; panorama; campagna; bancarelle etniche; profumo di nonne; idea di un ambiente chiuso*). Le formazioni sinestetiche si riscontrano soltanto in formazioni attributive.

L'articolo di Giovanna Marotta "Perché i colori chiassosi non fanno chiasso?" (2011) si è proprio concentrato sulle potenzialità sintattiche della sinestesia oltre i sintagmi attributivi: se la sinestesia godesse di tutte le possibilità offerte dalla sintassi italiana, potrebbero darsi realizzate entrambe le espressioni del titolo, vale a dire, per esempio, *Che colori chiassosi!* e *\*Questi colori fanno chiasso!* Invece, risulta che nulla osta all'ammissibilità della prima frase, costituita da un sintagma nome + aggettivo sinestetico, mentre la seconda, composta da una combinazione sinestetica di soggetto + sintagma verbale, risulta meno o per niente accettabile. L'articolo di Marotta passa in rassegna varie combinazioni teoricamente possibili tra nomi e verbi di percezione e dà ragione della accettabilità o meno delle stesse:

- a.** *Verbo* [percezione x] + *Nome Oggetto* [percezione y]  
 e.g. *\*ascoltare colori, \*vedere odori, \*annusare il giallo...* Non sono accettabili perché l'oggetto non ha qualità percettive che possano collimare con quelle rese necessarie dalla semantica del verbo.
- b.** *Nome Soggetto* [percezione x] + *Verbo* [percezione y]

<sup>3</sup>Di questo aspetto discuteremo più nel dettaglio tra poco

<sup>4</sup>Cfr. con quanto esposto al paragrafo 4.5.

e.g. *\*l'odore brilla, \*lo sguardo rimbomba, \*il colore ascolta, \*il profumo annusa...* Non sono accettabili perché i soggetti devono condividere con il verbo alcune proprietà percettive specifiche, oppure perché i predicati richiedono soggetti animati, agentivi e intenzionali. Quest'ultimo vincolo rende inaccettabili anche espressioni che sarebbero monoestetiche del tipo:

- c. *Nome Soggetto* [percezione x, inanimato] + *Verbo* [percezione x]
- d. *Verbi percettivi denominali con Nome Soggetto o Nome Oggetto*  
e.g. *\*colorare il profumo, \*profumare i colori, \*suonare il calore...* Non sono possibili per le stesse ragioni espresse sopra. Esistono eccezioni quali *illuminare la giornata*, ma si tratta di formazioni pseudosinestetiche con oggetti afferenti a campi semantici emotivi o astratti.
- e. *Verbi percettivi deaggettivali con Nome Soggetto o Nome Oggetto*  
e.g. *scaldare la voce, schiarire il timbro...* Sono possibili perché «tra le due sfere percettive diverse è sempre individuabile un rapporto di tipo attributivo tra un *Nome* e un *Aggettivo* con l'aggiunta dei valori dinamico e causativo» (Marotta, 2011, p. 207): si pensi alle espressioni equivalenti *rendere calda la voce e far più chiaro il timbro*.
- f. *Verbi percettivi + Sintagma preposizionale*  
e.g. *\*odorare di colori, \*risuonare di odori, \*bruciare nei sapori* : le combinazioni sensoriali in senso stretto appaiono inaccettabili al parlante, al contrario delle combinazioni pseudosinestetiche che risultano accettabili *bruciare d'amore, riscaldarsi di rabbia*.
- g. *Verbi percettivi + Avverbiale*  
e.g. *parlare chiaramente, suonare oscuramente...* Sono accettabili perché il rapporto tra verbo e avverbio recupera quello attributivo tra nome e aggettivo: così come l'aggettivo è un modificatore del nome, così lo è l'avverbio per il verbo.
- h. *Verbo* [percezione x] + *Gerundio* [percezione y]  
Qualunque configurazione di questo tipo è accettabile, costituendo una doppia predicazione: *mangiare annusando, toccare ascoltando, ascoltare tastando...*
- i. *Aggettivi percettivi + Sintagmi preposizionali*  
e.g. *giallo di rabbia, freddo nell'animo, acido di carattere...* Si tratta di formazioni non propriamente sinestetiche, dunque sempre accettabili, visto che i valori semantici sono riferiti a stati emotivi e il legame tra i costituenti sintattici è di tipo relazionale e attributivo.

L'analisi di Marotta si spinge più in profondità riflettendo anche sui ruoli dell'agente e dell'esperiente e sulle classi semantiche dei verbi, ma dovendo

qui riassumere, dagli accenni precedenti è già evidente che restino in piedi come accettabili soltanto quelle espressioni sinestetiche «in cui compaia nella configurazione un modificatore» (Marotta, 2011, p. 217), sia esso un aggettivo o un avverbio.

La metafora, al contrario, ricorre felicemente con i più svariati pattern sintattici. Sia che la si voglia interpretare come un fenomeno puramente cognitivo che trova espressione nel linguaggio, sia che si voglia trovare nel linguaggio la possibilità di creazione della metafora stessa, non c'è nessuna forma sintattica ad essa preclusa. Se la sinestesia esistesse secondo gli stessi principi, perché dovrebbe avere qualche tipo di vincolo sintattico a limitarne l'espressione?

In poesia sembrano esserci controesempi alla tenuta di questi vincoli: Rudyard Kipling scrive che «The dawn comes up like thunder», Giovanni Pascoli guarda il cielo in cui «La Chiocchetta per l'aia azzurra / va col suo pigolio di stelle», per Eugenio Montale è «Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall'azzurro». Tutte queste espressioni variamente realizzate dal punto di vista sintattico, sono etichettate come sinestesie, un esempio particolare di metafora in cui i sensi si accostano. All'alba visiva si dà l'intensità sonora di un tuono, le stelle che soltanto vediamo possono emettere il suono dei pulcini e le rumorose gazzarre degli uccelli possono vivamente annullarsi come una luce che si spegne. Ma a ben guardare, siamo davvero di fronte a sinestesie, vale a dire a “cortocircuiti” tutti sensoriali? La liceità, la comprensibilità, la potenza di queste formazioni linguistiche, a nostro avviso, non si realizza in ragione del conferimento di attributi sensoriali disomogenei a percezioni di modalità sensoriale diversa. È possibile darne un'interpretazione polisensoriale, descrittiva, se necessario metaforica, ma non ci troviamo di fronte a sinestesie vere e proprie: vediamole ad una ad una. Kipling ha la mente in Birmania e scrive della città di *Mandalay*: là l'alba non si apprezza soltanto con gli occhi, ma esiste anche un cambiamento sonoro nel passaggio tra il giorno e la notte, in cui il suono potente della vita che si risveglia si riverbera nell'aria come un tuono. Pascoli in tutto *Il gelsomino notturno* non lesina sensorialità e sensualità (pensiamo anche all'«odore di fragole rosse»), ma quelle stelle non si sentono realmente pigolare, nè l'autore descrive l'effettiva percezione di un pigolio durante la notte: se il poeta può utilizzare questo verbo “pigolare” è perché ha già attivato una metafora tra cielo e aia, tra la costellazione delle Pleiadi circondata da piccole stelle e una Chiocchetta (tale è il nome popolare delle Pleiadi) circondata da pulcini. E cosa fanno i pulcini, in giro per l'aia attorno alla chiocchia, se non pigolare? La figura retorica non sta dunque nell'accostare il pigolio alla stella, ma nel trasfigurare la stella in pulcino e rendere possibile tutto quel che ne può conseguire.<sup>5</sup> Si evidenzia qui quella cruciale distinzione tra

---

<sup>5</sup>Cfr. l'analisi diversa che di questo distico fa Tornitore (2012, p. 178), che, per inciso, riporta in appendice al medesimo contributo uno studio sulla poesia di Govoni che

sinestesia e metafora rilevata da Paissa, per cui la metafora ha la proprietà di generare altre metafore, «in un meccanismo di figurazione subordinata, detta *metafora continua*» che può operare sul livello del discorso e del testo, mentre la sinestesia non gode di questa proprietà e resta confinata al livello dell'enunciazione (Paissa, 1995a, p. 94). E ne *I limoni* di Montale, come può una “gazzarra” (entità sonora alle soglie del fastidio) “spegnersi” con verbo visivo come fa una luce? Si spegne come si spegne una vita, come si spegne una speranza, come si spegne un amore. Il verbo *spegnersi* non ha qui valenza visiva se non marginale, lo si impiega grazie a quella sua polisemicità che ce lo fa usare come sorta di sinonimo per “esaurirsi”, “allontanarsi”, “diventare meno evidente fino a non essere più percepibile”. La genialità del poeta sta nell'adoperarlo per descrivere l'attenuarsi di una percezione sonora che lascia lo spazio ad una predominanza della vista: nel silenzio, le esperienze visive balzano alla coscienza ancora più vivide.

Dunque, nessuna obiezione al fatto che queste citazioni siano metafore vere e proprie, metafore che coinvolgono anche espressioni sensoriali: ma insistere che siano anche sinestesie, cioè che descrivano percetti a cui sono conferite proprietà d'altri sensi, e che nella loro genesi e nella loro interpretazione siano identiche a formazioni quali “un profumo pungente” o “un suono dolce” ci sembra non più sostenibile.

### 5.3 Una gerarchia dei sensi?

Inoltre, siamo certi di poter mettere sullo stesso piano concetti e specificazioni del sensorio? La nostra attenzione è concentrata sulle esperienze sensoriali: realmente abbiamo bisogno, per comprendere la vista, di ragionare su di essa in termini di tatto (*colore caldo*) o più semplicemente stiamo dando voce ad un'interrelazione sensoriale grazie alla quale tutti i nostri sensi cooperano per ricevere dal mondo un'esperienza il più possibile articolata e informativa?

Abbiamo già indicato come la metafora metta in relazione concetti e valori semantici che altrimenti sarebbero distinti, mentre la sinestesia operi su un diverso piano, collegando elementi che già intrattengono una profonda relazione appartenendo tutti al campo semantico della percezione sensoriale.

A monte di questa valutazione, sta la convinzione che le direzionalità combinatorie e le gerarchie istituite tra i sensi rilevate nelle formazioni sinestetiche, siano dovute a ragioni linguistiche e culturali, non soltanto a vincoli cognitivi o percettivi.

#### 5.3.1 L'eredità dello schema di Williams

Abbiamo visto che nel suo studio Marotta si serve del concetto di “accettabilità” per valutare le formazioni sinestetiche. Autori come Petersen e altri

---

annovera molte sinestesie non conformi alle direzionalità di Ullmann e Williams.

hanno considerato invece il concetto di “accessibilità” e “differenziazione” delle modalità sensoriali, come strumenti per indagare la sinestesia. Uno dei primi studi sulla sinestesia, lo abbiamo già citato in apertura, è *Synaesthetic adjectives: a possible law of semantic change*, di Joseph Williams (Williams, 1976), che a sua volta è basato sui lavori di Stephen Ullmann sulla poesia europea (Ullmann, 1945, 1957).

L’ottica in cui Williams analizza la sinestesia è diacronica: il centro del suo studio infatti è il mutamento semantico degli aggettivi sensoriali inglesi. Ciò che Williams rileva è che

«sensory words in English have systematically transferred from the physiologically least differentiating, most evolutionary primitive sensory modalities to the most differentiating, most advanced, but not vice versa» (Williams, 1976, p. 464-465).

In questa frase il discorso linguistico si fonde con la fisiologia: nello spazio di un paio di righe l’analisi lessicale e storica si spinge a dare una valutazione delle possibilità percettive del sensorio umano. Distinguere i sensi in «least/most differentiating» e «primitive/advanced» implica istituire tra essi una gerarchia di efficacia percettiva. Secondo Williams, come si legge nel suo articolo, questa sarebbe basata sugli scritti di Aristotele, Democrito, Tommaso D’Aquino e sulla filogenesi e ontogenesi umana. I tre filosofi infatti ordinano il sensorio umano secondo la gerarchia *vista-udito-olfatto-gusto-tatto*, mentre la fisiologia rileva come la maturazione dei sensi, in termini di mielinizzazione progressiva delle fibre nervose, si esplicita secondo la sequenza *tatto-olfatto-vista-udito* oppure *tatto-olfatto-udito-vista*. Per questo Williams si sente di suggerire che «some principle of sequential relationship might underlie not only semantic change but other sensory systems as well» e che «connections might exist among ontogeny, phylogeny, the neurophysiology of sensation, cognition, and naming» (Williams, 1976, p. 472, 473). Corroborando le sue osservazioni testuali con i dati in suo possesso da scienza e filosofia, Williams traccia quello schema che abbiamo già visto in apertura di questo studio (figura 2.1) e che resterà basilare nella guida degli studi sinestetici successivi.

A nostro avviso, però, impostare lo studio del rapporto tra i sensi istituendo tra loro gerarchie, probabilmente espone a derive semplificatorie eccessive se non si tiene sempre presente che con il suo schema Williams intendeva riassumere una regolarità del mutamento semantico degli aggettivi sensoriali nella lingua inglese: collegarlo direttamente a rilevazioni linguistiche sincroniche e renderlo espressione di fatti fisiologici o cognitivi può essere rischioso. Difatti, le stesse prove “extralinguistiche” della priorità di un senso sull’altro fornite da Williams possono essere lette al contrario: se un senso si sviluppa per primo lo si può ipotizzare non tanto come più primitivo, ma come più fondamentale e importante degli altri, il punto più alto della gerarchia, essendo una necessità vitale che è bene sia pienamente funzionante fin da subito, lasciando ad un secondo tempo lo sviluppo e la definizione di aspetti

sensoriali meno urgenti e di secondaria rilevanza dal punto di vista fisiologico. Dunque, il tatto dovrebbe essere in prima posizione. Per quanto riguarda il riferimento di Williams agli antichi filosofi, non è possibile considerarlo appieno una prova paragonabile alle evidenze fisiologiche e scientifiche sui sensi: ad esempio basti ricordare che Tommaso D’Aquino colloca la sua speculazione sui sensi nel decimo libro delle Confessioni, in cui si trova materiale sufficiente per renderci repellenti, a turno, tutti i nostri sensi, avendo come obiettivo primario la ricerca del giusto cammino per l’anima.

### 5.3.2 Un viaggio in Indonesia

Nel capitolo 2 abbiamo accennato agli studi di Yeshayahu Shen e dei suoi collaboratori, e di come anche loro, applicando il framework metaforico e conformandosi all’idea che i sensi siano gerarchicamente ordinati, ritengano che le regolarità delle combinazioni sinestetiche siano dovute ai rapporti tra modalità sensoriali più accessibili che diventano fonti per le modalità sensoriali meno accessibili. Abbiamo citato gli studi di Shen sull’ebraico, che in una delle loro versioni sottopongono a una serie di soggetti varie coppie di combinazioni sinestetiche che riflettono o contraddicono la direzionalità della sinestesia ipotizzata da Williams. Ecco due esempi:

<i>Sinestesia standard</i>	<i>Sinestesia “inversa”</i>
A cold light	A lighted coldness
A sweet silence	A silent sweetness

Le conclusioni, come abbiamo già accennato, confermano la validità dell’ordinamento sensoriale ipotizzato da Williams. Non abbiamo però ancora riportato quali siano secondo Shen le ragioni profonde di questa validità:

Synaesthesia is but a special case of a cognitive principle that applies to metaphors in general. The principle states: *Mapping from a more concrete concept onto a less concrete one is more natural than the inverse.* [...] Applying this general cognitive principle to synaesthesia suggests that the concepts belonging to the lower senses, such as touch and taste, are more ‘concrete’ (hence more accessible) than those belonging to higher senses, such as sound and sight (Shen and Aisenman, 2008, p. 111).

Accessibilità e concretezza sarebbero dunque proprietà possedute dalle modalità sensoriali in sé, che si ordinerebbero naturalmente in una gerarchia che li distingue in “bassi, concreti e accessibili” e “alti, meno concreti, meno accessibili”: questa sarebbe l’origine dei pattern direzionali riscontrati nelle sinestesie. Considerato poi che tutti gli esseri umani sono equipaggiati con lo stesso corredo sensoriale, la direzionalità che si riscontra nelle lingue studiate da Williams, Ullmann e aggiungendo anche l’ebraico, è dovuta a un principio gerarchico “generale”, dunque universalmente attivo.

Al fine di dimostrare ulteriormente la portata globale di queste conclusioni, Shen e David Gil (2008) si dedicano all'Indonesiano, lingua decisamente extraeuropea, al fine di uscire da quel novero di lingue continentali che per quanto distanti potrebbero comportarsi in maniera simile a causa di (seppur remoti) vincoli di parentela.

Nella città di Pontianak, in Indonesia, c'è un supermercato che si chiama *Harum manis*, ovvero *dolce fragranza*. Potrebbe essersi chiamato: *Manis harum*, cioè *fragrante dolcezza*? Il principio di direzionalità porterebbe a far dire di no, dato che il primo caso pone in rapporto di *target* e *source* rispettivamente olfatto (modalità "alta") e gusto (modalità più "bassa") mentre il secondo li scambia. Lo studio segue lo stesso metodo utilizzato per l'ebraico, chiedendo a soggetti madrelingua di giudicare l'appropriatezza di sinestesie dirette e inverse. Ma c'è subito un primo ostacolo:

«nobody speaks Standard Indonesian as their first native language; children acquiring Indonesian start out with one or more varieties of colloquial Indonesian, and only later acquire the standard language» (Shen and Gil, 2008).

I parlanti si muovono costantemente tra un acroletto e un basoletto che rende difficile capire di cosa si servano durante lo studio e quali possano essere i parametri per dirimere la questione. Lo studio prosegue ugualmente, ma non è facile ricondurre le espressioni sinestetiche ad una regolarità decisamente chiara:

the results of the experiment show considerable variation from one stimulus to another, for which we do not expect to be able to come up with a single unified explanation. Each word and each pair of words has its own story, its own idiosyncratic features, which affect the way in which it is judged by the experimental subjects (Shen and Gil, 2008).

Secondo gli autori le sinestesie più frequenti si conformano meglio al pattern atteso: tuttavia, non ci sono esempi di sinestesie di pari frequenza che possano coprire tutti gli accoppiamenti sensoriali che si vorrebbero osservare. Insomma: il quadro indonesiano è complicato. Per lavorare con altri dati (si tenga presente che finora le sinestesie sottoposte ai soggetti erano state prelevate da testi raccolti sul web) e con un metodo un po' diverso, Shen e Gil si rivolgono ad un corpus di lingua quotidiana parlata, che possa dar conto di situazioni interattive naturali: scelgono il JCLC, ovvero *MPI Jakarta Child Language Corpus*. Dopo l'analisi, le sinestesie da esso estratte sembrano essere maggiormente in linea con il principio di direzionalità, ma ci sono controesempi ad esso difficilmente riconducibili, soprattutto per quanto riguarda il senso del gusto. In particolare, ci sono casi in cui le espressioni sinestetiche associano gusti e colori violando apertamente lo schema che ci si aspetterebbe. Gli autori avanzano questa ipotesi esplicativa:

frequency in naturalistic speech may be an additional factor governing subjects' judgments of naturalness in the experimental task. However, this leaves unanswered the question of why, in both the MPI Jakarta Child Language Corpus and the experimental study, combinations of *rasa* [taste] and a colour term, as in stimulus 5 [type sight-taste], form synaesthetic metaphors in violation of the Directionality Principle. A possible answer to this question is provided by Viberg (1984), who shows that the principles governing synaesthetic metaphors are different for verbs than they are for other parts of speech (Shen and Gil, 2008).

Dunque il problema potrebbe risolversi analizzando meglio i fattori di frequenza (ma ci dicono ad esempio Petersen et al. (2008) che la frequenza delle parole che la frequenza delle parole impiegate non sembra avere più rilevanza di altri aspetti, vedi il nostro paragrafo 2.4) e precisando meglio quale parte del discorso effettivamente sia *rasa*. Riaffiora la questione grammaticale, e se ne propone una possibile interpretazione. Ma a nostro avviso, la citazione di Viberg, anziché tirare acqua al mulino di Shen e Gil, fornisce un sostegno per allontanarsi da una validità troppo estesa della direzionalità che i due studiosi sostengono.

Se vogliamo infatti per un momento staccarci dalla sinestesia e dare uno sguardo ai verbi di percezione (senza alcuna pretesa di esaurire l'argomento), possiamo far riferimento ad un interessante studio di B. Iraide Ibarretxe-Antuñano (1999) basato sul lavoro di Viberg citato in Shen e Gil (2008) che ci permette di valutare la validità della deduzione di una gerarchia sensoriale universale a partire dall'osservazione dei dati linguistici. Se essa esistesse non dovrebbero ricorrere molte variazioni crosslinguistiche. Ibarretxe-Antuñano confronta i verbi di percezione in inglese, basco e spagnolo, tenendo presente il modo in cui il linguaggio permette l'interpretazione dell'esperienza da parte del soggetto percipiente.

Le lingue non sempre lessicalizzano tutte le modalità sensoriali: «For instance, English has the five modalities: see, hear, feel, taste and smell; Malay has four: *lihat* 'vision', *dengar* 'hearing', *rasa* 'feel, taste' and *hidu* 'smell'; Swedish has three *se* 'vision', *höra* 'hearing' and *känna* 'feel, taste, smell'» (Ibarretxe-Antuñano, 1999, p. 74). Da qui è subito evidente come non tutte le lingue discriminino il sensorio in cinque modalità sensoriali: di conseguenza, ogni proposta che voglia chiarificare le relazioni fisiologiche o cognitive tra i sensi attraverso l'analisi linguistica, ed estendere universalmente i propri risultati, deve essere presa con molta cautela.

Viberg, analizzando nel suo studio 53 lingue del mondo (tra cui a dire il vero anche il Basco), rintraccia per i verbi di percezione esperienziali<sup>6</sup> un pattern di estensione polisemica che è il seguente:

---

<sup>6</sup>Viberg distingue tre tipi di verbi di percezione: di *attività*, di *esperienza* e *copulativi*. Nei verbi di *attività* un agente animato controlla il processo percettivo, mentre in quelli

The modality hierarchy: sight > hearing > touch >  $\left\{ \begin{array}{l} \text{smell} \\ \text{taste} \end{array} \right.$

The hierarchy should be interpreted as follows: a verb having a basic meaning belonging to a sense modality higher (to the left) in the hierarchy can get an extended meaning that covers some (or all) of the sense modalities lower in the hierarchy. (Viberg, 1984, p. 137).

La lingua basca ha un termine lessicale per ogni senso eccetto che per il tatto, per il quale vengono usati i verbi *sumatu* e *nabaritu*, che possono entrambi avere il significato generale di ‘percepire’: ma in particolare il verbo *sumatu* «is related to the sense of smell. This verb comes from the noun *suma*, which means ‘smell, sense of smell’» (Ibarretxe-Antuñano, 1999, p. 47). Siamo dunque in conflitto con la gerarchia di Viberg: un termine a destra nella gerarchia estende il suo significato sulle modalità superiori. La lingua basca, nell’analisi di Ibarretxe sembra non essere in linea con l’universale rintracciato da Viberg. Forse è possibile dar ragione delle “anomalie” del basco facendo appello alla sua origine non indoeuropea: non c’è una lingua al mondo che possa essere certamente considerata dello stesso gruppo genetico del basco. (Villar, 1997, p. 511). I Baschi hanno resistito a tutte le colonizzazioni dell’Europa, a partire da quella indoeuropea e sono gli unici che siano rimasti i diretti discendenti delle popolazioni che vivevano in Europa sin dal Neolitico. Ovviamente, anche essi hanno subito un lento e lungo processo di indoeuropeizzazione ad opera dell’ambiente culturale circostante, ma la loro cultura e la loro lingua sono ancora eccentrici, rispetto alle altre d’Europa. L’uniformità europea a contrasto con la peculiarità del Basco, ci ricorda come un background culturale comune lasci tracce nella lingua e, per quanto ci riguarda, anche nei modi di interpretare ed esprimere le percezioni: le ragioni per discriminare il sensorio in cinque modalità, per quanto ampie e condivise, potrebbero originare da questo e non, in ultima analisi, da ciò che davvero ci accomuna tutti in quanto tutti esseri umani.

La questione del rapporto tra i sensi, dunque, non è risolvibile solo attraverso analisi linguistiche, ed esse non possono estendere troppo le proprie conclusioni fino a pensare di poter investigare la totalità dell’esperienza percettiva e della relazione tra le modalità sensoriali. L’analisi linguistica può certo fare luce su alcuni degli aspetti attraverso i quali dotiamo le percezioni di un significato, ma non può spingersi a voler chiarire le relazioni fisiologiche e neurologiche tra i sensi. Sostenere che esistano sensi “più bassi” meno propensi a cogliere distinzioni fini tra i percetti, in contrasto con altri che

---

di *esperienza*, con cui ci si riferisce ad uno stato non controllato (cfr. la distinzione tra l’inglese *to listen to* = attività vs. *to hear* = esperienza). Ambedue le tipologie hanno per soggetto il percipiente, e sono dunque *experienter-based*. I verbi *copulativi* prendono invece come soggetto l’entità che viene esperita (cfr. l’inglese “X *looks funny*”) e sono definiti *phenomenon-* oppure *source-based* (Viberg, 1984, p. 123-124).

siano “più alti” e in grado di distinguere un maggior numero di proprietà nei percetti non è facilmente sostenibile. Infatti, distintività, accessibilità, concretezza, immediatezza, sembrano essere proprietà dovute a specifici modi di interpretare le percezioni, che sono fatti culturali e linguistici e non implicano una gerarchia fisiologica o basata su proprietà neurologiche dei sensi. Il fatto che un rapporto tra i sensi “dal basso verso l’alto” possa essere prevalente in molte letterature e lingue del mondo, fa tendere a considerare tale gerarchia universale, valida per tutte le comunità umane, dunque cognitiva e biologica. Al contrario, occorre sottolineare che accessibilità, concretezza, “prontezza” di un senso (per quanto queste caratteristiche possano essere rilevate nel linguaggio) sono parametri da valutare su scale declinate per ogni diversa cultura. Se occorre descrivere la relazione reciproca tra i sensi attraverso l’analisi delle espressioni linguistiche, bisogna considerare che lo si fa attraverso un’analisi dell’esperienza culturale dell’essere umano, che non rispecchia esattamente le funzioni corporee o i vincoli cognitivi di base.

In questo senso, possiamo dar qui qualche cenno a studi sulla sensorialità che esulano dall’analisi unicamente linguistica, utili per estendere il quadro di riferimento e aiutare a considerare l’attenzione alla sinestesia linguistica come una componente non esaustiva dell’ambito degli studi sulla sensorialità umana. Rivolgersi anche fuori dalla linguistica è sano, come ricorda anche Sean Day (che tuttavia, ricordiamo, nel suo approccio considera la sinestesia una metafora):

linguistic aspects per se of metaphors are to be chiefly found in the realm of semantics and necessitate a re-analysis and re-working of the lexicon. However, the information and models for this re-tooling are chiefly to be found outside of linguistics proper. [...] The field of anthropology has already supplied us with a rich collection of data (Day, 1996).

Partiremo quindi da una riflessione antropologica, ma ci in seguito amplieremo il discorso ad alcuni contributi di analisi neurologica e cognitiva sulla multimodalità percettiva.

### 5.3.3 Aspetti culturali: la *sensotype hypothesis*

Le lingue mostrano una forte variabilità nella classificazione dei percetti (si pensi agli inventari lessicali dei nomi di colore o dei termini relativi al gusto, oppure ai diversi sistemi dei verbi di percezione), che tuttavia non compromettono la capacità generale di saper distinguere le percezioni: «there is no indication that the absence of a term implies an inability to discriminate» (Goody, 2002, p. 18). L’analisi di queste differenze, che originano tutte dalla stessa abilità fisiologica percettiva umana, è ciò di cui si occupa la cosiddetta *antropologia dei sensi*, che studia la percezione sensoriale nelle diverse culture

e il complesso di valori e significati ad essa attribuiti. Come infatti sostiene Vincenzo Matera, il conferimento di significato a ciò che viene percepito dai sensi è socialmente condizionato:

un uomo in solitudine – tesi implicita anche se mai formulata con chiarezza da molti studiosi a cominciare da Ferdinand de Saussure – non può produrre significato. La capacità di produrre senso e, per la prospettiva che qui ci interessa, di sviluppare una sensorialità (vale a dire, una percezione dotata di senso) cresce e si installa nell'individuo solo grazie alla sua appartenenza a una collettività, nell'ambito del processo di socializzazione (Matera, 2002, p. 10).

Ne consegue che la relazione tra i singoli sensi, essendo un fatto culturale, non è identica in tutte le società (Matera, 2002, p. 15): anche Jack Goody (Goody, 2002) ricorda come non solo la relazione tra i sensi, ma anche la distinzione del sensorio nelle cinque abilità di vista, udito, olfatto, tatto, gusto non sia universalmente diffusa. Se l'Europa e l'Asia esprimono più diffusamente la partizione a cinque sensi, ci sono casi nel mondo per i quali ciò non è dato: si veda, per citarne solo uno, il caso della lingua Hausa che impiega solo due verbi di percezione (Ritchie, 1991). Anche l'affidabilità tributata ad un senso o ad un altro è determinata da prospettive e pregiudizi culturali: Shigehisa Kuriyama in *The expressiveness of the body* trova all'origine della divergenza tra la medicina occidentale e quella tradizionale cinese proprio una divergenza incolmabile tra la fiducia tributata al senso del tatto dai medici cinesi e l'impossibilità di affidarsi ad esso se non suffragato da riscontri visivi per quanto riguarda l'approccio greco-occidentale. La pratica delle autopsie su corpi morti per indagare visivamente l'interno del corpo umano non esiste nell'oriente che si affida per la diagnosi al dialogo col paziente e alla percezione delle energie corporee vitali attraverso il tocco, e per la cura al loro riequilibrio tramite il massaggio, l'agopuntura e altre tecniche molto basate sul tatto (oltre all'uso di alcuni farmaci). Lo sviluppo di strumenti diagnostici basati sulla vista (dallo sfigmomanometro all'elettrocardiogramma, dall'ecografo agli scanner cerebrali più avanzati), è al contrario l'indice dell'equazione "vista-verità" su cui poggia largamente la cultura occidentale, anche nei suoi aspetti di diagnosi medica che relega il tatto del medico ad una dimensione sempre più trascurabile.

Può dunque essere utile pensare le culture in termini di differente organizzazione del sensorio: come sostiene Walter Ong la sua organizzazione è sia determinata dalla cultura che di essa determinante.

it is useful to think of cultures in terms of the organization of sensorium [...] which is in part determined by culture while at the same time it makes culture. [...] Man's sensory perceptions are abundant and overwhelming. He cannot attend to them all

at once. In great part a given culture teaches him one or another way of productive specialization. It brings him to organize his sensorium by attending to some types of perceptions more than others, by making an issue of certain ones while relatively neglecting other ones. (Ong, 1991, p. 28-29)

Il sensorio umano è dunque composto, nell'ottica antropologica, dalle abilità sensoriali fisiologiche più i valori e i significati che ad esse attribuiscono le varie culture, all'interno dei quali ogni esperienza sensoriale personale trova collocazione e forma. Mallory Wober ha proposto in base a questo la cosiddetta *sensotype hypothesis*, secondo cui l'esposizione alle percezioni e l'apprendimento di informazioni che da esse derivano sono diversi da cultura a cultura, generando vari "sensotipi" a cui fin da bambini si è esposti e attraverso i quali si impara a classificare e a rispondere ai percetti delle varie modalità (Wober, 1991, p. 33). Persone di cresciute con diversi sensotipi possono avere delle risposte ad analoghi stimoli sensoriali molto diversi e capacità discriminatorie non commensurabili: tenere conto dell'esistenza dei sensotipi può salvare dal non giungere a conclusioni sbagliate sul piano cognitivo se basate soltanto su esiti di test percettivi. Ad esempio, Herman Witkin, conducendo test visivi per le capacità analitiche (*Embedded Figures Test* o EFT, vedi. figura 5.1), tramite i quali si valuta la capacità dei soggetti di separare una figura dal suo sfondo, ha confrontato i risultati di soggetti americani con quelli di soggetti nigeriani: la percentuale di successi era molto maggiore nei soggetti americani (Wober, 1991).<sup>7</sup>

I soggetti nigeriani hanno dunque capacità cognitive analitiche inferiori? Secondo Wober non è così, e i test mostrano risultati diversi perché diversi sono i sensotipi da cui i soggetti americani e nigeriani provengono. Secondo la *sensotype hypothesis* i soggetti americani sono immersi in un ambiente che fa della vista il senso a cui si attribuisce più valore, quello centrale, prominente nell'apprendimento, il più stimolato e "allenato" a svolgere compiti analitici; diversamente, il sensotipo nigeriano tributa molta più rilevanza e attenzione alle modalità propriocettive e dinamiche, fin dall'infanzia:

music is an extension of speech, rhythm is an extension of movement, beauty a function of grace of movement as much as of configuration of visage, and dance is a regular and favoured form

---

<sup>7</sup>Lo scopo del test in realtà non era tanto valutare le capacità analitiche dei soggetti, quanto quella di individuare il loro stile cognitivo e di apprendimento, da distinguersi tra *field-independent* (uno stile per il quale il soggetto conta sulle proprie individuali abilità e conoscenze per svolgere compiti cognitivi) e *field-dependent* (uno stile diverso per cui il soggetto si affida alle informazioni fornite dall'ambiente esterno e dalla situazione generale). Questa differenza tra stili può riverberarsi anche sulla concezione che il soggetto ha del sé sociale: individualista e indipendente, o collocato in una comunità che gli assegna un ruolo preciso e lo definisce in base al rapporto con gli altri. Si comprende come gli scarsi successi dei nigeriani sembrano attribuibili ad uno stile cognitivo e sociale *field-dependent*, diverso da quello americano decisamente *field-independent*.

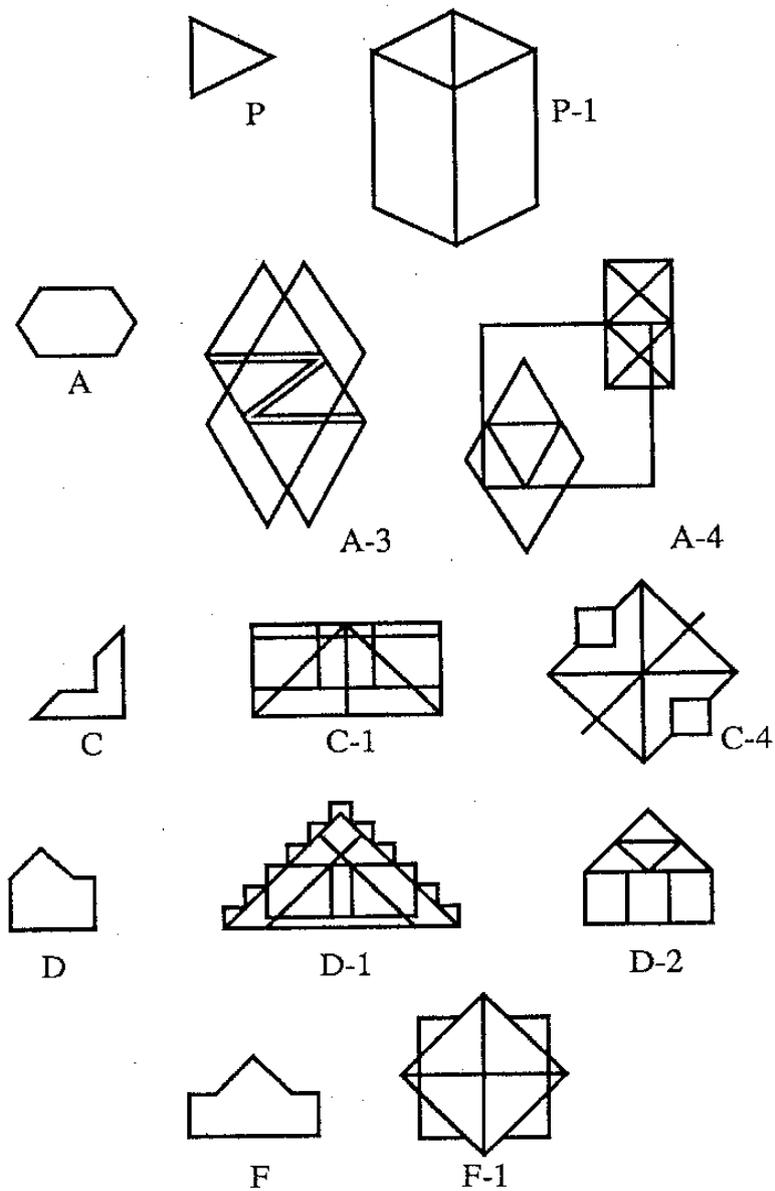


Figura 5.1: Un *Embedded Figures Test*: Questo il tipo di test adoperati da Witkin per valutare le capacità analitiche dei soggetti. Ai partecipanti viene chiesto: Riesci a riconoscere le figure A, B, C, etc. incluse nelle figure più grandi complesse accanto a loro? (Wober, 1991, p. 36).

of elaboration of activity, started at an early age (Wober, 1991, p. 33).

Un gruppo di soggetti nigeriani è dunque testato da Wober con il *Rod and Frame Test* (RFT, vedi figura 5.2) che si basa sulla capacità del soggetto, seduto su una sedia, di riconoscere l'orizzontalità di una barra al centro di una cornice collocata su una parete di fronte al soggetto. Si lavora al buio, in modo che il soggetto non abbia altri riferimenti che la propria posizione, la barra e la cornice. Sia la barra sia la cornice possono ruotare. Messa la cornice in una data posizione, compito del soggetto è dare istruzioni allo sperimentatore (che manovra la barra dall'esterno della stanza) come ruotare la barra in modo che si trovi in posizione perpendicolare al suolo indipendentemente dalla rotazione della cornice. Durante alcune delle prove, poi, la sedia su cui il soggetto si trova, viene inclinata verso destra o verso sinistra con dei cunei sotto i gambi, e i piedi del soggetto poggiano su una superficie apposta che si inclina insieme alla sedia, perchè non giudichi il dislivello di inclinazione dalla percezione del pavimento.

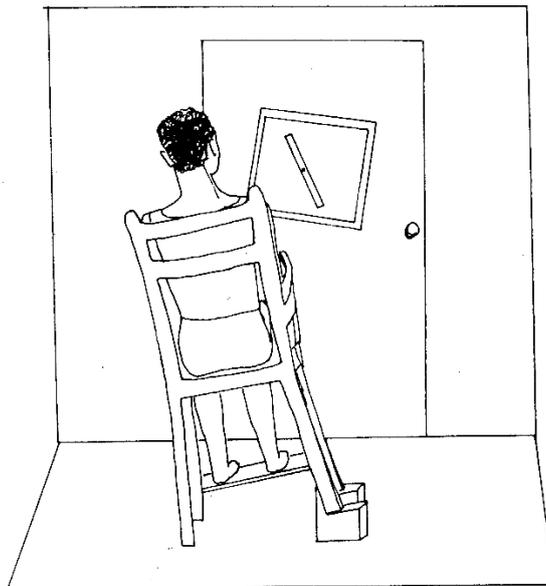


Figura 5.2: Setting per il *Rod and Frame Test* utilizzato da Wober (Wober, 1991, p. 35)

In questo test analitico, i soggetti nigeriani e americani rispondono ugualmente bene quando la sedia è orizzontale, ma i nigeriani hanno successi di gran lunga maggiori con la sedia inclinata, un fattore che mette in difficoltà il soggetto che deve essere in grado di avere una raffinata rappresentazione propriocettiva che gli permetta di valutare la propria inclinazione relativa

a terra e alla barra. Ecco che, testati in una modalità adeguata al proprio sensotipo, le capacità concettuali analitiche di separazione tra figura e sfondo dei nigeriani non sono di grado inferiore. Per confermare la validità di questi risultati, il *Rod and Frame Test* è ripetuto su danzatori americani, che ottengono risultati analoghi a quelli dei nigeriani: evidentemente, per allenamento quotidiano e preparazione di lungo corso, la loro propriocezione è paragonabile a quella africana, pur vivendo in una società che tributa maggiore attenzione alla vista.

Il rapporto tra capacità discriminatorie e abilità cognitive è dunque molto soggetto alle variabili culturali, che in fatto di percezione non possono essere sottovalutate. A livello linguistico, ciò potrebbe tradursi in stili comunicativi differenti, che portano a privilegiare certi sensi invece di altri.

### 5.3.4 Ancora in Indonesia: i Weyéwa e il gusto

Shen e Gil avevano trovato problematico collocare il senso del tatto nel loro schema di rapporti intersensoriali. La loro ipotesi per risolvere la questione era di dover analizzare meglio alcune variabili linguistiche come la frequenza e la struttura del verbo. Potrebbe uno sguardo fuori dal ristretto campo linguistico aiutare a far luce sul problema? Forse in Indonesia esistono sensotipi tali per cui il gusto ha peculiarità sue proprie? Proponiamo qui un articolo di Joel C. Kuipers sui Weyéwa. Con questo non vogliamo intendere che gli abitanti di Giacarta siano della stessa cultura del popolo Weyéwa, ma soltanto suggerire che forse nella popolazione dell'area indonesiana sono attive gerarchie sensoriali diverse da quella occidentale e che le rappresentazioni linguistiche dei sensi potrebbero esserne influenzate. Naturalmente, con l'accento a questo contributo, non si esaurisce il tema dell'analisi antropologica dei sensi in Indonesia e della loro relazione con il linguaggio.

I Weyéwa vivono nell'isola di Sumba, a circa 250 miglia da Bali e popolata da circa quattrocentomila persone, e non hanno subito particolari modificazioni del loro stile di vita tradizionale (Kuipers, 1991, p. 113). I Weyéwa vivono ancora della propria agricoltura e del proprio bestiame, avendo introdotto nella propria dieta quasi nessun elemento occidentale (eccettuato il caffè e lo zucchero): anche il significato sociale del cibo, dei momenti del pasto e dei gusti ad esso associati si è conservato.

Per onorare in casa propria un ospite come si deve, occorre fornire un'abbondante offerta di noci di areca e foglie di betel, che sono tenute in un contenitore provvisto di una piegatura interna chiamata *ndàppeta* che contiene i frutti di primissima scelta: maggiore è l'intimità tra il visitatore e il suo ospite, meglio il visitatore sa come raggiungere questi frutti nel cesto. Kuipers riporta quanto il gusto di questo cibo da masticare ed il modo di dividerlo abbiano una rilevanza sociale cruciale:

I heard the story of a presumptuous young man who was badly

rebuffed by the father of the girl he was courting when, in a rather premature effort to establish his intimacy with the family, he reached for the innermost fold of the elder man's betel basket and popped into his mouth what turned out to be some very tough-tasting old *malàdi* [a harsh variety of areca]. Since the *ndàppeta* folds usually contain the choice ingredients, he soon realized the hostile significance of this clearly intentional sign (Kuipers, 1991, p. 115).

Cercando di conoscere i termini per descrivere i sapori, rileva Kuipers come la materia non sia semplice: infatti i gusti non sono espressi da lessemi singoli, ma sono definiti attraverso termini legati agli elementi che originano quel gusto. Gli informanti di Kuipers non sanno ad esempio classificare la menta in nessuna categoria di gusto, tranne che descriverla affermando che ha "il gusto della pianta della menta" (Kuipers, 1991, p. 118). Inoltre, termini che possono essere considerati definizioni di gusti spesso si riferiscono non soltanto al sapore, ma anche alla temperatura, alla consistenza, al profumo del cibo, denominando dunque una combinazione di esperienze multisensoriali. Dalle registrazioni, inoltre, Kuipers rileva come alcuni termini si possano utilizzare soltanto in associazione con specifici tipi di cibo e di come sia raro per un termine del gusto essere utilizzato senza essere accompagnato da qualche intensificatore (Kuipers, 1991, p. 120).

Una particolarità dei termini di gusto in Weyéwa è di sottostare a vincoli situazionali di appropriatezza d'uso: infatti, durante un incontro sociale che preveda avere ospiti durante un pasto, la valutazione del cibo è un elemento centrale, ma commenti su di esso a voce alta non sono ammessi. Mettersi a parlare del gusto del cibo è poco cortese e potrebbe anche essere offensivo nei confronti di chi ospita. I commenti sul cibo sono appropriati soltanto in seguito e fuori dalla portata delle orecchie del padrone di casa (Kuipers, 1991, p. 121), in situazioni in cui il gusto non è una componente diretta dell'interazione.

Visto questo contesto, emerge come una valutazione della fenomenologia linguistica del gusto non possa essere confinata solo all'analisi di porzioni di frasi. Il contesto situazionale è altrettanto rilevante e ci sono particolari collocazioni d'uso dei termini di gusto (si pensi all'abbinamento con gli intensificatori) che non possono essere trascurati nella descrizione delle espressioni relative al senso del gusto. Prima di studiarlo in relazione agli altri domini sensoriali, il gusto in sé dev'essere analizzato in profondità, forse anche (visto il suo particolare valore nelle relazioni interpersonali) anche nelle sue implicazioni sociali. Non è impresa facile e persino Viberg, che tra le sue lingue d'analisi include anche Malay e Indonesiano, a proposito di *rasa* (il verbo per il gusto, che però risulta essere usato anche per il tatto) scrive: «Unfortunately, I have not been able to establish a basic meaning for this

root» (Viberg, 1984, p. 145). Kuipers conclude la sua relazione sui Weyéwa con una proposta metodologica, rimarcando che

it remains an interesting comparative question to what degree pure, abstracted context-free referential relations characterize linguistic representations of sensory experience (Kuipers, 1991, p. 125).

### 5.3.5 Uno sguardo alla neurologia

Come già accennato, la percezione è da indagarsi anche dal suo lato fisiologico e neurologico: gli studi che si concentrano sull'integrazione tra le modalità percettive sono adesso per noi i più interessanti.

L'ambiente genera di norma stimoli che generano un responso simultaneo in più di una modalità sensoriale: un cibo lo si può vedere, toccare, annusare e gustare al tempo stesso, un calo di temperatura può essere accompagnato da un abbassamento della luce solare, o dal rumore di una folata di vento improvvisa... e così via con gli abbinamenti e i raggruppamenti di percezioni. Al Max Planck Institute di Tübingen, in Germania, Marc O. Ernst e il suo gruppo portano avanti una serie di ricerche sulla combinazione e sull'integrazione delle modalità percettive (Ernst and Bühlhoff, 2004). L'assunto alla base del loro lavoro è che l'informazione raccolta da un soggetto attraverso la percezione venga integrata con le sue conoscenze pregresse per poter permettere un'azione sull'ambiente. Il percetto è costituito dal fondersi delle stimolazioni di varie modalità sensoriali e l'integrazione dei segnali viene operata secondo una strategia elaborata per la situazione specifica. Si dà conto della percezione in termini probabilistici: vale a dire, il nostro cervello non può far altro che produrre una serie di ipotesi conseguenti sull'ambiente tridimensionale, raccogliendo informazioni da tutte le sorgenti disponibili e scegliendo una delle stime più probabili di quello che sta accadendo. Ad esempio: siamo seduti sul nostro treno fermo in stazione e guardiamo fuori dal finestrino: tutto quello che riusciamo a vedere è uno scorcio del treno sul binario accanto, nient'altro. All'improvviso quel treno inizia a muoversi. O forse no? In ogni caso, il cervello darà una risposta univoca a questa situazione, corrispondente o meno alla realtà, che si aggiornerà e rimodellerà con la ricezione di nuove informazioni. Si riceverà una conferma o una smentita guardando fuori da un altro finestrino o al momento in cui il sistema vestibolare invierà qualche segnale. «That is, the brain collects more and more information about the perceptual event and finally resolves the ambiguity» (Ernst and Bühlhoff, 2004, p. 162).

I sensi, dunque, cooperano per decifrare le percezioni e raggiungere la stima più affidabile sullo stato di cose nell'ambiente. Per esempio, un oggetto può essere riconosciuto sia visualmente sia attraverso il tatto: la vista fornisce la mappa del lato visibile di un oggetto, mentre il tatto (se le mani possono toccare anche il fianco e il retro dell'oggetto) produrrà la mappa

per il lato non visibile e per caratteristiche non rilevabili dalla sola vista, come la temperatura e la consistenza (Newell et al., 2001). Il modello percettivo applicato dal gruppo di Ernst considera che per portare a termine specifici obiettivi si faccia affidamento sulle modalità sensoriali considerate più appropriate e precise per quel compito.

Uno studio sperimentale recente (Bresciani et al., 2006) riporta interessanti conclusioni sull'integrazione di percezioni visive e tattili. L'esperimento consiste in varie sessioni durante le quali sono stati presentati ai soggetti stimoli visivi e tattili, precisamente una luce pulsante e un tocco sul braccio. I soggetti dovevano contare gli stimoli ricevuti e prestare attenzione alla loro natura. La situazione sperimentale faceva sì che i soggetti ricevessero gli stimoli combinati, al fine di calcolare l'affidabilità relativa di ogni senso, a seconda del compito richiesto: infatti, i soggetti erano stati istruiti durante la prima somministrazione del test di contare soltanto i flash di luce, mentre di considerare soltanto i tocchi sul braccio nella prova successiva. Di conseguenza, ciascuna delle due modalità sensoriali veniva a trovarsi a turno la ricettrice di uno stimolo di sfondo o di uno su cui puntare l'attenzione. Gli stimoli sono stati presentati o in numero uguale o con qualche discrepanza (uno stimolo in più o in meno nella modalità sensoriale di sfondo) per misurare l'influenza dello stimolo di sfondo nell'accuratezza dei responsi di riconoscimento dello stimolo. I risultati dimostrano che i segnali sono sempre stati percepiti come combinati, con il numero complessivo di flash (o di tocchi) sistematicamente accresciuto o ridotto quando venivano presentati più o meno stimoli nella modalità concorrente (Bresciani et al., 2006, p. 559). Ciò è da interpretarsi come una combinazione automatica istituita dal sistema nervoso centrale, che tende ad associare segnali considerati provenienti dallo stesso evento fisico (i tocchi e le pulsazioni luminose ricorrevano quasi sempre insieme), integrando i segnali multimodali. Le due modalità si influenzano a vicenda, secondo un principio di coerenza: focalizzarsi su una modalità accresce l'attenzione verso le percezioni ad essa corrispondenti, tuttavia i risultati mostrano come le percezioni di sfondo non fossero completamente trascurate. La rilevanza di un senso è accresciuta o diminuita a seconda del compito da portare a termine: far emergere o lasciare sullo sfondo le percezioni delle due modalità non è dovuto ad una loro intrinseca predominanza gerarchica o una maggiore accuratezza o accessibilità. L'intenzione di raggiungere un risultato, di rispondere ad una richiesta, l'attenzione ad un comando ricevuto: tutto questo dà forma al comportamento percettivo del soggetto. In piccolo, sono ricreate in laboratorio non soltanto stimolazioni sensoriali, ma un microambiente sociale fatto di interazione tra i soggetti e lo sperimentatore, in cui sono attive regole di comportamento a cui sottostare e si usa il linguaggio per trasmetterle. Questo è ciò che accade quando si cresce in un ambiente sociale, che fa apprendere una lingua, mostra schemi di comportamento, assegna ruoli alle persone, fornisce credenze su ciò che ci si aspetta da loro, stimola il loro interesse verso certe percezioni suggerendo

come declinare l'attenzione tra le varie modalità sensoriali. Tutti questi fattori risultano in un particolare esito di attività percettiva, quello che Wober definisce "sensotype", proprio di ogni cultura ed è in parte rispecchiato dal linguaggio.

Allo stesso tempo, come l'esperimento mostra, le modalità lasciate sullo sfondo continuano ad avere un ruolo nella percezione: se stimulate, non possono essere totalmente obliterate dalle istruzioni fornite, o dalle esperienze più frequenti che il soggetto fa. Fuori dal laboratorio, ciò significa che anche se un pattern percettivo e una relazione tra le modalità sembra più ampiamente diffusa e facilmente rilevabile, altri pattern e relazioni non sono completamente assenti.

Anche altri studi sulle strutture neurali che sottendono alla percezione (Barsalou, 2008; Pietrini et al., 2004; Ricciardi et al., 2009) mostrano che l'esperienza, le azioni possibili e l'apprendimento agiscono come modificatori nell'attivazione degli schemi neurali di attivazione in risposta alle percezioni. L'ambiente umano non è fatto solo dal mondo fisico, ma anche da quello culturale con tutti gli assunti, credenze e atteggiamenti verso la realtà che esso comporta, e che in larga parte sono trasmessi attraverso il linguaggio.

### **5.3.6 Per riassumere**

Alla luce di quanto esposto nelle sezioni precedenti, ci sentiamo di dover considerare con molta cautela tutte le affermazioni che nei vari studi sulla sinestesia linguistica trattano di accessibilità, distintività, gerarchia delle modalità sensoriali: tali concetti sono difficilmente delimitabili, sostenibili e falsificabili, andrebbero definiti e chiariti in ogni situazione di impiego e circoscritti a specifiche aree culturali (a loro volta non semplicemente individuabili). Oltre all'instabilità del principio metaforico per dar ragione della sinestesia, ci troviamo quindi di fronte anche alla necessità di liberarci di quelle sue classificazioni che si basano su pattern di relazioni tra i sensi che potrebbero avere una validità solo parziale e comunque poggiare su aspetti riguardo ai quali la linguistica non può fornire da sola conclusioni definitive. Se nelle varie lingue si riscontrano direzionalità e intrecci sensoriali diffusi, non vogliamo certo dire che queste rilevazioni siano errate (del resto esse si riscontrano anche nel corpus di italiano che abbiamo raccolto) ma ci sembra necessario ribadire che si tratta di descrizioni di stati di fatto linguistici, soggetti a possibili variazioni intersoggettive e diacroniche, in ogni caso non esaurientemente predittivi dell'interazione delle modalità percettive umane. L'analisi della sinestesia, del resto, non può esaurirsi nella raccolta di esempi sinestetici e nella conferma o smentita di adesione a questo o a quel pattern di gerarchia sensoriale.

Come avvicinarsi allora alla sinestesia linguistica in maniera legittima e produttiva? Nel prossimo capitolo suggeriamo alcuni approcci alternativi, provando a considerarla una situazione comunicativa giocata sulla semantica dell'aggettivo, da interpretare indagando la polisemia dei termini coinvolti.

## Capitolo 6

# Ricerca di soluzioni

### 6.1 Polisemia aggettivale

Tra gli studi che abbiamo menzionato circa l'analisi delle sinestesie, uno di quelli che dirige la propria attenzione alla natura dell'aggettivo è quello di Petersen et al. (2008)<sup>1</sup> Per quanto l'intento degli autori muovesse dalla necessità di dar ragione dell'accessibilità di certe sinestesie, e questa finalità ci trovi scettici dato che riteniamo non possa essere raggiunta con mezzi esclusivamente linguistici, è forse il caso di valutare l'efficacia del loro metodo applicandolo ai dati del nostro corpus. Prendiamo in esame alcuni esempi:

- **Acuto, pungente, penetrante:** tra le varie occorrenze osserviamo che questi aggettivi sono impiegati per qualificare una percezione olfattiva. In questo caso, secondo l'approccio a cui ci riferiamo, si profilerebbero come valori che saturano uno degli attributi di "odore". Potrebbe essere qui l'attributo di intensità? Se così fosse, gli aggettivi sopra citati sarebbero da interpretare come valori di una scala di intensità, tra i poli *molto intenso* a *poco intenso*. I nostri aggettivi sarebbero quindi riformulazioni del polo più saturo della scala, scelto per descrivere un attributo della percezione olfattiva.
- **Rotondo:** Nel nostro corpus compare anche *rotondo*, che potremmo considerare una riformulazione della qualità di intensità del profumo da collocare al polo opposto della scala su cui si trovano *acuto*, *pungente*, *penetrante*.

Riformulando gli aggettivi sopracitati come gradi della scala di intensità abbiamo chiarito la loro semantica? Probabilmente no. Siamo di nuovo di fronte ad un'interpretazione per cui si utilizza "qualcosa al posto di qualche cos'altro", ovvero per cui si sostituiscono *pungente* o *rotondo*, scelti dal parlante, a *intenso* o *poco intenso*, scelti dal linguista che compie l'analisi.

---

<sup>1</sup>Cfr. par. 2.4 e figure 2.3 e 2.4.

Il corpus da noi raccolto presenta varie occorrenze delle espressioni *intenso, delicato, aromatico, più intenso*, i valori “standard” dell’attributo di intensità, che i soggetti non hanno remore ad adoperare per descrivere gli stimoli. Tuttavia, a volte, a questi aggettivi si aggiungono gli aggettivi *pene-trante, rotondo, acuto*: i soggetti le utilizzano in abbinamento alle espressioni “proprie” di intensità e, dal nostro punto di vista, non ci sarebbe ragione di affiancare loro *aromatico e delicato* se volessero dire la stessa cosa. I partecipanti al test, infatti, non ripetono mai aggettivi dal contenuto semantico uguale: non ci sono ripetizioni, nemmeno scappate per errore dalla penna dei soggetti più produttivi. Nel portare a termine il compito ricevuto, ovvero nel descrivere liberamente in quantità e qualità gli stimoli esperiti, esplicitano tutte le caratteristiche che desiderano, descrivono tutti gli aspetti percettivi che ritengono necessari. Nessuno dei soggetti si è lanciato alla ricerca di sinonimi percettivi per il gusto della *variatio*, quando sapeva di potersi tranquillamente fermare quando preferiva, anche dopo aver fornito un solo attributo o nessuno. Ci sono produzioni di due o tre elementi, così come liste che contengono una ventina di attributi, ma ogni caratteristica esplicitata dai nostri soggetti descrive una qualità percettiva differente dalle altre annotate dalla stessa persona.

In conseguenza di queste osservazioni, il paradigma della sinestesia come sostituzione o riformulazione dei valori degli attributi percettivi non ci sembra così solido: sostanzialmente, esso snatura e appiattisce le peculiarità semantiche dell’utilizzo di aggettivi sinestetici. Inoltre, per interpretare la sinestesia in termini di appropriatezza degli aggettivi impiegati, è necessario che entri in gioco il linguista in prima persona con sue valutazioni personali sia nello scegliere la tipologia di scala su cui collocare gli aggettivi, sia nel riformularli in maniera non sinestetica: la falsificabilità di tale approccio è discutibile, e ci ritroviamo tra le mani uno strumento interpretativo fintamente imparziale.

Dunque, scartando anche questo framework, che in ultima analisi tratta come gli altri di riformulazioni e trasferimenti metaforici, dobbiamo trovare il modo di fare appello realmente alle potenzialità della polisemia aggettivale, per dar ragione delle possibilità di impiego degli aggettivi sinestetici.

Un approccio che pare produttivo per integrare gli aggettivi sinestetici in un framework che non basato sulla metafora, è fornito dal *Generative Lexicon* (GL) di James Pustejovsky (1996). Con estrema brevità, forniamo un riepilogo di come viene trattata la polisemia in GL, utile a poterci accostare subito alla polisemia aggettivale. Pustejovsky definisce due tipi di ambiguità lessicale:

**Contrastive ambiguity** nel caso in cui un elemento lessicale veicoli più di un significato (omonimia), ad esempio  
*piano*=livello di un’edificio / *piano*=strumento musicale / *piano*=avverbio  
“lentamente”, “con delicatezza”.

**Complementary polysemy** quando lo stesso elemento lessicale manifesta più di uno dei sensi contenuti nel significato della parola, a seconda del contesto in cui viene impiegato, ad esempio:

es. *scuola*=istituzione / *scuola*=edificio

La scuola italiana ha difficoltà con gli alunni stranieri.

Sono arrivato alle sette e trenta e la scuola era ancora chiusa.

La disambiguazione del primo tipo di polisemia è possibile in virtù di una corretta comprensione del contesto in cui l'elemento si trova, grazie a strategie inferenziali di vario genere (pragmatiche, testuali o grammaticali). Il secondo tipo fa parte di polisemie definite *logical polysemies*, in quanto sono esempi di alternanze figura-sfondo che includono ampie classi di nomi, del tipo istituzione/edificio (*scuola, università, banca*), oggetto/contenuto (*libro, documento*), etc. C'è una distinzione rilevante da fare:

The biggest difference is that, while contextual priming and discourse setting helps disambiguate contrastive senses, it seems irrelevant to the issue of determining the sense of a logically polysemous noun. That is, while contrastive senses are contradictory in nature (that is, one sense is available only if every other sense is not available), complementary senses seem to have a much weaker shadowing effect. Both senses of a logically polysemous noun seem relevant for the interpretation of the noun in the context, but one sense seems 'focused' for purposes of a particular context (Pustejovsky, 1996, p. 32).

Ed è interessante che Pustejovsky così prosegua, estendendo la polisemia logica oltre le coppie di significati nominali:

Complementary polysemy is also seen in other categories as well. For example, adjectives such as *good* have multiple meanings, depending on what they are modifying (Pustejovsky, 1996, p. 32).

Ecco alcuni esempi.

10.a) Un buon amico.

10.b) Un buon film.

10.c) Un buon caffè.

Questi sono casi in cui l'aggettivo "buono" mostra una molteplicità di sensi. Infatti, le tre istanze di "buono" sono focalizzate su diversi aspetti della "bontà" da calibrare secondo le necessità del contesto.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Non ci interessa qui stabilire quali siano gli aspetti di *amico, film* e *caffè* ai quali di volta in volta "buono" si lega: restiamo focalizzati sull'aggettivo, senza rivolgerci adesso alla semantica del nome.

Il nostro lavoro si è articolato cercando di inquadrare certi particolari aggettivi, quelli sinestetici, in un framework che permettesse di spiegare perché siano prodotti, accettati e compresi nonostante mostrino un'apparente contraddizione con il dominio sensoriale dei sostantivi a cui si riferiscono. Gli approcci tradizionali ci hanno offerto di interpretarli come aggettivi metaforici, con il sottinteso che la metafora, potente strumento cognitivo, possa essere all'opera nel caso della sinestesia così come è all'opera in altri molteplici casi. Ora, per dar ragione delle variazioni di significato di "buono" in composizione con i tre sostantivi elencati, useremmo la metafora? È vero, un film non è *buono* così come lo è un caffè, né come lo è un amico, ma tutti sono tre (si perdoni il bisticcio) buoni esempi letterali di "bontà": per nessuno di questi usi si sente il bisogno di chiamare in causa il processo cognitivo metaforico o di rivolgersi a usi poetici o figure retoriche. Non potrebbe allora essere questo il caso anche delle nostre aggettivazioni sinestetiche? Così come "buono" si applica a nomi quali *amico*, *film*, *caffè* e la sua interpretazione non viene risolta dall'impiego di una teoria della metafora, ma è giocata sulla polisemia di un aggettivo in contesti diversi, potrebbe essere lo stesso caso di, ad esempio, "freddo".

- 11.a) Un caffè freddo.
- 11.b) Un colore freddo.
- 11.c) Un'accoglienza fredda.

Sulla base delle considerazioni svolte finora, consideriamo "freddo" semplicemente polisemico, al pari di "buono". Le tre istanze sono dunque esempi d'uso dell'aggettivo che parimenti rendono giustizia al suo significato di suscitare reazioni conseguenti alla percezione di uno stato caratterizzato dallo sviluppo di scarsa energia termica. L'obiezione più ovvia potrebbe essere che è necessario servirsi della metafora come strumento interpretativo, perché solo 11.a) può considerarsi un esempio letterale: infatti è il solo dei tre che descriva la percezione sensoriale di un liquido ad una temperatura effettivamente misurabile e riferibile ad una scala fisica che va da un massimo (caldo) ad un minimo (freddo). Ma non dimentichiamo che il linguaggio è un prodotto naturale e precedente agli strumenti fisici e alle misurazioni: in quanto esseri umani conosciamo le nostre reazioni fisiologiche e psicologiche alle basse temperature senza bisogno di misurarle in gradi, e come parlanti italiano le categorizziamo e denominiamo con la parola "freddo". In base alla comunanza delle nostre reazioni in risposta a certi stimoli, possiamo comprenderci sull'effetto che ci fanno se abbiamo scelto di definirli freddi. Quindi: che il freddo derivi dall'esperienza gustativa di un caffè, dalla visione di un colore, dalla reazione emotiva ad un incontro, è sempre un "freddo" valido, reale, in quanto percepito come tale. Tale sensazione, per come l'abbiamo descritta, è da includersi tra i membri della categoria di "freddo": si può eventualmente sindacare sul carattere più o meno prototipico dell'espe-

rienza, sul grado di centralità a cui essa può collocarsi, ma non sulla sua appartenenza a tale categoria.<sup>3</sup>

Gli aggettivi sinestetici sono dunque un semplice esempio di polisemia: la loro precisa declinazione semantica la si ricava dalla composizione dell'aggettivo con il nome che definisce lo stimolo esperito. Non c'è metafora perché, per dirla con Prandi, non c'è contrasto. Permane tuttavia una sorta di funzione creatrice del linguaggio, che scaturisce dall'accostamento dei due termini in gioco nella sinestesia, per cui le potenzialità dell'aggettivo si esplicano ad un grado usualmente non raggiunto. Non a caso l'approccio di Pustejovsky si definisce Generativo: qui la generatività non sta nelle potenzialità sintattiche della combinazione degli elementi ma nella esplicitazione del carico semantico che gli elementi linguistici portano e "scaricano" nella frase a seconda del contesto d'uso.

Secondo Willam Croft e D. Alan Cruse (2004), la polisemia ha a che fare con l'individuazione di un limite a tutti i potenziali sensi della parola per delimitare quello adatto. Più precisamente:

Polysemy is understood here in a broad sense as variation in the construal of a word on different occasions of use. [...] When we retrieve a word from the mental lexicon, it does not come with a full set of ready-made sense divisions. What we get is a purport, together with a set of conventional constraint (Croft and Cruse, 2004, p.110).

L'individuazione dell'intero potenziale e dei vincoli a cui nel contesto le parole sono sottoposte, porta gli autori a definire una serie di tipi diversi di polisemia in base alla forza e invalicabilità dei confini di senso che possono essere tracciati nelle applicazioni semantiche di una parola: in base, cioè a quanto siano autonomi i vari significati della parola analizzata.

L'autonomia più evidente rintracciata da Croft e Cruse è quella che indicano come *antagonism*:

this means that two units are mutually exclusive as foci of attention. They are in competition, and if one is at the focus of attention, the other is excluded (Croft and Cruse, 2004, p. 112).

Si tratta dell'autonomia di significati espressi dalla stessa parola come ad esempio *bank*, che o viene interpretato come "argine" o come "banca", ma mai contemporaneamente allo stesso modo; oppure, con esempio aggettivale, l'aggettivo inglese *light* che può significare sia "(di colore) chiaro" sia "leggero" ma non entrambe le qualità. Prova ne è il fatto che se adoperato in

---

<sup>3</sup>Quando parliamo di *categorie*, lo facciamo secondo l'approccio cognitivo, del quale sono qui particolarmente rilevanti i concetti di polisemia come categorizzazione, categorie a gradiente, *embodiment* e di cui si può avere un efficace condensato nel capitolo 2 di *Women, Fire and Dangerous Things* di George Lakoff (1987).

due coordinate, esprime lo stesso tipo di significato e non è previsto che ne adottino uno in un caso e uno in un altro: l'esempio riportato dai due autori è *Mary was wearing a light coat; so was Jane*. I cappotti delle due ragazze presenteranno lo stesso tipo di qualità descritto da *light*: o saranno entrambi chiari, o saranno entrambi leggeri.

L'antagonismo indica il livello più marcato di autonomia tra significati, costituendo la diagnosi del confine tra due significati completamente diversi, che appartengono a due campi semantici differenti, che nei dizionari potrebbero essere quelli registrati sotto due lemmi differenti e che altri autori includono tra i casi di omonimia.

Altri livelli di autonomia più ridotta possono apparire, e non si considerano spie di divergenza di significato, ma di confini meno invalicabili nel complesso dei significati di una parola. È il caso della *relational autonomy*, ovvero «the possession by two readings of distinct sets of sense relations» (p.114). È il caso ad esempio dell'aggettivo "vecchio"<sup>4</sup> che può avere come antonimi sia "nuovo" (per oggetti), sia "giovane" (per persone), ma tuttavia non costituisce due nuclei di significati incompatibili, se adoperato in contrapposizione a questi due termini, visto che il campo semantico è comunque quello dell'esistenza nel tempo. L'unità dei significati di "vecchio" è evidenziata dalla possibilità di doppia lettura in una frase come "L'automobile di Carlo è vecchia quanto lui."

Un'autonomia d'altro tipo tra i sensi è quella definita come *compositional autonomy*, molto importante in relazione ai livelli meno forti di separazione tra i significati.

It refers to the fact that in a compositional process - for instance the modification of a noun by an adjective - one of the participating elements will engage with, or take as its scope, only a portion of the meaning of the other. That portion will be said to display compositional autonomy, and it will be assumed that a boundary has been drawn between it and the rest of the meaning (Croft and Cruse, 2004, p. 114).

La cosa è molto evidente nei casi di separazione di significato altrimenti definiti come omonimia: in *a steep bank* l'aggettivo ignora completamente il significato di *bank* come istituzione finanziaria, e per converso *a high-street bank* taglia fuori il significato di "argine". Ci sono però anche casi in cui l'autonomia compositiva traccia nel significato delle parole confini più sfumati, e anzi, forse nemmeno ci sarebbe l'idea di rintracciare nuclei autonomi di significato se non emergessero dall'attenta riflessione sulle proprietà compositive. Le distinzioni tra le proprietà delle componenti del significato sono numerose e finemente descritte da Croft e Cruse: non è

---

<sup>4</sup>Utilizziamo l'aggettivo italiano al posto dell'originale inglese *old* usato in *Cognitive Linguistics*, dato che si presta in maniera analoga al ragionamento.

questa la sede per esporre tutte le caratteristiche che gli autori individuano nei termini polisemici,<sup>5</sup> ma possiamo soffermarci utilmente su quelle che definiscono “componenti semantiche” (*semantic components*) e “zone attive” (*active zones*) che possono essere isolate ai fini della composizionalità (p. 138 e segg.). A livello di questa analisi possiamo infatti collocare le formazioni sinestetiche, la cui comprensibilità si ottiene grazie ad una modulazione dei significati del nome e dell’aggettivo coinvolti, contemporaneamente espandendone le aree d’uso e riducendo l’applicazione di certe qualità a precisi settori del significato di una parola. L’esempio di Croft e Cruse per l’isolamento di componenti semantiche è *overworked stallion*. Qui, al nome che definisce un equino maschio si associa l’aggettivo che significa “affaticato”. A seconda del contesto, l’affaticamento dell’animale potrebbe essere riferito alle sue funzioni per la monta o per il lavoro. Se *overworked* si applica alla componente semantica [EQUINO], ne risulta la lettura di animale le cui forze sono ridotte per il lavoro muscolare, per esempio trainando carri. Se lo si applica alla componente [MASCHIO], la lettura che risulta è spostata sulla potenza riproduttiva dell’esemplare. [MASCHIO] ed [EQUINO] sono dunque due componenti semantiche che possono essere interpretate come separabili, seppure non esclusive l’una dell’altra, in presenza dell’apporto di senso di un particolare aggettivo. Ancora più labile, ma tuttavia rintracciabile, è la distinzione tra le “zone attive” della semantica di una parola, che si manifestano solo in composizione. Prendiamo i termini “rosso” e “penna”. “Una penna rossa” può essere almeno due cose: una penna che scrive di rosso, o una penna il cui involucro esterno è di colore rosso. Spesso le due situazioni si sovrappongono, ma non è sempre così. Il dominio dell’aggettivo “rosso” si può facilmente comprendere dato il contesto (sia verbale, sia situazionale), ma resta il fatto che esso può, per così dire, attivare zone diverse del significato di “penna”: la zona che si limita al suo aspetto esteriore oppure una diversa che considera la sua funzione come strumento di scrittura. Come “rosso” o “affaticato” si comportano i nostri aggettivi sinestetici: infatti, le espressioni sinestetiche evidenziano zone del nome altrimenti non attivabili e precisano la semantica dell’aggettivo rendendolo applicabile a una data zona: ad esempio “un profumo avvolgente”, attiva una zona tattile di “profumo” che resterebbe altrimenti indistinta tra le sue componenti e permette l’applicazione di particolari aggettivi. Tuttavia, come vedremo meglio anche nel paragrafo seguente, occorrerà poi modulare e talvolta ridurre le valenze semantiche degli aggettivi stessi per giungere ad una comprensione ottimale dell’espressione.

---

<sup>5</sup>Per un quadro completo si rimanda all’originale *Cognitive Linguistics*, Cambridge University Press, 2004 o alla sua traduzione italiana *Linguistica Cognitiva*, Carocci, 2010.

## 6.2 Pragmatica

Mantenendo l'attenzione sull'aggettivo e sulle sue potenzialità semantiche, può essere utile la Relevance Theory (RT) di Dan Sperber e Deirdre Wilson (Wilson and Sperber, 2004) come strumento teorico per interpretare anche a livello pragmatico quello che accade con gli aggettivi sinestetici.

I nostri soggetti, nel rispondere al compito del test hanno prodotto descrizioni di stimoli sensoriali con un intento comunicativo, con il fine di permettere ad altri di riconoscere gli oggetti da loro esperiti. In questo senso, si sono trovati ad avere un'intenzione informativa e comunicativa, che secondo RT comporta la generazione di uno stimolo<sup>6</sup> *ostensivo* (*ostensive stimulus*), vale a dire volontario e intenzionale per attrarre l'attenzione del destinatario e per focalizzarla sul significato che volevano comunicare. Gli stimoli ostensivi in RT rispondono al principio secondo cui ognuno di essi veicola una presunzione di rilevanza ottimale: ovvero, chi produce lo stimolo lo fa perché il suo destinatario lo ritenga sufficientemente rilevante per riceverlo, dedicargli attenzione e compiere su di esso il processo cognitivo che ne permette la comprensione e, nel nostro caso, il riconoscimento dell'esperienza percettiva. Tutta RT si basa su questo principio, definito *Communicative principle*, oltre che sul cosiddetto *Cognitive Principle*, ovvero l'assunto per cui le funzioni cognitive umane sono rivolte alla massimizzazione della rilevanza, e su una definizione di rilevanza dell'input comunicativo, giocata sullo sforzo che occorre per processarlo e l'effetto cognitivo positivo che può produrre. Un effetto cognitivo positivo si ha quando grazie allo sforzo interpretativo l'input fornisce un'utile variazione alla rappresentazione individuale del mondo.

Nelle parole dei suoi fondatori, questi i principi di Relevance Theory:

### **Relevance of an input to an individual**

(a.) Other things being equal, the greater the positive cognitive effects achieved by processing an input, the greater the relevance the input to the individual at that time.

(b.) Other things being equal, the greater the processing effort expended, the lower the relevance of the input to the individual at that time.

### **Cognitive Principle of Relevance**

Human cognition tends to be geared to the maximization of relevance.

### **Communicative Principle of Relevance**

Every ostensive stimulus conveys a presumption of its optimal relevance.

### **Optimal relevance**

An ostensive stimulus is optimally relevant to an audience iff:

---

<sup>6</sup>In questo caso intendiamo uno stimolo linguistico.

- (a.) It is relevant enough to be worth of the audience's processing effort;
- (b.) It is the most relevant one compatible with communicator's abilities and preferences.

**Relevance-theoretic comprehension procedure**

- (a.) Follow a path of least effort in computing cognitive effects: Test interpretive hypotheses (disambiguations, reference resolutions, implicatures, etc.) in order of accessibility.
- (b.) Stop when your expectations of relevance are satisfied (or abandoned). (Wilson and Sperber, 2004).

La comprensione è un processo con un proprio svolgimento, una creazione di ipotesi sul significato dell'enunciato che si appoggia su un preesistente background di aspettative che possono essere confermate o smentite man mano che l'enunciato procede.<sup>7</sup> Il contenuto esplicito dev'essere decodificato, se ne devono sciogliere le ambiguità, e viene arricchito grazie alle premesse poste dal contesto e alle conclusioni che se ne possono trarre. Naturalmente, queste operazioni non sono da considerarsi sequenziali, ma possono avvenire in parallelo e combinarsi con le aspettative del del ricevente su come e quanto l'enunciato possa essere per lui rilevante.

Ciò che RT permette, stanti i principi su cui fonda la comunicazione, è di non fare differenza tra il contenuto esplicito, lessicale, di un enunciato e il significato che gli deriva dalle implicature contestuali. «In relevance theory, the identification of explicit content is seen as equally inferential, and equally guided by the Communicative Principle of Relevance, as the recovery of implicatures» (Wilson and Sperber, 2004, p. 615). Dunque anche gli elementi lessicali modulano il proprio significato a seconda del contesto, funzionando da chiavi d'accesso «to a vast array of encyclopedic assumptions, with different subsets being selected ad hoc to determine the occasion-specific interpretation of a word» (Wilson and Sperber, 2004, p. 618).

Vediamo un esempio:<sup>8</sup>

12) L'Olanda è piatta.

Il significato di *piatto* come aggettivo è piuttosto preciso. Una superficie piatta è priva di avvallamenti e protuberanze, è uniforme. Però, riferirsi con questo attributo all'Olanda, significa dover ammettere che possa riferirsi anche ad altri tipi di superfici, che piatte *strictu sensu* non sono: il terreno

---

<sup>7</sup> Possiamo cogliere in questo processo interpretativo del linguaggio l'analogia con quanto esponevamo a proposito degli articoli di Ernst (vedi par.5.3.5), in cui si da conto dell'interpretazione degli stimoli sensoriali come una serie di produzioni di ipotesi sullo stato dell'ambiente circostante la cui validità è messa a reagire con il contesto e le conoscenze pregresse e man mano acquisite.

<sup>8</sup> Ne prendiamo e traduciamo uno tra quelli utilizzati in Sperber and Wilson (2008).

olandese pur essendo pianeggiante avrà infatti i suoi dossi e i suoi avvallamenti, fossero anche soltanto i marciapiedi delle strade o montagnole di terra nei prati. Dunque, entra in campo un'estensione particolare del concetto di PIATTO, che potremmo contraddistinguere con PIATTO\*, costruita *ad hoc* per questo enunciato e tale da includere le "piattezze" rilevanti, dato il contesto di enunciazione, anche se non sono perfettamente piatte.

Se vogliamo interpretare l'enunciato recuperando l'impostazione categoriale a cui abbiamo fatto riferimento sopra, potremmo dire che stiamo operando alla periferia della categoria degli oggetti piatti, una categoria con un gradiente via via più sfumato che permette di considerare al proprio interno sia lisce superfici sintetiche sia vaste estensioni territoriali con le loro asperità. E a dirla tutta, per comprendere questo enunciato, siamo anche di fronte alla necessità di definire cosa intendiamo per "Olanda": evidentemente, non la comunità degli olandesi, non l'istituzione politica dello Stato, ma soltanto la porzione di territorio geografico così denominata. All'intersezione di queste interpretazioni sta la nostra comprensione della frase, per cui il significato di ogni elemento crea un contesto in base al quale inferire conclusioni fino al raggiungimento di una comprensione soddisfacente. Il reciproco aggiustamento comporta l'interpretazione contestuale di PIATTO come PIATTO\*, che ne estende la valenza anche a terreni parzialmente non piatti, e la precisazione di OLANDA come OLANDA\*, intesa come territorio geografico. Chiosano Sperber e Wilson:

More generally, we claim that ideas evoked in comprehension stand in inferential relationships to the concepts that evoke them and are not mere association based on past co-occurrence, with no inferential status.[...] Implications activated by both the utterance and the context are the first to come to mind, and are tentatively added to the interpretation until the hearer's expectations of relevance are satisfied. [...] Narrowings and broadenings of meaning are thus arrived at by exactly the same procedure of online concept construction and for the same reason (Sperber and Wilson, 2008, p. 92).

Consideriamo ora due esempi dal nostro corpus:

- 13.a) È un profumo orientale, caldo, avvolgente.  
 13.b) Colore caldo, avvolgente.<sup>9</sup>

Tralasciamo *orientale*, aggettivo non sensoriale, e concentriamoci su *caldo* e *avvolgente*, scelti dai nostri soggetti per descrivere un profumo ed un colore. In 13.a), il contesto olfattivo permette di estendere l'interpretazione di CALDO a CALDO\*, consentendo di espandere il concetto termico per

<sup>9</sup>I due esempi sono prodotti da due soggetti diversi, "Minnie" e "Simonetta".

includere sensazioni scaturite da percezioni odorose. Voler definire il contenuto di CALDO\* non è un'operazione possibile, se non lo manteniamo nel suo contesto d'uso. Il lessema "caldo" in questi due enunciati serve per entrare in contatto con concettualizzazioni termiche di un certo segno (cioè opposte a quelle "fredde"), che raggiungono un significato soddisfacente per il ricevente solo una volta completato il processo inferenziale e di costruzione di concetti *ad hoc*. Nell'esempio 13.b) non possiamo adoperare CALDO\*, in maniera analoga a 13.a): qui il contesto è visivo e occorre modulare un CALDO\*\* che possa valere adeguatamente. Alla base di CALDO\* e CALDO\*\* sta un comune CALDO che prende la forma del lessema aggettivale "caldo": quando qualcosa è caldo veicola sensazioni di calore che sono primariamente percepibili attraverso il senso del tatto, ma evidentemente possono riferirsi anche a sfere sensoriali d'altro genere.

In 13.a) CALDO\* parte da una sensazione di calore che l'esperienza del profumo veicola: non è un calore tattile, ma tuttavia conserva del calore quelle componenti di benessere e intensificazione delle percezioni sensoriali che solitamente si generano in presenza di calore. Con il calore gli odori si sprigionano con grande intensità e il profumo esperito è sicuramente intenso e corposo come non potrebbe risultare se ci trovassimo in atmosfere fredde. In CALDO\*\* per 13.b) la componente tattile di CALDO si stempera nella considerazione positiva del calore, applicata alla visione di un colore che riceve gli attributi di piacevolezza e luminosità che possono inferirsi da certe esperienze di oggetti o ambienti caldi.

In maniera analoga, anche *avvolgente* è da declinarsi in almeno due valenze: un profumo non può essere avvolgente allo stesso modo di come può esserlo un colore, i due concetti devono essere precisati. AVVOLGENTE serve a definire una coperta, una sciarpa, un abbraccio che provocano precise sensazioni tattili sul corpo, ma AVVOLGENTE\* in 13.a) e AVVOLGENTE\*\* in 13.b), vanno calibrati secondo il contesto olfattivo e visivo dei due enunciati. In cosa avviene la modulazione di significato? AVVOLGENTE\* in 13.a), trattandosi di un aggettivo che diventa olfattivo, perde parte della sua componente pressoria e tattile, ma conserva la proprietà di circondare chi percepisce l'odore. AVVOLGENTE\*\* in 13.b), un aggettivo visivo in questo contesto, è privato della componente pressoria, ma probabilmente conserva quella caratteristica di comfort, piacevolezza e forse calore (se lo rapportiamo al contesto arricchito dall'apporto di CALDO\*\*) che è propria di AVVOLGENTE.

Il senso tattile di CALDO e AVVOLGENTE non è tuttavia completamente obliterato dalle interpretazioni *ad hoc* dei due concetti: le espressioni veicolano sì descrizioni di stimoli monosensoriali, ma attraverso il linguaggio recuperano la multimodalità delle esperienze percettive reali umane e ne arricchiscono in funzione comunicativa gli enunciati che ne parlano.

In base ai principi di RT, questi enunciati sono costruiti per massimizzarne la rilevanza e interpretati secondo una corrispondente presunzione di

rilevanza: il ricevente seguirà e testerà le proprie ipotesi interpretative fino ad ottenere un senso soddisfacente per le sue aspettative.

### 6.3 Polisemia “fisiologica”

La polisemicità degli aggettivi sinestetici, oltre a condividere con gli altri aggettivi le potenzialità espressive che scaturiscono dalla compositività dovuta al sistema linguistico e agli arricchimenti pragmatici, potrebbe trovare la sua peculiare giustificazione anche in ragioni più profondamente radicate nella fisiologia. Con questo non si vuol dire che ogni uso sinestetico degli aggettivi percettivi debba trovare un correlato neurofisiologico che lo giustifichi e lo motivi (per quanto, chissà, forse potrà essere possibile) ma si vuol sottolineare come il rapporto tra sinestesia e fisiologia sia profondamente radicato. Sia essa una fisiologia “folk” (quella che ci fa dire “ribollire di rabbia” o “diventare verde d’invidia”) o scientificamente motivata, non possiamo esimerci dal considerarla tra le basi della comprensibilità delle sinestesie e del linguaggio della percezione.

Marina Rakova analizza il caso dell’aggettivo inglese *hot*, che traduciamo *caldo* se impiegato nella sfera semantica del tatto e di rilevazione della temperatura, ma che prende il senso di *piccante* se riferito al gusto e alla descrizione dei cibi. In inglese siamo dunque di fronte ad un caso di polisemia sinestetica da spiegare, dove un unico termine vale per due sensazioni apparentemente molto diverse, dovute a sfere sensoriali differenti. Se, come abbiamo già proposto, non ci sembra il caso di considerare *hot*[gustativo] come un senso metaforico di *hot*[termico], come spiegare la relazione tra i due termini e il loro uso in due campi semantici diversi?

Dalla ricerca neurologica sul dolore, arrivano alcuni contributi che possono gettar luce sulla questione.<sup>10</sup> Il peperoncino deve il suo gusto piccante al vanilloide chiamato capsaicina, una molecola che agisce su appositi recettori del nostro sistema nervoso. Tali recettori sono stati denominati VR1 (vanilloid receptor subtype 1) e agiscono a livello dei cosiddetti nocicettori, ovvero delle terminazioni nervose deputate alla ricezione degli stimoli dolorosi. Nel condurre gli studi, si è potuto verificare come la valutazione soggettiva del grado di piccantezza di vari tipi di peperoncino corrisponda alla quantità effettiva di capsaicina contenuta dal peperoncino e alla conseguente potenza con cui le varietà di peperoncino attivano VR1: dal piccantissimo Habanero al quasi neutro Poblano Verde, quelli percepiti come più piccanti sono quelli che attivano più VR1. Dal momento che la sensazione dolorosa prodotta dal peperoncino viene descritta come ‘bruciante’, i ricercatori avanzano l’ipotesi che i vanilloidi e il calore possano suscitare sensazioni dolorose attraverso il

---

<sup>10</sup>In appendice al presente paragrafo inseriamo un elenco degli articoli di neurologia e fisiologia citati da Rakova. Nel non metteremo i riferimenti a testo per non appesantire la lettura.

medesimo percorso molecolare. Per testare questa ipotesi, si compiono esperimenti per valutare se un aumento di temperatura da 22°C a 45°C circa, il range riconosciuto come doloroso dunque potenzialmente dannoso per il nostro corpo, possa avere effetto sull'attività del VR1. E l'ipotesi si conferma: il VR1 non si attiva con stimoli termici che si mantengano innocui, ma entra in gioco con gli stimoli termici dolorosi. I responsi per stimoli evocati dal calore doloroso e dai vanilloidi sembrano mediati dunque dalla stessa entità e seguire lo stesso percorso nervoso. Commenta Rakova:

Thus, the fact that 'spicy' has 'hot' as its synonym can be grounded in the fact that the same molecular mechanisms underlie the production of sensations caused by hot (spicy) foods and high temperatures (Rakova, 2003, p. 38).

Ecco quindi che l'identità di etichetta linguistica per una sensazione termica e gustativa è giustificata non solo a livello concettuale e linguistico, ma sostenuta anche da prove scientifiche sulla percezione del dolore.

La descrizione della sensazione gustativa provocata dalla capsaicina, però, non è associata al calore in tutte le lingue. In italiano, ad esempio, il termine *caldo* non qualifica nessuna proprietà di un peperoncino. Tuttavia, bisogna dire che all'assaggiare una pietanza troppo piccante per i nostri standard, probabilmente abbiamo proferito un "Ah! com'è piccante! brucia!" e ci siamo sventolati la mano di fronte alla bocca, recuperando quel riferimento termico che l'inglese ha tematizzato e lessicalizzato come definitorio della percezione che in italiano chiamiamo invece *piccante*. *Piccante* è un termine propriamente gustativo, ma che senza compiere un salto logico troppo lungo, possiamo ancora percepire come originariamente collegato alla sfera tattile: arriva in italiano derivato dal participio presente del francese *piquer*, verbo che significa «pungere», per cui *piccante* vale «pungente»;<sup>11</sup> a proposito di punte, *picca* è il nome di un'antica arma lunga e appuntita, una sorta di lancia.

Ora, i nocicettori si differenziano in vari tipi, a seconda della loro velocità di conduzione e del loro diametro, e rispondono a stimoli di diversa natura: i nocicettori chiamati  $A\delta$  rispondono a stimoli dolorosi meccanici ( $A\delta$  I) e alcuni aggiungono la risposta agli stimoli termici ( $A\delta$  II), mentre esiste un tipo di nocicettori composti da fibre amieliniche, chiamati fibre C, che rispondono a stimoli sia meccanici, sia termici, sia chimici. È stato mostrato che l'attività dei nocicettori  $A\delta$  suscita quello che viene definito il "primo dolore", acuto e relativamente breve, pungente, mentre l'attività delle fibre C viene associata al "secondo dolore", che provoca sensazioni più sorde, di bruciore prolungato. L'attività di queste fibre nervose, dunque, ci fa percepire il dolore come un'esplosione pungente e intensa, seguita da una

---

<sup>11</sup> Vedi voce "piccante" del vocabolario Treccani. Il Devoto Oli ne segnala il primo uso nel 1597.

sensazione prolungata di calore e bruciore: e queste fibre sono proprio quelle che reagiscono alle stimolazioni provocate dalla capsaicina. Se la lingua inglese seleziona la fase secondaria delle sensazioni, quella italiana si concentra sulla fase precedente, che vede attive le sensazioni pungenti, *piccanti*. Come riporta Rakova:

In this connection, it is interesting to know that VR1, which is activated by heat and capsaicin, was discovered on both C and type II A $\delta$  (Julius and Basbaum, 2001; Ma, 2002). Thus it appears that not only the spicy-hot, but also the spicy-sharp association is grounded in the molecular constitution of our pain detecting mechanisms (Rakova, 2003, p. 42).

Dunque, le “parole del piccante” non sono derivazioni metaforiche, ma conseguenze della nostra organizzazione fisiologica. Non si tratta di un’associazione condotta sulla co-occorrenza esperienziale di proprietà polimodali: se in inglese i peperoncini fossero qualificati come *hot* solo perchè il mangiarli provoca sensazioni di calore e sudore, così potrebbero essere qualificate anche le biciclette, dice Rakova, perchè andarci fa sentir caldo e sudare, eppure ciò non avviene; ancor meno la co-occorrenza di proprietà polimodali potrebbe spiegare la scelta di *piccante* (Rakova, 2003, p.44): forse mangiamo peperoncini sempre assieme a cibi che risultano appuntiti in bocca, oppure ci sentiamo “pungenti” dopo la pasta alla ’nduja? Ci sono evidentemente correlati percettivi d’altro genere, che tuttavia, ben prima della scoperta dei meccanismi di funzionamento dei nocicettori, il nostro corpo già conosceva e che le nostre lingue si sono preoccupate di denominare, per permettercene una comunicazione corrispondente alle sensazioni condivisibili a seguito di un’esperienza.

### 6.3.1 Bibliografia relativa agli articoli citati in Rakova (2003)

Clapham, D.E., Some Like it Hot: Spicing up Ion Channels, *Nature*, 389 (1997), 783–4.

Davis, J.B., J. Gray, M.J. Gunthorpe, et al., Vanilloid Receptor-1 is Essential for Inflammatory Thermal Hyperalgesia, *Nature*, 405 (2000), 183–7.

Fields, H.L., *Pain*, New York: McGraw-Hill, 1987.

Julius, D. and A.I. Basbaum, Molecular Mechanisms of Nociception, *Nature*, 413 (2001), 203–10.

LaMotte, R.H. and J.N. Campbell, Comparison of Responses of Warm and Nociceptive C-Fiber Afferents in Monkey with Human Judgements of Thermal Pain, *Journal of Neurophysiology*, 41 (1978), 509–28.

Ma, Q.-P., Expression of Capsaicin Receptor (VR1) by Myelinated Primary Afferent Neurons in Rats, *Neuroscience Letters*, 319 (2002), 87–90.

- McCleskey, E.W. and M.S. Gold, Ion Channels of Nociception, *Annual Review of Physiology*, 61 (1999), 835–56.
- Mezey, E., Z.E. Toth, D.N. Cortright, et al., Distribution of mRNA for Vanilloid Receptor Subtype 1 (VR1), and VR1-Like Immunoreactivity, in the Central Nervous System of the Rat and Human, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 97 (2000), 3655–60.
- Ringkamp, M., Y.B. Peng, G. Wu, et al., Capsaicin Responses in Heat-Sensitive and Heat-Insensitive A-Fiber Nociceptors, *Journal of Neuroscience*, 21 (2001), 4460–68.
- Nagy, I. and H.P. Rang, Similarities and Differences Between the Responses of Rat Sensory Neurons to Noxious Heat and Capsaicin, *Journal of Neuroscience*, 19 (1999), 10647–55.
- Schumacher, M.A., I. Moff, S.P. Sudanagunta and J.D. Levine, Molecular Cloning of an N-Terminal Splice Variant of the Capsaicin Receptor – Loss of N-Terminal Domain Suggests Functional Divergence Among Capsaicin Receptor Subtypes, *Journal of Biological Chemistry*, 275 (2000), 2756–62.

## 6.4 Conclusioni

La conoscenza esperienziale del nostro corpo di esseri umani ci permette di comprenderci riguardo alle sue funzioni e percezioni grazie a strumenti linguistici a che si basano su una conoscenza condivisa alla quale tributiamo sufficiente fiducia. Le parole della percezione, all'interno di un sistema linguistico, le comprendiamo e produciamo quali segnali che rimandano ad un sapere reale, esperito e condiviso, grazie al quale possiamo comunicare ai nostri simili riguardo alle nostre sensazioni fisiche. Probabilmente la scienza potrà confermarci che i percorsi nervosi degli effetti che ci fa sulla pelle una pezza di tessuto ruvido, o che ci fa nell'orecchio una voce dal suono graffiante, da un certo punto in poi sono gli stessi. Ma se anche così non fosse, il semplice fatto di poter definire queste percezioni con gli stessi termini, ci dice che esperienzialmente le categorizziamo allo stesso modo, che sono parimenti originate da una valutazione fisica del nostro rapporto con le percezioni e che quindi non abbiamo bisogno né di salti concettuali per conferire loro sensi traslati né di ragionamenti che sovrappongano le modalità sensoriali in identità interscambiabili: al linguista che a loro si avvicina, non deve sfuggire la preziosa aderenza che esse hanno al vivere sensibile. Il fatto che le espressioni sinestetiche funzionino, significa semplicemente che il linguaggio funziona e sa cogliere ciò che è saliente per la comunicazione, categorizzando il reale secondo direttrici arbitrarie che variano da lingua a lingua, da cultura a cultura. Ce lo ricordava De Saussure qualche anno fa, non è il caso di dimenticarlo oggi. La sinestesia non è in fondo niente di più speciale che il saper parlare con proprietà di ciò che percepiamo, trovando

nella lingua le migliori risorse a disposizione e costruendole secondo gli stessi principi con cui parliamo anche d'altro.

Attraverso la nostra indagine abbiamo voluto mostrare, allontanandoci dagli studi che finora l'hanno esaminata, come sia necessario e possibile svincolare la sinestesia linguistica da una interpretazione che la riconduca alla metafora: con essa non condivide potenzialità sintattiche e concettuali, o almeno non tali da poterla considerare un suo sottoinsieme. Abbiamo rilevato come la sinestesia sia una formazione marginale nel discorso, impiegata raramente, e soprattutto di come sia una formazione attributiva quasi esclusivamente di forma "nome + aggettivo" (caratteristica questa già individuata dagli studi precedenti). Proprio questa sua caratteristica, non riscontrata in nessun'altra formazione metaforica, ci ha fatto iniziare a concepirla come una formazione distinta dalla metafora e ci ha guidato nel rivolgere l'attenzione verso la componente aggettivale che sempre la caratterizza. Compiuto il lavoro di "distacco" dalla metafora, e dal volersi solo concentrare sulla direzionalità di incrocio tra le modalità sensoriali, abbiamo fornito due possibili approcci teorici per spiegare senza metafora le ragioni dell'accettabilità e della comprensibilità della sinestesia, inserendola cioè nel quadro del Generative Lexicon di James Pustejovsky e della Relevance Theory, due teorie interpretative del linguaggio che ci sono sembrate particolarmente utili allo scopo. Sostanzialmente, gli aggettivi sinestetici non sono da considerarsi diversi dagli aggettivi polisemici d'altra sfera semantica: non serve un framework particolare per interpretare la compositività sinestetica, diverso da quello che si adopererebbe per altre formazioni aggettivali.

Riteniamo che le ragioni per cui la sinestesia abbia suscitato e continui a suscitare tanto interesse siano dovute in buona parte alla sensazione di trovarsi di fronte ad una formazione non ancora ben definita e chiara nelle sue ragioni d'essere. Speriamo di aver contribuito a tracciare una piccola parte di percorso per procedere nella sua analisi, che dovrà viaggiare in profondità nella linguistica ma anche verso altri ambiti: al crocevia tra percezione sensoriale, linguaggio e cultura, la sinestesia è un tema dai molteplici risvolti.

## 6.5 Ulteriori prospettive

Restando in ambito linguistico, proponiamo alcuni spunti per proseguire la ricerca da dove la stiamo sospendendo.

Prima di tutto, si profila la necessità di ampliare il corpus raccolto reclutando più soggetti che producano descrizioni di stimoli sensoriali: con dati numericamente superiori le conclusioni a cui siamo giunti sarebbero certamente più attendibili, ma non è soltanto questo l'avanzamento che potrebbe derivare dal prosieguo della ricerca. Infatti, si potrebbero considerare le variabili di genere, età, scolarizzazione e la loro influenza nello stile descrittivo delle esperienze e nella produzione di sinestesie. Nel nostro lavoro abbiamo

tenuto conto delle analogie tra i corpora, considerandoli una fonte unica, ma la differenza di età dei soggetti ha fatto emergere alcune differenze, riguardo alle quali siamo rimasti adesso al livello della pura osservazione: si è notato che il gruppo A è stato molto più produttivo in termini di quantità di testo rispetto al gruppo B (A: 1159 produzioni, B: 347) e la contribuzione in termini di sinestesie è dovuta per l'85% circa al gruppo A. Approfondire questi aspetti sarebbe auspicabile. Molto interessante sarebbe anche il confronto tra la produzione sinestetica di soggetti con deficit percettivi e di soggetti normodotati: ad esempio persone cieche o sorde come esplicitano le loro conoscenze percettive? Che ruolo ha la sinestesia nella loro produzione linguistica? Su questo tema ha già iniziato a muoversi Paola Cozzolino con una recente tesi di laurea specialistica del dipartimento di linguistica dell'Università di Pisa (Cozzolino, 2010), uno studio pilota basato sulle produzioni linguistiche di non vedenti e non udenti concentrato soprattutto sullo stabilire le direzionalità degli incroci sinestetici operati da questi gruppi di soggetti.

Altra direzione per espandere l'inventario di sinestesie potrebbe essere quella di tornare ai testi scritti raccogliendo ed esaminando corpora di testi specialistici: pensiamo ai testi di critica teatrale, cinematografica, musicale, artistica, che devono rendere con immediatezza esperienze percettive multisensoriali. Questo tipo di testi è rivolto anche a lettori che non abbiano condiviso l'esperienza sensibile dello spettacolo o dell'opera d'arte e devono esserne resi partecipi per poterne apprezzare il commento e la valutazione. In che misura ricorre la sinestesia? Quale il suo ruolo nelle strategie comunicative e quali le sue strutture? A questi testi si possono affiancare anche quelli a tema enogastronomico (come recensioni, presentazioni, commenti su piatti, vino,<sup>12</sup> olio e altre specialità), specialistico riguardo a profumi ed essenze, e rivolto a esperienze tecniche che coinvolgano il tatto (quali ad esempio il massaggio terapeutico). Sempre a proposito di testi specifici, ci si potrebbe dedicare anche alla pubblicità, ricordando le valenze suggestive ed evocative di questo tipo di linguaggio, assimilabile a quello poetico ed indagandone strutture grammaticali e potenzialità semantiche, ponendo il tutto in relazione con le sinestesie rintracciate nei corpora di lingua non stilisticamente connotata.

Per proseguire l'analisi sintattica e semantica delle sinestesie, un altro punto interessante sarebbe valutare le possibilità di formazioni sinestetiche focalizzando l'attenzione sulle limitazioni agli aggettivi e ai sostantivi impiegati. Nei nostri corpora i sostantivi utilizzati sono molto generici *odore*, *profumo*, *colore*, *rumore*...: con nomi diversi, si darebbero sinestesie? E per quanto riguarda gli aggettivi? *Ex negativo*, dal nostro corpus (che però è molto limitato e dovrebbe essere espanso per questo scopo) possiamo rin-

---

<sup>12</sup>Un lavoro corposo e recente sul linguaggio del vino è stato condotto da Adrienne Lehrer in "Wine and Conversation" (2009).

tracciare alcune ipotetiche limitazioni: per esempio, i colori e profumi sono *caldi* o *freschi* ma mai *tiepidi*; i suoni sono *rotondi* o *acuti* ma non *stondati* o *triangolari*. Gli abbinamenti sinestetici potrebbero verificarsi anche con altre tipologie di sostantivi e aggettivi? Con la nostra competenza di madrelingua italiana, se facciamo mente locale sulla creazione di sinestesie tra vista e tatto, del tipo “colore caldo”, sentiamo che con questo aggettivo possono mantenere l’incrocio parole come *rosso*, *tinta*, *sfumatura*, *tonalità*, forse anche *visione* e *fotografia*, ma non *quadrato*, *rettangolo*, *forma*. Sarebbe il caso di verificare se questa sia soltanto una valutazione personale o possa valere ad ampio raggio. Per farlo, sarebbe necessario richiedere giudizi di accettabilità su liste di espressioni composte incrociando i vari elementi. Dato che per conferire validità a queste rilevazioni occorrono campioni piuttosto ampi, si potrebbe pensare di reclutare soggetti anche attraverso le piattaforme di crowdsourcing,<sup>13</sup> preparando una versione online del compito richiesto. Per procedere con lucidità e chiarezza nella scelta dei termini da combinare, si potrebbe partire dall’utilizzo di WordNet,<sup>14</sup> che classifica i lemmi secondo le relazioni (tra le altre) di iperonimia e iponimia. Se un aggettivo sinestetico si combina accettabilmente con un nome, lo fa anche con un suo iperonimo, un iponimo o un sinonimo? Ci sono (e se ci sono, perché e quali sono) limitazioni semantiche alla composizionalità sinestetica?

Infine, dalla nostra ricerca sono state lasciate completamente fuori le cosiddette “pseudosinestesie”, ovvero le formazioni in cui un elemento aggettivale sensoriale si applichi ad un sostantivo non sensoriale, come ad esempio in *sorriso amaro*, *persona appiccicosa*, *carriera brillante*, *conto salatissimo*. Estendere l’attenzione anche a queste formazioni a cosa può portare? Siamo inclini a dire che per tali strutture probabilmente è il caso di recuperare una valenza metaforica, dato che viene meno la caratteristica di comune origine percettiva dei componenti e si instaurano effettivamente dei contrasti tra concetti di ambiti semantici totalmente irrelati, che devono essere superati per mantenere la comprensibilità dell’espressione. Tuttavia, un’indagine più approfondita al riguardo è probabilmente da compiersi. Interessante potrebbe essere anche uno studio crosslinguistico in questo campo, come ad esempio ha già condotto recentemente sul tedesco Katharina Salzmann, rilevando che a fronte di una sostanziale equivalenza tra i pattern di combinazione sinestetica puramente sensoriale in italiano e tedesco, emergono invece maggiori differenze con le pseudosinestesie, che dunque si configurano come più idiomatiche e *language-specific*.

---

<sup>13</sup> Amazon Mechanical Turk è una delle più utilizzate (<https://www.mturk.com/mturk>), ma si possono anche costruire apposite pagine web su cui dirigere i volontari raccolti grazie a forum e gruppi online.

<sup>14</sup> Per l’italiano, ItalWordNet ([www.ilc.cnr.it/wiewpage.php/sez=ricerca/id=834/vers=ita](http://www.ilc.cnr.it/wiewpage.php/sez=ricerca/id=834/vers=ita)) e MultiWordNet ([multiwordnet.fbk.eu/english/home.php](http://multiwordnet.fbk.eu/english/home.php)).

## Capitolo 7

# Appendice

### **A. Testo guida letto durante gli incontri con i soggetti. Include la presentazione del test e le istruzioni per il suo svolgimento.**

Nel corso di questo esperimento dovrai semplicemente ascoltare suoni, toccare oggetti, annusare profumi e guardare colori. Segui le istruzioni che di volta in volta ti saranno date. Le risposte che darai saranno raccolte per lo studio, in forma anonima.

1. Ti presentiamo tre colori. Sarai certamente capace di dar loro un nome, ma non basterà. Pensa di avere a che fare con qualcuno che non conosce il nome dei colori ma dovrà ugualmente capire di quali colori stai parlando. Non mettere nessun vincolo alle tue associazioni, puoi dire liberamente tutto quello che ti viene in mente, anche le sensazioni che provi. Puoi descrivere diffusamente ciò che percepisci, o scegliere di scrivere annotazioni schematiche.
2. Adesso, ti faremo ascoltare tre rumori. Dovrai descriverli, in modo che un'altra persona che ascolta vari rumori possa riconoscere questi tre in mezzo agli altri. Se ti accorgi che questi rumori sono prodotti da un oggetto particolare puoi dirlo ma non basterà. Nella tua descrizione concentrati sulle caratteristiche del suono. Descrivi i rumori in tutta libertà, raccontando sensazioni, suggestioni e intuizioni. Puoi descrivere diffusamente ciò che senti, o scegliere di scrivere annotazioni schematiche.
3. In questa parte dell'esperimento dovrai annusare tre profumi. Come potresti farli riconoscere ad una persona che dovesse riconoscere ciascuno di questi odori in mezzo ad altri, basandosi solo sulla tua descrizione? Dai via libera a tutte le suggestioni e sensazioni che questi profumi ti suscitano: non c'è una descrizione giusta o sbagliata, solo la tua. Puoi descrivere diffusamente ciò che senti, o scegliere di scrivere annotazioni schematiche.
4. In questa scatola ti presenterò tre oggetti in successione. Sono coperti dal tessuto perché ci interessa che tu ne faccia esperienza solo con le mani,

senza guardarli. Descrivili, perché un'altra persona che come te non può vederli, possa riconoscerli tra altri, basandosi solo sulle tue indicazioni. Parla liberamente di tutto ciò che senti con le mani e di tutte le sensazioni che questi oggetti ti danno. Anche qui, non c'è una descrizione giusta o una sbagliata, ci interessa la tua personale. Puoi descrivere diffusamente ciò che senti, o scegliere di scrivere annotazioni schematiche.

## B. Fogli per risposte consegnati ai partecipanti al test

Nome (di fantasia):

Data di nascita:

Luogo di nascita:

Sesso:

Madrelingua:

Mano dominante:

### **Parte I: Colori**

Rosso

Giallo

Verde

### **Parte II: Suoni**

1.

2.

3.

**Parte III: Profumi**

1.

2.

3.

**Parte IV: Forme**

1.

2.

3.

### C. Colori

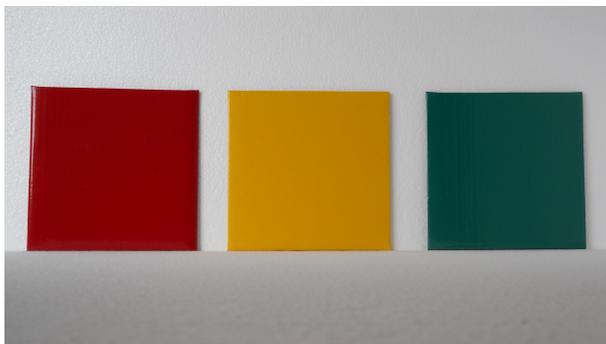


Figura 7.1: I quadrati colorati mostrati ai soggetti partecipanti al test. Ogni quadrato misura 20cm per lato.

### D. Suoni

**Suono 1:** Birra che viene versata in un bicchiere,  
fonte: [www.soundjay.com/drinks/sounds/pouring-beer-2.mp3](http://www.soundjay.com/drinks/sounds/pouring-beer-2.mp3)

**Suono 2:** Ghiaccio raschiato via dal vetro di un'auto,  
fonte: [www.soundjay.com/mechanical/sounds/scraping-ice-1.mp3](http://www.soundjay.com/mechanical/sounds/scraping-ice-1.mp3)

**Suono 3:** Allarme acustico di un rilevatore di fumo attivo,  
fonte: [www.soundjay.com/mechanical/sounds/smoke-detector-1.mp3](http://www.soundjay.com/mechanical/sounds/smoke-detector-1.mp3)

### E. Profumi



Figura 7.2: Le confezioni dei tre profumi utilizzati nel test.

**Profumo 1:** Profumo al Tiglio

**Profumo 2:** Profumo al Ginseng

**Profumo 3:** Profumo al Limone

## F. Forme

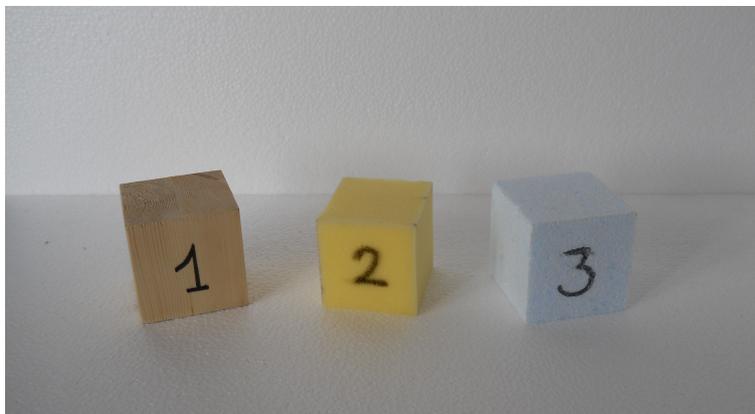


Figura 7.3: Le tre forme utilizzate nel test: ogni cubo misura 8 cm per lato

**Forma 1:** Cubo di legno

**Forma 2:** Cubo di gommapiuma

**Forma 3:** Cubo di polistirolo espanso



Figura 7.4: La scatola coperta di tessuto all'interno della quale sono stati posti i cubi da far toccare ai soggetti senza che potessero vederli

# Elenco delle figure

2.1	Direzionalità del trasferimento metaforico tra le modalità sensoriali secondo Williams . . . . .	10
2.2	Trasferimenti metaforici nella poesia di Heaney . . . . .	14
2.3	Attributi e valori componibili con un nome secondo Petersen <i>et al.</i> (2008). . . . .	28
2.4	Reinterpretazione per analogia dei valori dell'attributo <i>intensità</i> . . . . .	28
3.1	Corrispondenze terminologiche tra la teoria cognitiva della metafora e i suoi predecessori . . . . .	36
4.1	Esempio dalla tabella di raccolta dati . . . . .	52
4.2	Gruppo A: produzioni linguistiche per senso . . . . .	53
4.3	Gruppo B: produzioni linguistiche per senso . . . . .	53
4.4	Gruppo A: categorie sintattiche delle produzioni linguistiche . . . . .	55
4.5	Gruppo B: categorie sintattiche delle produzioni linguistiche . . . . .	55
5.1	Embedded Figures Test . . . . .	87
5.2	The Rod and Frame Test . . . . .	88
7.1	Colori . . . . .	117
7.2	Profumi . . . . .	117
7.3	Forme . . . . .	118
7.4	Scatola speciale . . . . .	118

## Elenco delle tabelle

4.1	Possibile conteggio delle espressioni sinestetiche . . . . .	59
4.2	Conteggio delle effettive espressioni sinestetiche . . . . .	60
4.3	Espressioni sinestetiche: categorie sintattiche . . . . .	61
4.4	Produzioni sinestetiche . . . . .	61
4.5	Confronto delle sinestesie raccolte con quelle presenti nel corpus di Paissa (1995b) . . . . .	63
4.6	Incroci sensoriali . . . . .	69

# Bibliografia

- Roberto Ajello. I colori nella cultura dei Gizey (n-e Camerun): categorie linguistiche e forme sociali. In Massimo Squillacciotti, editor, *Sguardi sui colori: Arti, comunicazione, linguaggi*, pages 153–162. Protagon, Siena, 2007.
- Marco Baroni, Silvia Bernardini, Federica Comastri, Lorenzo Piccioni, Alessandra Volpi, Ra Volpi, Guy Aston, and Marco Mazzoleni. Introducing the La Repubblica corpus: A large, annotated, TEI(XML)-compliant corpus of newspaper italian. In *LREC 2004*, pages 1771–1774, 2004.
- Marco Baroni, Silvia Bernardini, Adriano Ferraresi, and Eros Zanchetta. The WaCky Wide Web: A collection of very large linguistically processed web crawled corpora. *Journal of Language Resources and Evaluation*, 3(43): 209–226, 2009.
- Laurence W. Barsalou. Grounded cognition. *Annual Review of Psychology*, 59:617–645, May 2008.
- Anna Berti and Francesca Frassinetti. When far becomes near. *MIT Journal of Cognitive Neuroscience*, 3(12):415–420, 2000.
- Jean-Pierre Bresciani, Franziska Dammeier, and Marc O.Ernst. Vision and touch are automatically integrated for the perception of sequences of events. *Journal of Vision*, 6:554–564, 2006.
- Carmen Maria Bretones Callejas. Synaesthetic metaphors in English, 2001. University of California at Berkeley and International Computer Science Institute, Berkeley.
- Keith Brown and Anne Anderson, editors. *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Elsevier, Boston, 2006.
- Linda B. Buck. Unraveling the sense of smell. In Tore Frangsmyr, editor, *Le Prix Nobel: The Nobel Prizes 2004*, pages 267–283. Nobel Foundation, Stockholm, 2005.

- Cristina Cacciari. Crossing the senses in metaphorical language. In Raymond W. Gibbs, editor, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, pages 425–443. Cambridge University Press, New York, 2008.
- Cristina Cacciari. La metafora fra linguaggio ed esperienza percettiva. *Lingua e stile*, XXXIV(2):159–166, 1999.
- Maria Catricalà. Fenomenologie sinestetiche tra retorica e pragmatica. *Studi e Saggi Linguistici*, (XLVI):7–92, 2008.
- Paola Cozzolino. Gerarchie e direzionalità sinestetiche in caso di privazioni sensoriali. uno studio pilota. Master's thesis, Università di Pisa - Dipartimento di Linguistica, 2010. URL <http://etd.adm.unipi.it/t/etd-11212010-184345/>.
- William Croft and D.Alan Cruse. *Cognitive linguistics*. Cambridge University Press, New York, 2004.
- William Croft and D.Alan Cruse. *Linguistica cognitiva*. Carocci, Roma, 2010.
- Richard E. Cytowic. *Synesthesia: A union of the senses*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.
- Sean Day. Synaesthesia and synaesthetic metaphors. *Psyche* (<http://journalpsyche.org>), 2(32), July 1996.
- Irene De Felice. La sinestesia nella poesia latina: Catullo, Lucrezio, Orazio, Ovidio, Virgilio. *Studi e Saggi Linguistici*, in corso di stampa.
- Erzsebét Dombi. Synaesthesia and poetry. *Poetics*, 3(3):23–44, 1974.
- Marc O. Ernst and Heinrich H. Bühlhoff. Merging the senses into a robust percept. *Trends in Cognitive Science*, 8(4):162–169, April 2004.
- Jack Goody. The anthropology of the senses and sensations. *La Ricerca Folklorica*, (45):17–28, Aprile 2002.
- David Howes. Sensorial anthropology. In David Howes, editor, *The Varieties of Sensory Experience: a Sourcebook in Anthropology of the Senses*, pages 167–190. University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- B. Iraide Ibarretxe-Antuñano. Polysemy and metaphor in perception verbs: a cross-linguistic study, 1999. Ph. D. thesis, University of Edinburgh.
- Olaf Jäkel. Kant, Blumenberg, Weinrich: Some forgotten contributions to the cognitive theory of metaphor. In Gibbs and Stern, editors, *Metaphor in cognitive linguistics*, pages 9–27. John Benjamins, Amsterdam - Philadelphia, 1997.

- Joel C. Kuipers. Matters of taste in Weyéwa. In David Howes, editor, *The varieties of sensory experience: a sourcebook in anthropology of the senses*, pages 111–127. University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- Shigehisa Kuriyama. *The expressiveness of the body and the divergence of Greek and Chinese medicine*. Zone Books, New York, 2002.
- George Lakoff. *Women, Fire and Dangerous things*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.
- George Lakoff and Mark Johnson. *Metaphors we live by - with a new afterwork*. University of Chicago Press, Chicago and London, 2003.
- Barbara Landau. Spatial knowledge in a young blind child. *Cognition*, 16: 225–260, 1984.
- Adrienne Lehrer. *Wine and conversation*. Oxford University Press, 2009.
- Adrienne Lehrer and Keith Lehrer. Antonymy. *Linguistics and Philosophy*, 5(4):483–501, 1982.
- Mihaela Mancaş. La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu. *Cahier de linguistique théorique et appliquée*, 1:55–87, 1962.
- Lawrence E. Marks. Bright sneezes and dark coughs, loud sunlight and soft moonlight. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 8(2):177–193, April 1982.
- Lawrence E. Marks. *The unity of the senses*. Academic Press, New York, San Francisco, London, 1978.
- Giovanna Marotta. Perchè i colori chiassosi non fanno chiasso? Vincoli semantici e sintattici sulle associazioni sinestetiche. *Archivio Glottologico Italiano*, 96(2):195–220, 2011.
- Giovanna Marotta. Sinestesie tra vista, udito e dintorni. Un’analisi semantica distribuzionale. In Maria Catricalà, editor, *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, pages 74–99. Franco Angeli, Milano, 2012.
- Gail Martino and Lawrence E. Marks. Synesthesia: Strong and weak. *Current Directions in Psychological Science*, 10(2):61–65, April 2001.
- Vincenzo Matera. Antropologia dei sensi: Osservazioni introduttive. *La Ricerca Folklorica*, (45):7–16, Aprile 2002.
- Marco Mazzeo. Un senso isolato? Olfatto e sinestesia. In Maria Catricalà, editor, *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, pages 129–140. Franco Angeli, 2012.

- Fiona N. Newell, Marc O. Ernst, et al. Viewpoint dependence in visual and haptic object recognition. *Psychological Science*, 12(1):37–42, January 2001.
- Kumiko Ninomiya. Umami: an oriental or an universal taste? *Chemosense*, (5):1–8, June 2003.
- Walter J. Ong. The shifting sensorium. In David Howes, editor, *The varieties of sensory experience: A sourcebook in anthropology of the senses*, pages 25–30. University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- Paola Paissa. *La sinestesia: Storia e analisi del concetto*. La Scuola, Brescia, 1995a.
- Paola Paissa. *La sinestesia: Analisi contrastiva delle sinestesie lessicalizzate nel codice italiano e francese*. La Scuola, Brescia, 1995b.
- Wiebke Petersen, Jens Fleishhauer, Hakan Beşoğlu, and Peter Bücker. A frame-based analysis of synaesthetic metaphors. *The Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication*, 3:1–22, August 2008.
- Ruggero Pierantoni. *La trottola di Prometeo: Introduzione alla percezione acustica e visiva*. Laterza, Roma-Bari, 1996.
- Pietro Pietrini, Maura L. Furey, et al. Beyond sensory images: Object-based representation in the human ventral pathway. *PNAS*, 101(15):5658–5663, April 2004.
- Michele Prandi. *The Building Blocks of Meaning: Ideas for a philosophical grammar*. John Benjamins, Amsterdam - Philadelphia, 2004.
- Michele Prandi. La metafora come costruzione linguistica: Le forme interne del conflitto concettuale. *Lingua e Stile*, (XXXIV).
- James Pustejovsky. *The Generative Lexicon*. MIT Press, Cambridge, MA - London, 1996.
- Marina Rakova, editor. *The extent of the literal: Metaphor, polysemy and theories of concepts*. Palgrave Macmillan, 2003.
- V.S Ramachandran and E.M Hubbard. The phenomenology of synaesthesia. *Journal of Consciousness Studies*, 10(8):49–57, 2003.
- V.S Ramachandran and E.M Hubbard. Psychophysical investigations into the neural basis of synaesthesia. *Proc. of The Royal Society of London*, 268:979–983, 2001a.
- V.S Ramachandran and E.M Hubbard. Synaesthesia: A window into perception, thought and language. *Journal of Consciousness Studies*, 8(12): 3–34, 2001b.

- Gregg H. Recanzone. Cerebral cortical plasticity: Perception and skill acquisition. In Michael G. Gazzaniga, editor, *The new cognitive neuroscience (second edition)*, pages 237–247. MITpress, Cambridge, MA, 1999.
- Michael J. Reddy. The conduit metaphor - a case of frame conflict in our language about language. In Andrew Ortony, editor, *Metaphor and Thought*, pages 284–324. Cambridge University Press, Cambridge - New York - Melbourne, 1979.
- Sara Ricci. A hierarchy of senses: does it make sense? On linguistic synaesthesia and its directionality. *SLiFO - Studi Linguistici e Filologici Online*, 1(8):106–157, 2010.
- Sara Ricci. A hierarchy of senses: does it make sense? Reflections on linguistics, anthropology and neurology. Master’s thesis, Università di Pisa - Dipartimento di Linguistica, 2009. URL <http://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-11112009-100244/>.
- Emiliano Ricciardi, Daniela Bonino, et al. Do we really need vision? How blind people “see” the actions of others. *The Journal of Neuroscience*, 29(31):9719–9724, 2009.
- Emiliano Ricciardi, Chiara Renzi, Daniela Bonino, Ron Kupers, and Pietro Pietrini. Space representation in the absence of sight in the human brain. In Giovanna Marotta, Alessandro Lenci, Linda Meini, and Francesco Rovai, editors, *Space in Language. Proceedings of the Pisa International Conference*, pages 95–122. Edizioni ETS, Pisa, 2010.
- Ivor Armstrong Richards. *The Philosophy of Rethoric*. Oxford University Press, Oxford, 1936.
- Ian Ritchie. Fusion of the faculties: A study of the language of the senses in Hausaland. In David Howes, editor, *The varieties of sensory experience: A sourcebook in anthropology of the senses*, pages 192–202. University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- Luigi Rosiello. Le sinestesie nell’opera di montale. *Rendiconti*, (7):3–21, Maggio 1963.
- journal = Studi e Saggi Linguistici year = in corso di stampa Salzmann, Katharina title = Lexikalisierte Synästhesien im Sprachvergleich Italienisch-Deutsch.
- Yeshayahu Shen. Cognitive constraint on poetic figures. *Cognitive Linguistics*, 1(8):33–71, 1997.
- Yeshayahu Shen and Ravid Aisenman. ‘Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter’: synaesthetic metaphors and cognition. *Language and Literature*, 2(17):107–121, 2008.

- Yeshayahu Shen and Michal Cohen. How come silence is sweet but sweetness is not silent: a cognitive account of directionality in poetic synaesthesia. *Language and Literature*, 2(7):123–140, 1998.
- Yeshayahu Shen and David Gil. Sweet fragrances from Indonesia: A universal principle governing directionality in synaesthetic metaphors. In Jan Auracher and Willie van Peer, editors, *New beginnings in literary studies*, pages 49–71. Cambridge Scholars, Newcastle, 2008.
- Domenico Silvestri. Lo splendore eloquente, la parola luminosa e la (con)fusione dei sensi. risultanze etimologiche a proposito di alcune sinestesie logonimiche antiche. In Maria Catricalà, editor, *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, pages 52–73. Franco Angeli, Milano, 2012.
- Dan Sperber and Deirdre Wilson. A deflationary account of metaphors. In Raymond Jr. Gibbs, editor, *The Cambridge handbook of Metaphor and Thought*, pages 84–105. Cambridge University Press, 2008.
- Tonino Tornitore. Sinestesie del terzo tipo. Proposta minimale di definizione e classificazione. In Maria Catricalà, editor, *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, pages 171–180. Franco Angeli, 2012.
- Stephen Ullmann. *The Principles of Semantics*. Blackwell, Oxford, 1957.
- Stephen Ullmann. Romanticism and synaesthesia: a comparative study of the sense transfer in Keats and Byron. *PMLA*, 60(3):881–827, September 1945.
- Åke Viberg. The verbs of perception: a typological study. In Bernard Comrie Butterworth, Brian and Östen Dahl, editors, *Explanations for Language Universals*, pages 123–162. Mouton - De Gruyter, 1984.
- Francisco Villar. *Gli Indoeuropei e le lingue d'Europa*. Il Mulino, Bologna, 1997.
- Markus Werning, Jens Fleishhauer, and Hakan Beşeoğlu. The cognitive accessibility of synaesthetic metaphors. *Proceedings of the Twenty-eighth Annual Conference of the Cognitive Science Society*, pages 2365–70, 2006.
- Joseph M. Williams. Synaesthetic adjectives: a possible law of semantic change. *Language*, 52(2):461–478, 1976.
- Deirdre Wilson and Dan Sperber. Relevance theory. In Laurence R. Horn and Gregory Ward, editors, *The Handbook of Pragmatics*, pages 607–632. Blackwell, 2004.

Mallory Wober. The sensotype hypothesis. In David Howes, editor, *The varieties of sensory experience: A sourcebook in anthropology of the senses*, pages 31–42. University of Toronto Press, Toronto, 1991.