# SVILUPPI NELLO STUDIO DELLA SINESTESIA LETTERARIA IN AMBITO LINGUISTICO ITALIANO E ROMENO

**DANILO DE SALAZAR**[1]

**Università della Calabria**

DEVELOPMENTS OF LITERARY SYNAESTHESIA STUDIES
IN ITALIAN AND ROMANIAN LINGUISTICS

*Abstract*

Stephen Ullmann's theory about synaesthesia represents a milestone in the analysis of the intersensory rhetorical configuration in literature, offering some interesting criteria to identify and to record the synaesthetic occurrences into a specific schedule that was used by several researchers during the second half of the 19th century. We investigate the advances of Ullmann's analytic model in the Romanian and the Italian linguistic field of research, initially focusing our attention on Mihaela Mancaș and Luigi Rosiello's studies and subsequently trying to show the limits of this scientific approach. In terms of syntax, we go beyond the adjectival structure, taking into account the complexity of other syntactic possibilities. We also look at the semantic incompatibility factor (Dombi), in order to recognize the literary creative synaesthesia. Thirdly, we consider the metonymic and the metaphoric processes as interpretative solutions for literary synaesthesia (Paissa), suggesting our three-factorial analytic model, including the process (the intersensorial combination), the interpretative proceeding (metaphoric or metonymic solutions) and the complexity of syntactic structure.

***Keywords:*** *Synaesthesia, Romanian, Italian, Rhetoric, Semantic Incompatibility.*

---

[1] **Danilo De Salazar** è docente di Lingua e Traduzione Romena presso l'Università della Calabria ed è membro del Laboratorio di Ricerca sull'Immaginario e la Retorica (La.R.I.R.) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dello stesso Ateneo. Già presente con diversi articoli in riviste scientifiche di carattere internazionale, attualmente le sue ricerche si concentrano sulla letteratura romena moderna e contemporanea e sullo studio di alcuni aspetti retorici all'interno del testo letterario, in particolare sulla sinestesia; e-mail: danilo.desalazar@gmail.com.

**BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)**

## 1. Introduzione

Durante la prima metà del secolo scorso, mentre in Europa[2] e negli Stati Uniti[3] appaiono i primi studi accademici sulla sinestesia letteraria e Stephen Ulmann si accinge a portare a termine la sua lunga ricerca sull'argomento[4], in Italia la configurazione retorica intersensoriale stenta a trovare spazio all'interno della produzione scientifica, nonostante le istanze poetiche del periodo sembrino imporre un maggiore livello di attenzione. Molto diversa appare la situazione in Romania, dove già a ridosso del 1950 Tudor Vianu (Vianu 1957)[5] e Boris Cazacu (Cazacu 1950) pubblicano i propri lavori, stimolando un vivo interesse sull'argomento e inaugurando in un certo qual modo un filone di ricerca linguistica all'interno dell'Università di Bucarest, che godrà in particolare del successivo apporto scientifico offerto da Mihaela Mancaș – con lo studio sull'uso della sinestesia nella creazione artistica di Mihai Eminescu, Tudor Arghezi e Mihail Sadoveanu (Mancaș 1962) – e, più recentemente, da Anamaria Gebăilă (Gebăilă 2011), le cui analisi sono tutt'oggi prevalentemente orientate sulla forma lessicalizzata.

Punto di riferimento essenziale per le ricerche condotte in questo campo è il già citato Stephen Ullmann, colui che in *The Principles of Semantics*[6] è riuscito a offrire una prima importante sistematizzazione linguistica e retorica della configurazione intersensoriale, condizionando inevitabilmente gran parte della produzione scientifica dei decenni successivi. In questa sede ci soffermeremo in modo particolare sugli studi di Mancaș per l'ambito romeno e di Luigi Rosiello per quello italiano, cercando di comprendere dove risiedano i limiti teorici e analitici dell'approccio ullmanniano. L'osservazione critica si risolverà poi nell'indicazione di quelli che sono stati gli sviluppi apportati nel nostro ambito di ricerca dalle riflessioni di Erzsébet Dombi (Dombi 1970; Dombi 1971) – presso l'Università di Cluj-Napoca – e, più recentemente, da Paola Paissa (Paissa 1995a; Paissa 1995b), specialista di riferimento in ambito italiano e non solo.

---

2 Pensiamo, per la Germania, a Erika von Erhardt-Siebold (von Erhardt-Siebold 1919) e a Friedrich Mahling (Mahling 1926), al norvegese Sigmund Skard (Skard 1946), a William Bedell Stanford in Irlanda (Stanford 1942), o ancora, in Francia, a Gabriel Dromard, che già nel 1908 pubblica lo studio *Les transpositions sensorielles dans la langue littéraire* (Dromard 1908), e a Georges Maurevert (Maurevert 1939).

3 Citiamo, a titolo esemplificativo, lo studio di June E. Downey, «Literary Synesthesia», pubblicato nel 1912 (Downey 1912) e l'articolo di Alfred G. Engstrom «In Defence of Synaesthesia in Literature» (Engstrom 1946).

4 L'autore stesso dichiara di aver dedicato allo studio della sinestesia letteraria ben tredici anni, conducendo un'approfondita ricerca i cui risultati sono contenuti in diversi articoli e definitivamente riassunti in *The Principles of Semantics*, pubblicato nel 1951 (cf. Ullmann 1977: 326 e sgg.). Si vedano inoltre: Ullmann 1946; Ullmann 1947 e Ullmann 1951.

5 Si fa ulteriore riferimento in particolare a Vianu 1943-1944: 67-75, *apud* Mancaș 1962.

6 L'edizione italiana di riferimento per il presente articolo è quella del 1977 (Ullmann 1977).

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

## 2. Limiti dell'approccio ullmanniano

Se le ricerche sulla sinestesia letteraria accusano ancora oggi un notevole ritardo rispetto ad altre figure su cui già da secoli si dibatte in ambito scientifico – basti pensare alla metafora –, le cause sono da ricercare anche in quei fattori che ne hanno condizionato negativamente gli studi in quanto figura retorica a sé, privandola conseguentemente di un'adeguata sistematizzazione che ne garantisse il riconoscimento. Se da una parte, in virtù della sua esistenza extra-testuale, vi è stata la sovrapposizione di diversi piani d'analisi, che ha portato alla confusione tra il fenomeno fisiologico e quello puramente letterario, tra il processo neurale e l'espediente retorico[7], dall'altra parte, qualora si sia provveduto a isolare il fenomeno letterario, si è però insistito per troppo tempo con il suo inquadramento – è il caso delle ricerche di impronta ullmanniana – all'interno della categoria metaforica, il che ha prodotto un caos interpretativo del quale soltanto negli ultimi anni si sta cercando di venire a capo.

Un ulteriore limite nell'approccio analitico ullmanniano – ed è l'aspetto da cui partiremo – è da rintracciare nella considerazione esclusiva di una struttura sintattica, la giunzione binaria di tipo attributivo, alla quale ricondurre idealmente qualsiasi forma di sinestesia, a prescindere dal numero di elementi in essa coinvolti e dalla complessità delle relazioni grammaticali che li legano. Come vedremo, tale impostazione è condizionata dal modello d'analisi prescelto (che trova espressione grafica in una particolare tabella sulla cui descrizione ritorneremo nei prossimi paragrafi), il quale però si rivela riduttivo a fronte della varietà e della duttilità sintattica che contraddistinguono la sinestesia.

L'ultimo aspetto che ha fortemente complicato il percorso di indagine scientifica anche tra coloro che hanno avuto la capacità e la determinazione di isolare la figura è stato certamente il non aver saputo distinguere in maniera netta e rigorosa la forma letteraria, immagine "viva"[8] e dal rilevante potenziale espressivo, da quella catacresizzata o lessicalizzata, ormai priva di qualsivoglia

---

[7] Non è questo il caso di Stephen Ullmann. In questo senso, tra gli autori che prenderemo in esame, è piuttosto Luigi Rosiello a cedere alla tentazione di considerare la sinestesia come un fatto linguistico non slegato da un processo psicologico di cui essa sarebbe, in un certo qual modo, la trascrizione testuale: « La trasposizione sensoriale, o sinestesia, è all'origine un processo psicologico che si fonda sull'interazione degli organi di senso nell'atto della percezione e che interessa anche l'atto comunicativo, in quanto, se contenuto in certi limiti di normalità mentale, può venir comunicato con mezzi linguistici. Perché ciò avvenga bisogna che la trasposizione modifichi il rapporto segnico convenzionale di parole designanti immagini sensoriali; con ciò la sinestesia diventa un fatto linguistico, anzi semantico, innovativo e motivato, che si può riscontrare abbastanza diffuso al livello della lingua commune » (Rosiello 1963: 1). Visto il carattere prettamente linguistico della nostra ricerca, in questa sede non ci soffermeremo sull'analisi di tale aspetto.

[8] L'aggettivo *viva* è da intendersi nell'accezione che Paul Ricœur utilizza in riferimento alla metafora (Ricœur 1975).

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

potere evocativo[9]. Tale approccio ha fatto sì che ci si equivocasse anche nei percorsi analitici da definire per l'una o l'altra forma di sinestesia, la prima – quella letteraria – configurandosi come una figura creatrice di immagini, a differenza di quella lessicalizzata che invece non provoca nessuna esitazione ai fini interpretativi da parte del suo fruitore, lettore o ascoltatore che sia.

### *2.1. La giunzione attributiva binaria come "archetipo" sinestetico*

La teoria analitica di Stephen Ullmann prevede di restringere le possibilità di sviluppo della sinestesia sul piano sintattico, proponendo la riduzione della figura a una giunzione di tipo attributivo binario in cui tra i due elementi coinvolti si svilupperebbe una sorta di trasferimento, una transizione. Il linguista di origine ungherese costruisce all'uopo un modello tabellare[10] in cui vengono inseriti sull'asse verticale i "domini fonte" e su quello orizzontale i "domini destinazione", operando una suddivisione dei campi sensoriali che vede il "calore" separato dal "tatto", in virtù della differenza di tipo percettivo che interesserebbe le due sensazioni.

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

I. *Trasferimenti di nomi*

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

II. *Trasferimenti di sensi*

*a)* per s*omiglianza* fra i nomi;
*b)* per *contiguità* fra i nomi.

---

9 Tale situazione era già stata evidenziata da Paola Paissa: « L'assimilazione [della sinestesia] con la metafora sembrerebbe in molti casi avallata, poiché esempi sinestetici sono inclusi nella trattazione di quello che viene considerato il tropo principale della retorica. Questa carenza di discussione critica si accompagna poi alla tendenza a non tenere adeguatamente distinte le forme della sinestesia lessicalizzata e quelle della sinestesia letteraria, per cui esempi dell'una sono spesso citati a sostegno di argomentazioni riferibili esclusivamente all'altra. Proprio questa sovrapposizione potrebbe d'altronde motivare la sbrigativa interpretazione della sinestesia come una specie appartenente al più vasto genere della metafora » (Paissa 1995a: 77-78).

10 Vedi *Appendice*.

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

III. *Mutamenti compositi*[11]

La categorizzazione funzionale della sinestesia – questo speciale tipo di trasferimento del nome per associazione fra i sensi (Ullmann 1977: 327) – si rivela tanto complessa quanto necessaria, per cui, che si tratti di una relazione di somiglianza o di contiguità, Ullmann rammenta che «è sempre la connessione tra $s_1$ e $s_2$ a far sì che $n_1$ si colleghi a $s_2$ senza necessariamente annullare la relazione preesistente con $s_1$» (Ullmann 1977: 327):




Schema del trasferimento dei nomi per somiglianza proposto da Ullmann, in cui *n* sta per *nome* e *s* per *senso* (Ullmann 1977: 264).

Ogni trasferimento dunque, secondo questo schema, deve prevedere una fonte e una destinazione, che, nel caso della sinestesia, apparterranno a campi sensoriali diversi. In quanto al metodo utilizzato, lo studioso specifica che ogni singolo esempio è stato collocato nella sottoclasse corrispondente a $s_1$ e $s_2$ (fonte e destinazione), che i casi considerati sono solo quelli il cui carattere sinestetico è avvertibile sincronicamente, e che, nel caso di configurazioni in cui entrassero in gioco più di due sensazioni, ogni processo sinestetico sarebbe trattato separatamente[12]. Per sciogliere i dubbi nei casi in cui, magari anche a causa dell'organizzazione sintattica, si potrebbe indugiare nel riconoscimento della fonte e della destinazione, Ullmann si affida alla teoria dei "ranghi sintattici" di Jespersen, per cui la destinazione può essere definita come « l'elemento *a proposito del quale* il poeta sta dicendo qualcosa […] il più alto dei due o più ranghi in questione » (Ullmann 1977: 328); in quello che viene considerato "l'archetipo semantico"[13] delle combinazioni sinestetiche, ovvero la giunzione binaria attributiva, è sempre l'elemento non verbale (soggetto, oggetto) a fornire la destinazione.

---

[11] Per quanto concerne l'utilizzo del termine "trasferimento", Ullmann specifica: « Dal punto di vista terminologico, "trasferimento" è usato in senso neutro, senza implicazioni per quanto riguarda la natura intenzionale o preterintenzionale, improvvisa o graduale del mutamento » (Ullmann 1977: 261-262).

[12] Ullmann cita il noto verso dell'*Isabella* di Keats, « Taste the music of that vision pale » (« Gusta la musica di quella pallida visione »): « È un amalgama di due trasferimenti, uno dal gusto al suono, l'altro dal suono alla vista » (Ullmann 1977: 328).

[13] « In alcuni casi la distinzione tra provenienza e destinazione può non essere molto evidente: l'organizzazione sintattica può confondere i contorni dell'esperienza metaforica che sta

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

Secondo questa impostazione, adottata anche da Mancaș e Rosiello, ogni sinestesia che presentasse una configurazione sintattica più complessa potrebbe – e dovrebbe, per necessità analitiche – essere ridotta a una struttura binaria di tipo attributivo (sostantivo + aggettivo), operazione che anche qualora fosse possibile si rivelerebbe comunque impropria ai fini interpretativi. Pensiamo infatti a una semplice struttura bi-nominale:

1. *voce di cristallo* (sostantivo + sostantivo, legati dalla preposizione *di*);

secondo quanto appena indicato, tale configurazione dovrebbe essere ridotta a una struttura attributiva binaria, del tipo:

2. *voce cristallina* (sostantivo + aggettivo),

in cui il sostantivo *voce* rappresenterebbe il dominio destinazione della transizione innescata a partire dall'aggettivo *cristallina* (dominio fonte). Non sarà difficile cogliere la differenza che tale riduzione comporta per il lettore, il quale si troverà nel primo caso a fare i conti con un determinante (*di cristallo*) la cui comprensione merita un'attenzione analitica certamente maggiore rispetto alla giunzione attributiva binaria ottenuta per riduzione; infatti, in tal caso (*voce cristallina*) avremmo a che fare addirittura con una formula lessicalizzata[14], poiché nessuna esitazione suscita l'accostamento di un aggettivo preliminarmente visivo che, attraverso l'uso, è ormai entrato nell'ambito uditivo con il senso di *squillante*. L'occorrenza n. 1 – a differenza della n. 2 in cui ormai si è perso il carattere di intersensorialità – impone di riflettere su base contestuale, al fine di comprendere se con il determinante *di cristallo* si voglia porre l'accento sulle qualità visive (la trasparenza, la limpidezza, ecc.), sulle qualità sonore (il tintinnio provocato dall'urto o il suono emesso per sfregamento) o, ancora, sulla particolare fragilità che contraddistingue il materiale, e quindi si sposterebbe l'attenzione sull'aspetto più che altro fisico, che potrebbe riferirsi per esempio a una voce spezzata dal pianto e quindi flebile e facile a "rompersi".

Riprendiamo, a tal proposito, una strofa della poesia « Tomis » di Ion Vinea:

---

alla base. In tali situazioni la teoria di Jespersen dei ranghi sintattici offrirà sempre una risposta. […] "Lo schema fondamentale, come pure il più frequente di trasferimento sinestetico, è la giunzione binaria attributiva; tutte le altre combinazioni sono semplici varianti sintattiche dello stesso archetipo semantico (es. *i suoni penetrano – suoni penetranti*)" » [il corsivo è nostro, *n.d.a.*] (Ullmann 1977: 328-329).

[14] Tanto il vocabolario on line *Treccani*, quanto il *Dizionario della Lingua Italiana Sabatini Coletti* riportano l'espressione *voce cristallina*, in cui l'aggettivo assume il significato di *squillante*.

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

„Horă mută de scite figuri mă-nconjoară,
toți sunt străini, eu printre ei străinul,
vorbele mele ei nu le pot înțelege,
glas de cristal înnegrit în furtuni de blesteme,
silabisesc vorba lor sălbatică în care-i închis urletul talazului
și rugi fac din ea pentru ei, pentru mine" (Vinea 2016: 11-12)[15].

Pur volendo soffermarsi soltanto su una sinestesia, *glas de cristal înnegrit*, non possiamo fare a meno di notare come l'eventuale riduzione attributiva si riveli inappropriata per la comprensione di un'immagine che trova senso e si arricchisce soltanto in una dimensione contestuale che necessita di un approfondimento interpretativo[16].

Gli esempi potrebbero essere molti, basti pensare ad alcune sinestesie più complesse, in cui la riduzione comporterebbe uno stravolgimento del senso ancora più immediato:

3. *Il tuo sguardo profuma di porpora*,

la cui riduzione produrrebbe i seguenti esiti:

4. *Sguardo profumato* e *profumo purpureo*[17].

Tutta la suggestività della prima frase (n. 3) viene ad essere cancellata in virtù di un'operazione meccanica che mal si presta ad un approccio ermeneutico che miri a scandagliare le profondità dell'espressione letteraria.

### *2.2. Il mancato isolamento della sinestesia lessicalizzata in ambito letterario*

Sulla scorta del lavoro condotto da Stephen Ullmann, Mihaela Mancaș in Romania e, qualche anno più tardi, Luigi Rosiello in Italia hanno adottato lo stesso modello tabellare, attraverso il quale non si può evincere in prima istanza se le occorrenze registrate corrispondano a forme lessicalizzate o a forme più o meno inedite suggerite dallo scrittore. I loro studi, sviluppati a partire da *corpus* di testi appartenenti a periodi e contesti letterari diversi, hanno avuto il merito di

[15] « Una danza muta di scite figure mi circonda, / sono tutti stranieri, e io straniero tra loro, / le mie parole essi non possono intendere, / voce di cristallo annerito in una pioggia di maledizioni, / scandisco la loro lingua selvatica in cui è racchiuso l'urlo dei marosi / ne faccio preghiere per loro, per me » (*Tomis*, vv. 16-21). Trad. nostra.

[16] È nostra intenzione soffermarci, in un prossimo studio, sulla sinestesia nell'opera poetica di Ion Vinea.

[17] I termini *sguardo* e *porpora*, essendo ascrivibili entrambi all'ambito visivo, non producono sinestesia.

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

confermare quanto già indicato da Ullmann – pensiamo al carattere prevalentemente ascendente delle "transizioni" sinestetiche[18] – e di evidenziare che, in linea generale, l'uso della sinestesia da parte di un autore tende a diminuire nel tempo dal punto di vista quantitativo e a crescere, man mano che si va avanti con la produzione, in termini di complessità. È stata in particolare Mancaș a offrire un quadro più dettagliato ed esaustivo, individuando elementi di riflessione che prima di allora non erano mai stati proposti in ambito romeno. La mancata distinzione tra catacresi e figura viva portò però a quella che oggi potremmo definire una "falsificazione" del risultato, aspetto che la studiosa bucarestina non mancò di registrare come "deviazione" rispetto a ciò che ci si attendeva: è il caso della rilevazione del "gusto" come "dominio fonte" particolarmente produttivo nell'opera di Mihai Eminescu, il che fu presto spiegato come esito curioso ma prevedibile, considerato l'ampio uso dell'aggettivo "dolce" (*dulce* in originale) da parte dell'autore, soprattutto nel primo periodo della propria attività artistica[19]. Il dato, per quanto suscettibile di osservazioni critiche, si rivela comunque molto utile per una più attenta valutazione dei criteri da utilizzare nell'indagine scientifica: per esempio, nel caso di *dulce* – dal significato assimilabile al suo corrispettivo italiano – sarà sufficiente prendere in considerazione l'estensione semantica del termine che, in entrambe le lingue (italiano e romeno), è talmente ampia e diffusa da non far percepire più il suo valore prettamente sensoriale laddove, naturalmente, esso non venga usato per descrizioni di tipo gustativo o olfattivo.

Se l'obiettivo inoltre è quello di leggere nell'uso della sinestesia anche un carattere di innovatività nella produzione artistica, allora non si potrà fare a meno di operare preliminarmente una distinzione tra la semplice figura di stile e ciò che invece è frutto del processo immaginativo di un autore. Al fine di una corretta valutazione analitica della sinestesia, i due campi di indagine, come avremo modo di dimostrare più avanti, devono essere mantenuti separati.

---

[18] « L'evidenza numerica indica in modo indiscutibile una corrente generale di movimento: i trasferimenti tendono a risalire dai livelli più bassi a quelli più alti del sensorio, dalle sensazioni meno differenziate a quelle più differenziate, e non viceversa » (Ullmann 1977: 332).

[19] « Il convient d'observer que la règle généralement valable de la synesthésie n'est infirmée que par M. Eminescu. La cause en est, comme on l'a démontré, la fréquence de l'épithète *dulce* dans son œuvre poétique» (« Conviene osservare che la regola generalmente valida per la sinestesia è inficiata soltanto nel caso di Eminescu. La causa risiede, come è stato dimostrato, nell'uso frequente dell'epiteto *dulce* nella sua opera poetica », Mancaș 1962: 83, trad. nostra). Al fine di offrire un esempio del modello grafico di Ullmann, inseriamo in appendice la tabella utilizzata da Mancaș per l'analisi della sinestesia all'interno dell'opera pubblicata in vita da Eminescu.

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

### *2.3. Subordinazione della sinestesia alla metafora*

Il terzo aspetto su cui vogliamo soffermarci, poiché riteniamo che continui a rappresentare un elemento di confusione nella considerazione retorica della sinestesia, è il suo inquadramento all'interno della categoria metaforica, assimilazione che si è spesso tradotta in subordinazione o che – come rileva Paola Paissa – ne ha addirittura determinato l'esclusione dalla trattazione teorica all'interno di importanti studi in materia (cf. Paissa 1995a: 77). Mantenendoci sugli autori finora presi in esame, potremo notare come, seppur con sfumature diverse, essi diano per scontata l'assimilazione della sinestesia alla metafora. Ullmann, per esempio, sembra muoversi in questa direzione quando afferma: « I trasferimenti veri e propri sono stati registrati ogni volta che comparivano, senza considerare se fossero metafore usuali o innovazioni caratteristiche di un poeta » (Ullmann 1977: 328). L'autore fa inoltre accenno alla distinzione tra sinestesia esplicita e sinestesia implicita, che egli ritroverebbe rispettivamente nella similitudine e nella metafora, rifacendosi dunque alla tradizionale concezione che pretende di leggere nella similitudine l'esplicitazione di un significato che, nella metafora, manterrebbe invece un carattere implicito[20].

Anche Mancaş, nell'analisi della sinestesia sul piano stilistico, sottolinea a più riprese l'assimilazione della sinestesia alla metafora: « De ce point de vue [sur le plan stylistique], la synesthésie est une figure de rhétorique, un aspect de la métaphore »[21]; e, più avanti, « Nous avons montré que, du point de vue stylistique, la synesthésie est une métaphore »[22]. In questo senso, la linea seguita dalla studiosa sembra essere quella tracciata da Tudor Vianu, il quale individua la funzione cognitiva della sinestesia in quanto riflesso delle relazioni che intercorrono nella realtà. La sinestesia verrebbe ad innestarsi sulla metafora che, grazie al suo carattere unificante, permette di stabilire la similitudine tra diversi aspetti sensoriali:

> „Un fait intéressant, souligné dans l'ouvrage susmentionné de T. Vianu [Vianu 1943-1944], est l'établissement de la fonction cognitive de la synesthésie sur le plan du reflet des relations de la réalité. La fonction unificatrice de la métaphore, qui consiste à établir des

[20] « Così è per la distinzione più formale tra sinestesia esplicita e implicita. Per prendere due esempi da Longfellow "i toni erano puri / e teneri *come* una notte d'estate" (*Tales of Wayside Inn*, *Interlude*) è esplicito, dal punto di vista retorico si classifica come una similitudine; d'altra parte "rinfrescare il suono del ruscello" (*The Golden Legend*, IV) è conciso e implicito, cioè metaforico. Questo dualismo non è privo d'importanza nei confronti della misura di consapevolezza attribuibile a queste immagini, ma ovviamente non intacca la gerarchia che qui ci interessa » (Ullmann 1977: 329).

[21] « Da questo punto di vista [sul piano stilistico], la sinestesia è una figura retorica, un aspetto della metafora » (Mancaş 1962: 55). Trad. nostra.

[22] « Abbiamo dimostrato che, dal punto di vista stilistico, la sinestesia è una metafora » (Mancaş 1962: 57). Trad. nostra.

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

> similitudes entre les diverses données de la sensibilité, se réalise par l'entremise de la fusion des deux sensations sur lesquelles s'étaye la synesthésie" (Mancaș 1962: 58)[23].

Sulla scorta di tali studi, anche Luigi Rosiello non ha dubbi nell'inquadrare la sinestesia all'interno della categoria metaforica, dimostrando inoltre di risentire ancora di quella che era l'impostazione prevalente all'epoca, in cui anche la particolare proiettività della metafora non era stata scientificamente esplorata in profondità e l'analisi del tropo era approntata sulla base del meccanismo di sostituzione:

> „Considerando pertanto tale schema di rapporti [quello dei trasferimenti semantici di Ullmann, *n.d.a.*], la sinestesia non può venire correttamente intesa che come un caso particolare della metafora, o meglio come una specifica metafora che si applica a quel settore del lessico designante immagini sensoriali. […] La struttura della metafora è sempre binaria, in quanto due sono le unità (i segni) che si associano perché avvenga il passaggio di significato dall'una all'altra. Ma, mentre nella metafora comune il rapporto tra le due unità è sostitutivo e diacronico, nella sinestesia il rapporto è simultaneo e sincronico, in quanto le due unità, costituite da due immagini sensoriali, sono complementari nel determinare il trasferimento semantico globale" (Rosiello 1963: 2).

Avremo modo di comprendere che la sinestesia, in quanto processo figurativo intersensoriale, si fonda comunque su principi di analogia o contiguità, ma ciò non potrà determinarne una lettura univoca in termini di subordinazione alla metafora o a qualsiasi altra configurazione retorica.

## 3. Mutamento di prospettiva

### *3.1. Estensione delle possibilità sintattiche*

Se gli studi precedenti tendevano a procedere con la riduzione della complessità strutturale delle sinestesie incontrate nei testi – anche per riuscire a inquadrarle all'interno di un modello tabellare che, in quanto tale, non può accogliere che strutture binarie –, sarà Erzsébet Dombi, in un articolo del 1970, a specificare quanto segue: « The establishment of the character of the possible grammatical forms of synaesthesia is also of a great importance in the interpretation of the notion. […] The syntactic relation between the elements of the synaesthetic combinations may be more various as the former researches

[23] « Un fatto interessante, sottolineato nel succitato volume di T. Vianu [Vianu 1943-1944], è l'individuazione della funzione cognitiva della sinestesia sul piano del riflesso delle relazioni della realtà. La funzione unificatrice della metafora, che consiste nel creare delle similitudini tra i diversi dati del sensorio, si realizza grazie alla fusione delle due sensazioni sulle quali si fonda la sinestesia ». Trad. nostra.

BDD-A28431 © 2017 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

have proved » (Dombi 1970: 572-573). Per la prima volta si estende così la possibilità di esistenza della sinestesia anche oltre la giunzione attributiva binaria proposta da Ullmann, il che permetterà di scorgere nella ricchezza strutturale della configurazione un valore aggiunto ai fini interpretativi e non un ostacolo da rimuovere operando per riduzione:

> „Besides the most frequent attributive junction (e. g. *flaming silence*; *white and aching cold*) – traditionally considered as the only syntactic form of synaesthesia –, the synaesthetic combinations may be accomplished also in the following constructions: possessive modifier – noun, noun and its apposition, subject – predicate, object – verb (adjective), complement – verb (adjective), and so on" (Dombi 1970: 573).

L'ampliamento proposto da Dombi in quanto a ventaglio di possibilità strutturali in cui riconoscere una sinestesia risulta particolarmente interessante, poiché, se da una parte si estende la definizione anche a strutture che oltrepassano il piano del periodo, sul polo opposto si arriva a rintracciarne la presenza anche in una parola composta: « Synaesthesia may be accomplished on the plane of a compound word, a syntactic structure, a sentence and a supersyntactic structure » (Dombi 1970: 572-573). In nota allo stesso articolo, l'autrice non mancherà di proporre alcuni esempi (dall'ungherese, ma con relativa traduzione in inglese) rappresentativi delle categorie grammaticali appena citate:

> „Compound word: *illatlavina* (Kosztolányi Dezső) – fragrance-avalanche, *hamu-csend* (Illyés Gyula) – ashes-silence; synthetic structure: *heavy stillness without light* (Phillips); sentence: *The hunter's cry wounds the deep darkness* (Douglas), *I hear the odours that like arrows dart* (Phillips); supersyntactic structure: cf. the poem *Köszönöm hegedűd*… by Tóth Árpád" (Dombi 1970: 573).

Se per le altre configurazioni descritte possiamo ritenerci in accordo con quanto suggerito da Dombi, riguardo all'estensione della definizione verso quelle che lei considera strutture supersintattiche crediamo che si debba sviluppare un'ulteriore riflessione: il superamento del piano sintattico infatti, a nostro parere, potrebbe essere foriero di confusione per il riconoscimento della sinestesia letteraria come espressione essenzialmente testuale, determinando uno slittamento verso il piano puramente concettuale. Accogliamo con favore l'ampliamento sintattico proposto dalla studiosa, ma nella considerazione di un intero poema tenderemo a non parlare di forma supersintattica, bensì piuttosto di carattere sinestetico dell'opera, vista l'impossibilità di stabilire una relazione grammaticale ben definita tra gli elementi coinvolti[24].

[24] A tal proposito, durante un convegno svoltosi nel 2015 presso l'Istituto di Linguistica e Storia Letteraria „Sextil Pușcariu" di Cluj-Napoca, abbiamo proposto una comunicazione

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

### *3.2. Introduzione del criterio di incompatibilità*

Il secondo aspetto che abbiamo riconosciuto come limite nell'approccio ullmanniano alla ricerca sulla sinestesia letteraria è stato quello di non aver previsto un dispositivo analitico in grado di escludere dall'indagine le forme catacresizzate. Un primo importante contributo per il superamento di tale impostazione è stato offerto ancora una volta da Erzsébet Dombi, a cui va riconosciuto il merito di aver introdotto il concetto di incompatibilità nello studio della sinestesia letteraria[25], un criterio, da determinare su base interpretativa e contestuale, che fuga il rischio di inclusione di sinestesie lessicalizzate all'interno dell'analisi. A supporto della propria tesi, Dombi avrebbe potuto scegliere a nostro avviso degli esempi maggiormente efficaci, poiché in quelli proposti la compatibilità logica tra gli elementi coinvolti nell'interazione altro non è che il risultato di un nesso di contiguità su base contestuale e, soprattutto, in entrambi i casi uno degli elementi non è immediatamente assimilabile a uno specifico campo sensoriale (si tratta di *silent night* e *cold snow*, proposti dall'autrice nell'originale in lingua magiara); ciò che riteniamo comunque interessante è l'accento posto sull'idea di incompatibilità, in base alla quale – anche sulla scorta della teoria di Harald Weinrich (1968, *apud* Dombi 1970: 572) – la studiosa postula che: « We cannot consider as synaesthetic all the associations originating in different sensorial spheres. If the elements of the combination are semantically compatible one cannot speak, in our opinion, about synaesthesia (e. g. *csendes éj* – silent night, *hideg hó* – cold snow) » (Dombi 1970: 572).

---

in cui affrontavamo l'argomento senza però parlare di sinestesia supersintattica, bensì di carattere sinestetico dell'opera *Priveliști* di B. Fundoianu, in cui l'interazione dei diversi piani sensoriali si sviluppa tra il titolo – chiaramente assimilabile al dominio visivo – e le descrizioni presenti all'interno dei versi, spesso dal carattere sonoro, tattile e olfattivo, una dinamica individuata, prima di noi, dal critico Mircea Martin nell'introduzione all'edizione del 1978 (dal titolo *Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși*): « Există momente în care priveliștile fundoiene par „văzute" cu ochii închiși! [...] Vizualul trece deseori în tactil, în olfactiv ori auditiv » (Martin 1978: XXI). L'articolo di riferimento è il seguente: « Despre metaforele tăcerii în *Priveliști* de B. Fundoianu » (De Salazar 2015).

25 All'interno dell'articolo, Dombi indica i criteri e i fattori utili per calcolare matematicamente il cosiddetto indice di incompatibilità in una relazione sinestetica. Su questo punto, però, tendiamo ad essere d'accordo con Anamaria Gebăilă (Gebăilă 2011: 36-37), la quale mette in discussione la pretesa di validità di tale sistema nel cogliere il carattere di innovatività della sinestesia nell'opera di un autore: per determinare il coefficiente di incompatibilità, infatti, Dombi utilizza lo schema tabellare di Ullmann, considerando però soltanto il tipo di combinazione sensoriale, e trascurando l'orientamento della transizione. Sulla base della ricorrenza nella direzione dei trasferimenti individuata da Ullmann, è giusto ritenere che non si può riconoscere lo stesso livello di innovatività ad una transizione vista-tatto e al suo inverso, tatto-vista. Per maggiori dettagli rimandiamo direttamente al testo dell'articolo (Dombi 1970).

BDD-A28431 © 2017 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

Per ovviare ad eventuali confusioni, è utile specificare che – a differenza di Dombi – non sarà per noi il criterio di incompatibilità semantica a determinare l'esistenza o meno di una "sinestesia", poiché con tale termine si potrebbe fare riferimento anche a una formula lessicalizzata, dunque "semanticamente compatibile": utilizzeremo invece il concetto di incompatibilità per distinguere una sinestesia letteraria e, all'interno di tale categoria, per marcarne le potenzialità evocative sul piano immaginativo. Rivedendo leggermente la definizione di Dombi – secondo cui « synaesthesia is the syntactic relation between elements semantically incompatibile, originating in different sensorial spheres » (Dombi 1970: 573) – diremo invece che caratteristica imprescindibile di una sinestesia letteraria è l'incompatibilità semantica che sussiste tra gli elementi in essa coinvolti, diversa per grado e impatto sulla percezione del soggetto interpretante, ma comunque tratto distintivo che sgombera il campo da eventuali indugi sulla sua distinzione dalla forma lessicalizzata o catacresizzata.

Già nel 1976, Joseph M. Williams, dell'Università di Chicago, era giunto alla conclusione che la sinestesia lessicalizzata avesse bisogno di una considerazione scientifica a parte, individuando per le sue ricerche sugli aggettivi sinestetici quella che egli definì « A Possible Law of Semantic Change » (Williams 1976), e affrontando lo studio su base diacronica, l'unico piano di analisi sul quale si può verificare l'intersensorialità di una configurazione catacresizzata. La ricerca confermò i dati a cui era pervenuto Ullmann in merito all'orientamento prevalente delle configurazioni sinestetiche, suggerendo inoltre che il tipo di transizione privilegiata nelle forme lessicalizzate è quello ascensionale, l'unico che sembra potersi imporre nel tempo a livello di uso comune e quindi in ambito lessicografico. Il modello di Williams riscosse un notevole successo in ambito internazionale, conobbe degli ulteriori arricchimenti, e non si esitò in alcuni casi ad utilizzarlo nello sviluppo di ricerche concentrate sul piano sincronico[26]. È interessante notare che anche in Romania, in tempi più recenti, il modello elaborato dal professore americano è stato ripreso da Anamaria

[26] Anche Giovanna Marotta, in un interessante studio in cui si estende l'analisi della sinestesia alla lingua di uso comune, osserva che lo schema di Williams, nonostante si sviluppi a partire da risultati ottenuti su base diacronica, viene ormai assunto come « un *pattern* cognitivo universalmente valido, e dunque capace di esprimere le relazioni essenziali tra le diverse modalità percettive » (Marotta 2012: 77): il riferimento è qui agli studi di Shen e Aisemann (Shen/Aisemann 2008), di Ramachandran e Hubbard (Ramachandran/Hubbard 2001), di Cacciari (Cacciari 2008), di Catricalà (Catricalà 2008) e, soprattutto, di Bretones Callejas, colei che nel 2001 opera forse il più noto ampliamento dello schema, non solo raddoppiando il numero delle transizioni previste dal modello originale, che così passano da 9 a 18, ma mutando altresì la posizione di alcuni campi sensoriali (vedi, per esempio, l'udito) e inserendo il dominio *feel* ("sentire"), che rinvia alle percezioni di tipo psico-emotivo (Bretones Callejas 2001).

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

Gebăilă, che lo ha utilizzato per analizzare la produttività sinestetica degli aggettivi sensoriali in francese, in italiano e in romeno, al fine di indagare il grado di isomorfismo[27] esistente tra i tre diversi codici linguistici.

Un definitivo apporto in questo campo è stato offerto da Paola Paissa che, già nel 1995, compie un'analisi contrastiva molto accurata delle sinestesie lessicalizzate nel codice italiano e francese, proponendo altresì la seguente definizione di sinestesia lessicalizzata:

> „La sinestesia lessicalizzata si definisce [...] come una struttura sintattica chiusa, il cui nesso aggregante è di natura oggettiva. Proprio in virtù di tale carattere oggettivo essa si presenta come la cristallizzazione a livello di *langue* di alcune sequenze sintagmatiche fisse, composte generalmente di due termini di diverso rango, uniti in una relazione di tipo attributivo" (Paissa 1995a: 116)[28].

### *3.3. Riconoscimento di uno statuto retorico indipendente*

L'isolamento della sinestesia lessicalizzata è preceduto, negli studi di Paola Paissa, da un'ampia riflessione sulla forma letteraria, di cui per la prima volta non si parla in termini di subordinazione o appartenenza alla categoria metaforica.

Con riferimento preliminare alla metafora, la studiosa si sofferma sul cambiamento di prospettiva che ha vissuto lo studio di questa figura nell'ultimo secolo, partendo dal superamento della concezione sostitutiva[29] a favore di un'impostazione interazionista[30], fino a giungere alla concezione prandiana[31],

---

27 « Intendiamo l'isomorfismo come proprietà di ciascuno dei significati aggettivali considerati nel confronto dei significanti nelle tre lingue. Se un significato dà lo stesso numero e lo stesso tipo di transizioni sinestesiche in più lingue, allora diremo che le lingue in questione sono isomorfe in quanto alle transizioni sinestesiche del dato significato. Se invece il numero o il tipo di transizioni è diverso, allora le lingue saranno non isomorfe in diversi gradi. Ovviamente, è interessante determinare il grado di isomorfismo fra coppie di lingue e sull'insieme delle tre lingue analizzate » (Gebăilă 2011: 71).

28 A scanso di equivoci, sarà utile specificare che l'analisi contrastiva cui si accennava è stata condotta all'interno del n. 9 dei *Quaderni del Centro di Linguistica dell'Università Cattolica* (Paissa 1995b), mentre la definizione che abbiamo utilizzato è tratta dal capitolo conclusivo del Quaderno n. 8 della stessa serie (Paissa 1995a).

29 A tal proposito, Paola Paissa specifica quanto segue: « La distinzione fra *métaphore-mot* (a cui si riconducono le interpretazioni di Henry e del Gruppo μ che riguardano la parola isolata, traslata in base ad un tratto comune supposto unico) e la *métaphore-énoncé* (propria delle concezioni interattive, che tengono in maggior conto il contesto frastico) è stata posta in luce da Ricoeur, che ha sottolineato la novità di quest'ultimo tipo di approccio » (Paissa 1995a: 82).

30 « Nelle concezioni interattive il dualismo consiste nell'operazione mentale che, in due realtà preferenzialmente distinte, contemporaneamente percepisce le affinità e "sospende" la coscienza delle diversità. Anche per l'interpretazione di questo meccanismo esistono

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

con cui si va oltre l'idea di un *grado zero* del linguaggio[32] per concentrarsi piuttosto sulla tensione che si crea tra metaforizzante e metaforizzato in funzione di una ricategorizzazione semantica di entrambi i termini. L'idea è quella del "conflitto concettuale" – ritroviamo qui l'incompatibilità semantica di cui parlava Dombi – che la studiosa individua come elemento fondante tanto nella metafora quanto nella sinestesia letteraria; prendendo ad esempio sintagmi quali «noirs parfums» e «parole d'ombra», afferma: « Come la metafora, la sinestesia presenta un grado elevato di impertinenza semantica, che fa apparire l'aggregato sensoriale come una predicazione contraddittoria » (Paissa 1995a: 92). Tale impertinenza presuppone un momento interpretativo, nel quale certamente potrà essere necessario ricorrere a "soluzioni" di tipo metaforico. Ai fini del riconoscimento retorico della sinestesia, potrà essere più utile considerare la sua manifestazione a livello testuale, in cui è possibile rintracciare gli elementi che la differenziano dalla metafora. In tal senso la studiosa osserva che se l'interpretazione di tipo metaforico di una sinestesia può prevedere la presa in considerazione di un elemento assente dall'enunciato, e quindi uno spostamento sul piano paradigmatico, la sinestesia in quanto tale presuppone sempre una predicazione *in praesentia*:

> „A prescindere dal nesso analogico che può fondare *in absentia* o *in praesentia* la predicazione metaforica, l'elemento costitutivo della sinestesia è perciò, a nostro avviso, sempre e comunque la predicazione *in praesentia*. Rispetto alla metafora, che è tradizionalmente ricondotta all'asse paradigmatico, la sinestesia si costituisce quindi secondo uno schema seriale, accumulativo, ed è pertanto figura di tipo sintagmatico" (Paissa 1995a: 92).

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

---

tuttavia diversi orientamenti ». Per maggiori dettagli e riferimenti bibliografici, vedi nota 24 in Paissa 1995a: 82.

31 L'aggettivo si riferisce a Michele Prandi, autore di un testo che costituisce un riferimento decisivo nello studio della metafora, *Grammaire philosophique des tropes* (Prandi 1992).

32 « La concezione del Gruppo μ, interpretando la figura come uno scarto rispetto ad un ipotetico linguaggio neutro a-figurale, si colloca nel solco di una tradizione normativistica che, com'è noto, è tipicamente francese. I riferimenti d'obbligo sono naturalmente Fontanier (per il quale esiste figura solo in rapporto ad un uso *simple et commun*: cf. P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Parigi, 1968, p. 64) e poi G. Genette, *Figures*, Parigi, Seuil, 1966 e J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Parigi, Flammarion, 1971 » (Paissa 1995a: 83).

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

essere binaria *in praesentia* » (Paissa 1995a: 92). La metafora si configura allora come possibilità di sviluppo interpretativo della sinestesia, sebbene ciò non presenti un carattere di sistematicità; ricorrendo a utili esempi, Paissa dimostra infatti che in alcuni casi « l'elemento che catalizza la fusione intersensoriale non è un nesso di similarità, ma è invece un nesso di contiguità » (Paissa 1995a: 86). Può verificarsi che gli elementi appartenenti alla sfera del sensorio entrino in combinazione tra di essi sulla base della contiguità manifestata nella realtà situazionale: è il caso del sintagma *silence noir* – di Maupassant, ripreso anche da Annafrancesca Naccarato in *Traduire l'image* (« Ils restaient là tous deux, immobiles, muets/dans le silence noir », Naccarato 2012: 64) – in cui si descrive sinteticamente il silenzio dei personaggi immobili e muti in una stanza buia; oppure si prenda il verso montaliano « Lo scampanio/del cielo irrefrenato » (Paissa 1995a: 87), in cui la relazione metonimica è quella tra contenente (il cielo) e contenuto (lo scampanio). La conclusione che Paissa trae al riguardo è che, proprio a partire dal nesso su cui si reggono le relazioni sinestetiche, si ha la riprova di come sia necessario superare la concezione aristotelica che inquadrava la metonimia all'interno della categoria metaforica, e, soprattutto, di quanto sia utile evitare una lettura della sinestesia stessa in subordine a una delle due figure in questione: « Il comportamento della sinestesia suggerisce infatti estrema cautela nel trarre conclusioni dal postulato di incompatibilità tra archetipo metaforico e archetipo metonimico e nel collocare altre configurazioni in una relazione di priorità/subordinazione rispetto ad essi » (Paissa 1995a: 88). La definizione di sinestesia letteraria che ci sentiamo di condividere è la seguente:

> „La sinestesia letteraria si configura come una combinazione aperta, dipendente dal contesto, a struttura sintattica indeterminata. Essa produce a livello *parole* delle aggregazioni soggettive, di tipo sintagmatico e sincronico, libere di entrare in altre configurazioni retoriche e composte da un numero variabile di termini, tutti attualizzati *in praesentia*" (Paissa 1995a: 115).

## 4. Conclusioni

Alla luce di quanto osservato circa la riconsiderazione linguistica e retorica della configurazione intersensoriale avvenuta negli ultimi decenni, possiamo ora identificare e distinguere i tre fattori costituenti del percorso analitico della sinestesia letteraria: il processo di base su cui essa si fonda, lo sviluppo – ovvero il momento interpretativo – e la struttura, cioè l'aspetto formale che essa assume nel testo. Potremmo così riassumere:

1) **Il processo sinestetico**, prodotto dall'interazione tra due o più elementi presenti nel testo che manifestano incompatibilità semantica dal punto di vista sensoriale;

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

2) **Lo sviluppo interpretativo**: in base al carattere analogico o di contiguità su cui si fonda la relazione tra gli elementi coinvolti nella sinestesia, si parlerà di sviluppo metaforico o di sviluppo metonimico;

3) **La struttura sintattica**: l'insieme delle relazioni grammaticali sussistenti tra gli elementi coinvolti nell'enunciato sinestetico.

Ognuno dei tre fattori indicati risulta essere necessario ma non sufficiente per l'identificazione. Il terzo fattore, per esempio, nel caso si trattasse di una semplice configurazione aggettivale (nome + aggettivo), non permetterebbe da solo di distinguere una sinestesia letteraria da una forma lessicalizzata, la quale ha appunto una tipica struttura attributiva binaria. Sarà allora il secondo fattore che ci permetterà di sciogliere eventuali dubbi in tal senso, poiché la sinestesia lessicalizzata ha carattere di oggettività e non pretende dunque alcuno sviluppo interpretativo, né metonimico, né tanto meno metaforico: si potrà piuttosto operare su base semica. Il secondo fattore, a sua volta, poggia su un processo che non può che essere intersensoriale, come stabilito nel primo punto, ove si individua altresì la necessaria incompatibilità semantica tra i termini coinvolti.

Resta evidentemente un punto da approfondire, che è quello relativo al riconoscimento dell'aspetto sensoriale di un elemento, su cui tanto si sta lavorando in campo linguistico e non solo. I criteri per l'identificazione del dominio sensoriale di afferenza e per la preliminare suddivisione di eventuali sottocategorie rispetto ai canonici cinque sensi rappresentano infatti un passaggio fondamentale quando si opera in ambito sinestetico. Se il carattere prettamente linguistico del presente articolo permette – o, meglio, suggerisce – di concentrarsi sugli aspetti testuali della sinestesia, la considerazione dell'interazione tra i sensi su cui essa fonda la propria esistenza lascia intravedere la complessità e, allo stesso tempo, la suggestività di una figura retorica che non permette semplicistiche soluzioni interpretative.

## BIBLIOGRAFIA

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

Catricalà, M., 2008, „Fenomenologie sinestetiche tra retorica e pragmatica", in *Studi e saggi Linguistici*, 46, pp. 7-92.

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

De Salazar, D., 2015, „Despre metaforele tăcerii în *Priveliști* de B. Fundoianu", in *Caietele Sextil Pușcariu – II*, Cluj-Napoca, Scriptor-Argonaut, pp. 572-587.

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)

Dombi, E., 1970, „An Index of Incompatibility for Synaesthesia", in *Revue roumaine de linguistique*, XV, 6, Bucarest, pp. 571-577.
Dombi, E., 1971, „On the Semantic Basis of Synaesthesia", in *Revue roumaine de linguistique*, Bucarest, XVI, 1, pp. 47-62.
Downey, J.E., 1912, „Literary Synesthesia", in *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 9, pp. 490-498.
Dromard, G., 1908, „Les transpositions sensorielles dans la langue littéraire", in *Journal de Psychologie*, V, pp. 492-507.
Engstrom, A.G., 1946, „In Defence of Synaesthesia in Literature", in *Philological Quarterly*, XXXV, pp. 1-19.
Gebăilă, A., 2011, *Intrecci dei sensi e delle parole*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti.
Mahling, F., 1926, *Das Problem der "Audition colorée": eine historisch-kritische Untersuchung*, Lipsia, Akademische Verlagsgesellschaft.
Mancaş, M., 1962, „La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu", in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, pp. 55-87.
Marotta, G., 2012, „Sinestesie tra vista, udito e dintorni. Un'analisi semantica distribuzionale", in M. Catricalà (ed.), 2012, *Sinestesie e Monoestesie. Prosepettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, pp. 74-99.
Martin, M., 1978, „Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși", studio introduttivo a B. Fundoianu, *Poezii*, Bucarest, Ed. Minerva, pp. V-XXXVII.
Maurevert, G., 1939, „Des sons, des goûts et des couleurs: Essai sur les correspondances sensorielles", in *Mercure de France*, 292, pp. 541-585.
Naccarato, A., 2012, *Traduire l'image. L'œuvre de Gaston Bachelard en italien*, Roma, Aracne.
Paissa, P., 1995a, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, Brescia, La Scuola.
Paissa, P., 1995b, *La Sinestesia. Analisi contrastiva delle sinestesie lessicalizzate nel codice italiano e francese*, Brescia, La Scuola.
Prandi, M., 1992, *Grammaire philosophique des tropes*, Parigi, Les Éditions de Minuit.
Ramachandran, V.S., E.M. Hubbard, 2001, „Synaesthesia. A Window into Perception, Thought and Language", in *Journal of Consciousness Studies*, 8, pp. 3-34.
Ricœur, P., 1975, *La métaphore vive*, Parigi, Seuil.
Rosiello, L., 1963, „Le sinestesie nell'opera poetica di Montale", in *Rendiconti*, Fascicolo 7, Maggio, Bologna, Palmaverde, pp. 1-19.
Shen, Y., R. Aisenman, 2008, „Heard Melodies are Sweet, but those Unheard are Sweeter: Synaesthetic Metaphors and Cognition", in *Language and Literature*, 7 (2), pp. 123-140.
Skard, S., 1946, „The Use of Color in Literature. A Survey of Research", in *Proceedings of the American Philosophical Society*, XC, 3, pp. 163-249.
Stanford, W.B., 1942, „Synaesthetic Metaphor", in *Comparative Literature Studies*, VI-VII, pp. 26-30.
Ullmann, S., 1946, „Les transpositions sensorielles chez Leconte de Lisle", in *Le français moderne*, XIV, Gennaio, pp. 23-40.
Ullmann, S., 1947, „L'art de la transposition dan la poésie de Théophile Gautier", in *Le français moderne*, XV, Ottobre, pp. 265-286.
Ullmann S., 1951, „La transposition dans la poésie lyrique de Hugo, des *Odes et Ballades* aux *Contemplations*", in *Le français moderne*, XIX, Ottobre, pp. 277-295.
Ullmann, S., 1977, *Principi di semantica*, Torino, Einaudi.
Vianu, T., 1943-1944, *Curs de stilistică*, Bucarest, (litographié), vol. II, pp. 67-75.
Vianu, T., 1957, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
Vinea, I., 2016, *Opere – Poezii*, Bucureşti, Academia Română/Fundația Națională pentru Știință și Artă.
von Erhardt-Siebold, E., 1919, „Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts: ein asthetisch-psychologischer Versuch", in *Englische Studien*, 53, pp. 1-157, 196-334.

**BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)**

Weinrich, H., 1968, „Die Metapher", in *Poetica*, II, n. 1.
Williams, J.M., 1976, „Synaesthetic adjectives: a possible law of semantic change", in *Language*, 52/2, pp. 461-478.

**Sitografia**

Bretones Callejas, C.M., 2001, „Synaesthetic Metaphors in English", in *International Computer Science Institute Technical Report*, 01-008, Berkeley, ftp:://ftp.icsi.berkeley.edu/pub/techreports/2001/tr-01-008.pdf.
dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/ (edizione on line de *il Sabatini Coletti – Dizionario della Lingua Italiana*).
treccani.it/vocabolario/.

***Appendice***

| | Toucher | Chaleur | Goût | Odorat | Ouïe | Vue | Total |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Toucher | – | – | – | 1 | 12 | 10 | 23 |
| Chaleur | – | – | – | – | 6 | 8 | 14 |
| Goût | 10 | 2 | – | 1 | 27 | 30 | 70 |
| Odorat | 1 | – | – | – | – | 1 | 2 |
| Ouïe | – | – | – | – | – | 1 | 1 |
| Vue | – | 1 | – | – | 8 | – | 9 |
| Total | 11 | 3 | – | 2 | 53 | 50 | 119 : 97/22 |
| | | | | | 103 | | |

Mihaela Mancaș: modello tabellare di Ullmann relativo alle trasposizioni sensoriali nell'opera pubblicata in vita da Eminescu. (Mancaș 1962: 62)

BDD-A28431 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:57:38 UTC)