



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi Umanistici Interculturali

Ciclo XXX

Settore scientifico disciplinare L-LIN/10 LETTERATURA INGLESE

L-LIN/03 LETTERATURA FRANCESE

L-LIN/11 LINGUE E LETTERATURE ANGLO-AMERICANE

OLTRE I SENSI

FORME E STILI DELLA SINESTESIA MODERNA

Supervisore:

Chiar.ma Prof.ssa Alessandra Marzola

Co-Supervisore:

Chiar.mo Prof. Fabio Scotto

Tesi di Dottorato

Enrico Frigeni

Matricola n. 1005049

Anno Accademico 2016/17

Indice

INTRODUZIONE	4
 CAPITOLO 1. “THE <i>VESTIGIA COMMUNIA</i> OF THE SENSES”: ISAAC NEWTON E LE ORIGINI DELLA SINESTESIA ROMANTICA	 16
“A confused aggregate”: la decostruzione della luce e l’analogia tono-colori	18
Il <i>Clavecin à lumières</i> di Louis Bertrand Castel	25
L’eredità newtoniana e l’immaginario scientifico romantico	32
Aspetti metascientifici nella <i>Teoria dei Colori</i> di Goethe	40
Gerarchie dei sensi	47
 CAPITOLO 2. “L’ORDRE ET L’ENCHAINEMENT DES CONNAISSANCES HUMAINES”: UNITÀ ROMANTICA E SINESTESIA	 56
Unità romantica	56
La Catena dell’Essere	59
“Un système qui soit un”	62
Aritmetiche scientifiche, geometrie poetiche	65
Sintesi sinestetiche	69
 CAPITOLO 3. IL <i>SENSORIUM COMMUNE</i> E LE FORME DELLA SINESTESIA ROMANTICA	 79
Il <i>Sensorium Commune</i>	80
L’affermazione del tema sinestetico	93

L'amore dei sensi: la sinestesia come luogo dell'eros	105
“Bien loin du monde naturel”: trascendenze dell'intelletto e alterazioni del corpo	112
Sinestesie artificiali: l'esperienza multisensoriale e il consumo di droghe	118
CAPITOLO 4. IL COLORE DELLE VOCALI. L'AUDITION COLORÉE E LA SINESTESIA NEL SECONDO OTTOCENTO	126
“Dark ideas of different colors”: analisi medica della sinestesia	127
“Science et patience”: logica dello sregolamento sensoriale	130
“Trouver une langue”: l'unione dei sensi nel linguaggio poetico	136
Lo sregolamento di tutti i colori: il verbo poetico della sinestesia	139
Fama e declino dell'unione dei sensi nel <i>fin-de-siècle</i> europeo	151
Le perversioni della sinestesia	160
CAPITOLO 5. “WRITING BY SIMPLY LOOKING”: FORME FONOSIMBOLICHE DELLA SINESTESIA NELLA SPERIMENTAZIONE LETTERARIA MODERNISTA	168
Semantica del sé e psicologia del linguaggio	170
“De l'âme pour l'âme”: meta-psicologia letteraria e suggestioni fonosimboliche	177
“The rhythmic rise and fall of words”: le epifanie sinestetiche dell'artista joyciano	184
Ascoltare oggetti, cibi e stanze	189
La parola “esatta”	200
“Une langue est une utopie”: logica multisensoriale dei <i>poèmes phonétiques</i> dada	206
La sinestesia nelle neuroscienze moderne	212

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE	218
DIZIONARI ED ENCICLOPEDIA	236
SITOGRAFIA	237

Introduzione

Questo lavoro appartiene all'ambito degli studi sulla sinestesia, un campo di ricerca che di recente si è espanso e rivitalizzato, guadagnando negli ultimi quindici anni una significativa popolarità in diverse discipline accademiche. Benché, come intuibile, sia un fenomeno che convoca prospettive transdisciplinari, va detto che l'accezione attualmente più diffusa del termine *sinestesia* deriva dalle neuroscienze cognitive che la descrivono come lo stato psicologico dei cosiddetti soggetti sinesteti, capaci di percezioni sensoriali non direttamente collegabili agli stimoli percepiti.¹ E poiché il presupposto delle neuroscienze è il radicamento dell'esperienza – anche estetica – e della sua genesi nella fisicità cerebrale della mente, ne consegue che la sinestesia viene oggi prevalentemente indagata in questo quadro. Rispetto alla stratificazione di significati che la parola ha assunto nella storia a partire dalla sua origine greca (*syn-aísthēsis*, letteralmente “percezione simultanea”),² i dizionari continuano a indicare, non a caso, come prima accezione, quella di pertinenza latamente medica, psicologica o neurologica. Il vocabolario italiano *Zingarelli* la definisce come fenomeno cognitivo in cui “la percezione di determinati stimoli è accompagnata da particolari immagini proprie di un'altra modalità sensoriale”.³ Allo stesso modo, il vocabolario francese *Petit Robert* pone in risalto, in prima istanza, la specificità del termine afferente alla medicina: “Méd. Trouble de la perception sensorielle caractérisé par la perception d'une sensation

¹ Le parole sinestesia, multisensorialità e unione dei sensi, pur nella consapevolezza delle diverse sfumature di significato, verranno usate, nel corso di questa tesi, come sinonimi. Come si preciserà più avanti, il termine “sinestesia” entrerà a far parte del vocabolario delle lingue europee solo a partire dal 1890 con riferimento alla condizione psicologica di cui si è detto e verrà successivamente esteso anche a indicare la relativa metafora letteraria. Benché sia ovviamente possibile trovare esempi di sinestesia anche nelle epoche precedenti la nascita del termine occorre, tuttavia, tenere presente che tale concetto non esisteva (perlomeno, non nei modi di tale formulazione) in molti dei periodi storico-letterari di cui mi occuperò in questa tesi. Anche per questo userò, quando possibile, il termine più generico di “multisensorialità” che definisce un fenomeno, una teoria o un'opera d'arte “che riguarda più organi di senso” (Voce “multisensoriale” in *Zingarelli: Vocabolario della lingua italiana* [Bologna: Zanichelli, 2010], 1443). L'espressione “unione dei sensi”, infine, si riferisce in genere alla percezione simultanea dei sensi che precede un'esperienza trascendente ed estetica (dei sensi e dell'intelletto).

² Voce “Sinestesia” in *L'Etimologico: Vocabolario della lingua italiana* (Milano: Mondadori, 2010), 1116.

³ Voce “Sinestesia” in *Zingarelli*, 1809.

supplémentaire à celle perçue normalement, dans une autre région du corps ou concernant un autre domaine sensoriel.”⁴ Anche l’*Oxford English Dictionary*, infine, offre per prima, una definizione analoga, benché più concisa e generica rispetto alle due precedenti: “A sensation in one part of the body produced by a stimulus applied to another part.”⁵ Queste definizioni di stampo medico alludono implicitamente alla condizione cerebrale dei cosiddetti sinesteti (o soggetti sinestetici) che, scoperta nella seconda metà del XIX secolo, gode oggi di una notevole popolarità grazie alle nuove tecniche di ricerca neuroscientifiche.

Per esemplificare brevemente la condizione neurologica sinestetica genericamente descritta dai dizionari si può dire che un sinesteta associa, automaticamente e senza alcuna logica pregressa, stimoli sensoriali e/o stati emotivi a sollecitazioni percettive di diversa natura. Per Michael Watson – uno dei primi soggetti sinestetici studiati dal neuroscienziato americano Richard Cytowic negli anni ottanta del Novecento – i gusti e la consistenza dei cibi si traducevano inconsapevolmente in stimoli tattili, sensazioni di punti, linee, peso e dimensioni percepiti lungo gli avambracci o sul viso.⁶ Tra le numerose esperienze sinestetiche riportate dai diversi soggetti identificati come sinesteti quella di gran lunga più comune riguarda l’associazione di alcuni grafemi o fonemi a determinati colori: le lettere dell’alfabeto, i numeri, i giorni della settimana e i mesi vengono percepiti “a colori” anche se riprodotti con inchiostro nero. Gli studi di Cytowic sui casi sinestetici interrompono il lungo silenzio in materia da parte della neurologia e della psicologia cognitiva che per gran parte del Novecento scelgono di ignorare le esplorazioni ottocentesche - considerate come forme para-scientifiche legate all’occultismo e all’esoterismo - e di liquidare le sue moderne rivisitazioni come esecrabili tentativi di ricerca scientifica *new age*. Nell’ultimo decennio di questo secolo si è assistito invece ad una vera e propria fioritura di studi sull’argomento accompagnata

⁴ Voce “Synesthésie” in *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 2012), 2487.

⁵ Voce “Synaesthesia” in *Oxford English Dictionary Online*

(<http://www.oed.com/view/Entry/196336?redirectedFrom=synesthesia#eid>), consultato il 02/10/2017.

⁶ Si veda Richard E. Cytowic, *The Man Who Tasted Shapes* (Cambridge; London: MIT Press, 1993). Formato Ebook.

dalla crescente curiosità di un pubblico non specialistico per le strane capacità di questi soggetti.⁷

Non di rado, in effetti, l'esperienza sinestetica (considerata nell'Ottocento una patologia oculistica) viene oggi popolarmente intesa come un "superpotere", espressione di una sensibilità percettiva superiore alla media⁸ rivendicata e vantata, non a caso, con crescente frequenza, da artisti o personaggi famosi del nostro tempo. Si sono anche moltiplicati gli studi neuroscientifici sulla relazione tra sinestesia e creatività,⁹ nonché i tentativi di "diagnosticare" varietà di questa condizione neurologica in artisti e filosofi che, nei secoli precedenti, avevano dato prova di uno spiccato interesse per i temi della multisensorialità. E d'altronde l'odierna valorizzazione dei superpoteri percettivi posseduti dai soggetti sinestetici sarebbe la versione aggiornata della idealizzazione romantica, e simbolista, dell'ipersensibilità poetica, unico tramite per accedere a un sapere trascendente.¹⁰ In effetti, la sinestesia – che le neuroscienze considerano come evidenza del naturale istinto creativo dell'essere umano – ha una storia lunghissima e articolata i cui snodi riguardano non solo l'accezione scientifica dell'esperienza sinestetica, oggi prevalente, ma anche la sua consolidata valenza letteraria o estetica che tuttora sopravvive in significati di uso corrente.

In questa accezione, che riguarda la rappresentazione linguistica e letteraria dell'esperienza, la sinestesia è definita come una "Figura retorica consistente nell'associazione di due parole relative a sfere sensoriali diverse."¹¹ Locuzioni come

⁷ Tale curiosità è dovuta non solo alla necessità di fornire una spiegazione medica del fenomeno, ma anche ad una crescente consapevolezza delle continuità esistenti tra i cervelli sinestetici e i cervelli normotipici. Sembrerebbe, in altre parole, che tutti gli esseri umani siano dotati di qualità sinestetiche di basso livello e l'approfondimento di questo campo d'indagine si rivelerebbe dunque prezioso per meglio comprendere i meccanismi cognitivi che regolano il funzionamento della mente.

⁸ Si veda, ad esempio, l'articolo "Sinestetici si nasce o si diventa?" sul sito del giornale divulgativo *Focus*. (<https://www.focus.it/comportamento/psicologia/la-sinestesia-puo-essere-appresa>), consultato il 03/10/2017.

⁹ Si veda Catherine M. Mulvenna, "Synesthesia and creativity" in *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, ed. Julia Simner e Edward M. Hubbard (Oxford: Oxford University Press, 2013), 607 – 630.

¹⁰ Questa suggestione è implicita in Patricia Lynne Duffy, "Synesthesia in literature" in *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, 647 – 670.

¹¹ Voce "Sinestesia" in *Zingarelli*, 1809. Studi linguistici sulle caratteristiche della sinestesia come metafora sono, ad esempio: Lawrence Marks, "Synesthetic Perception and Poetic Metaphor" in *Journal of Experimental Psychology*. 8:1 (1982). 15 – 23. E Ning Yu, "Synesthetic Metaphor: a Cognitive

“urlo nero”,¹² “l’odore di fragole rosse”,¹³ ecc. sono esempi dell’uso prettamente poetico del concetto il quale, pur essendo formalizzato solo alla fine dell’Ottocento a seguito della popolarità acquisita dalla relativa condizione medica, è facilmente riferibile a numerose occorrenze del tropo che risalgono alla letteratura antica e medievale.¹⁴

Proprio l’ambivalenza di questo termine costituirà, dunque, uno dei principali ambiti di interesse di questa tesi in cui emergerà come attorno alle interpretazioni dell’esperienza sinestetica saperi diversi abbiano intessuto, almeno nell’arco temporale che considereremo, un intenso e fertile dialogo i cui esiti trascendono gli obiettivi delle singole aree di ricerca. Si cercherà quindi di mostrare come, proprio in virtù della sua flessibilità, il concetto di sinestesia svolga un ruolo cruciale nell’illustrare le mutevoli dinamiche dei rapporti tra diverse pratiche discorsive all’interno dell’immaginario culturale europeo. Il fulcro prospettico non è, dunque, la valenza letteraria o estetica della sinestesia, né la sua specificità clinica/psicologica/medica, bensì la dinamica delle relazioni tra la ricerca scientifica sul fenomeno della multisensorialità e la tensione estetica verso la sua rappresentazione. L’attenzione a queste relazioni implica, come ha autorevolmente mostrato Gillian Beer nel suo lavoro pionieristico in questo ambito, osservare la fertilità delle intersezioni tra gli strumenti utilizzati e gli interrogativi posti da entrambi i campi del sapere: così come le scoperte scientifiche dischiudono nuovi e affascinanti orizzonti per l’immaginazione artistica, gli scienziati stessi si avvalgono di metafore e modelli narrativi per la costruzione delle loro teorie.¹⁵ Ma, come si cercherà

Perspective” in *Journal of Literary Semantics* 32:1 (2003). 19 – 34.

¹² Salvatore Quasimodo, “Alle fronde dei salici” in *Poesie e discorsi sulla poesia*, ed. Gilberto Finzi (Milano: Mondadori, 1996), 125.

¹³ Giovanni Pascoli, “Il gelsomino notturno” in *Poesie e prose scelte*, vol. 2, ed. Cesare Garboli (Milano: Mondadori, 2003), 795.

¹⁴ L’uso più antico finora riscontrato della figura retorica si riferisce all’espressione “vidi il rimbombare” utilizzata da Eschilo nei *Sette contro Tebe* (467 a.c.). Si veda: Ludwig Schrader, *Sensacion y sinestesia: estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*, tr. Juan Conde (Madrid: Gredos, 1975), 14. Sulla sinestesia nell’antichità si veda anche: Shane Butler e Alex C. Purves, ed., *Synaesthesia and the Ancient Senses* (New York: Routledge, 2014); e, con particolare riferimento, alla religione: Eric McLuhan, *The Sensus Communis, Synesthesia, and the Soul: An Odyssey* (Toronto; New York: BPS Books, 2015).

¹⁵ Gillian Beer, *Open Fields: Science in Cultural Encounter* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 8. Nell’introduzione a *Darwin’s Plots*, Beer riporta un passaggio del celebre *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* di Thomas Kuhn in cui lo studioso sostiene che ogni teoria scientifica non ancora suffragata da evidenze empiriche a supporto presenti uno stato epistemologico finzionale, di fatto equiparabile a quello

di mostrare, nel caso specifico della multisensorialità sinestetica, il dialogo tra discorsi e saperi diversi non mette in luce soltanto un'analogia narrativa, bensì anche, in modo emblematico, la condivisione di tratti fondativi che, come accertato nelle ricerche degli ultimi decenni di questo secolo, accomunano il pensiero artistico a quello scientifico.

Anziché esaminare dettagliatamente le specificità dell'unione dei sensi in un determinato periodo storico – come accade in un cospicuo numero di studi critici in materia – ho optato per una prospettiva di più ampio raggio che, a partire dalla genesi della sinestesia romantica, si spinge a ripercorrere le trasformazioni di questo fenomeno/tropo nell'area anglo-americana e francese sino agli epigoni del Modernismo novecentesco. Si tratta di un arco spazio-temporale esteso che riguarda, nel contesto europeo, questioni storiche, politiche e sociali relative a diverse storie nazionali. A queste ho potuto fare riferimenti solo tangenziali, limitandomi a cogliere, di volta in volta gli spunti utili a illuminare la valenza dell'unione dei sensi nell'immaginario europeo e a osservare i modi in cui si sono stratificate le diverse accezioni dell'esperienza sinestetica. Anche se, data la natura intermediale del fenomeno sinestetico, saranno inevitabili riferimenti occasionali alle forme assunte in ambiti artistici e filosofici è stato necessario circoscrivere anche il campo d'osservazione limitandolo prevalentemente ad esempi – attinti per lo più dai riferimenti bibliografici¹⁶ – provenienti da discorsi letterari e scientifici¹⁷ dell'ambito anglo-francese.

Ho cercato, insomma, di dare un ordine e una coerenza – indubbiamente arbitrari – all'ingente quantità dei “dati” offerti dalla storia culturale sulle varie accezioni della

dei testi letterari. (Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction* [London: Routledge & Kegan Paul, 1983], 3). Sull'utilizzo di metafore e modalità narrative da parte del discorso scientifico si veda il compendio dei recenti studi in materia in Remo Ceserani, *Convergenze: Gli strumenti letterari e le altre discipline* (Milano: Mondadori, 2010), 15 – 21.

¹⁶ Nella quasi totalità dei casi i discorsi letterari di cui farò menzione nella tesi sono rappresentati da testi poetici che, in virtù della elevata condensazione di occorrenze sinestetiche, esemplificano le trasformazioni del tropo nei diversi momenti storico-culturali.

¹⁷ Qui e altrove, uso gli aggettivi “letterario” e “scientifico” (e i sostantivi “letteratura” e “scienza”) per comodità espositiva, pur nella consapevolezza che si tratta di attribuzioni convenzionali, storicamente determinate, e relative. Come si avrà modo di vedere nel corso di questo lavoro, “letteratura” e “scienza” acquistano un loro statuto separato in momenti storici specifici e i loro significati sembrano tuttora aperti a continue ridefinizioni. Uno degli aspetti più interessanti della sinestesia è proprio la sua funzione storica di “ponte” tra forme del sapere che siamo abituati a pensare in termini di contrapposizione per effetto di logiche istituzionali.

sinestesia disegnando un possibile tracciato che ne ripercorresse le dinamiche dalla disaggregazione della luce di Isaac Newton – la scoperta scientifica che identifico come una matrice forte della sinestesia romantica – sino alle neuroscienze cognitive di oggi, le cui ipotesi sulle origini del linguaggio sinestetico mostrano singolari coincidenze con gli esperimenti di fonosimbolismo sinestetico di alcune avanguardie moderniste.

La scelta di iniziare la mia analisi delle forme della sinestesia moderna a partire dalla temperie romantica deriva dalla constatazione che proprio in quel clima culturale il sentire comune è esposto, su più fronti, a numerose sollecitazioni che riaprono antichi dibattiti riscoprendone una nuova e diversa attualità:¹⁸ i meccanismi della percezione, il funzionamento dei sensi e soprattutto la possibilità della loro unione diventano oggetto di una attrazione e attenzione – scientifica ed estetica – che contribuirà ad ampliare e diversificare le valenze del fenomeno sinestetico e della sua rappresentazione. La cosiddetta sinestesia romantica¹⁹ – le cui caratteristiche sono ancora osservabili nell’odierna accezione del termine – si presenta come un aggregato semantico al quale concorrono attribuzioni di senso provenienti da eterogenei ambiti culturali. Mi è sembrato, dunque, necessario definire anzitutto il quadro epistemologico e culturale attraverso cui la metafora sinestetica acquisisce il suo peculiare statuto all’interno delle opere letterarie a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo.

Il **primo capitolo** prenderà in considerazione uno snodo cruciale che, nel corso del XVII e del XVIII secolo, dissoda il terreno per l’irruzione delle metafore multisensoriali nell’episteme romantica. Si tratta della trasmigrazione del concetto di unione dei sensi dall’ambito puramente religioso a quello scientifico (all’epoca ancora in via di

¹⁸ L’aggettivo “moderno” che qui è usato per qualificare questo uso della sinestesia, prescinde dalle diverse – e controverse – datazioni storiche della cosiddetta “modernità”. Esso indica più in generale la permanente attualità del significato e del valore che i poeti romantici e simbolisti attribuirono all’unione dei sensi, un valore che continua ad essere prevalente nella letteratura e nella cultura europea del XXI secolo.

¹⁹ L’attribuzione dell’aggettivo “romantico” e la stessa periodizzazione del Romanticismo variano, come si vedrà nel primo capitolo, a seconda delle prospettive storiche e culturali, e, nel corso del XX secolo, esse sono state oggetto di un acceso dibattito critico. Per comodità e chiarezza espositiva, ho mantenuto in generale i riferimenti convenzionali al Romanticismo soprattutto quando essi non parevano compromettere la mia argomentazione sulla sinestesia.

definizione), un processo innescato in modo decisivo dai lavori sull'ottica di Isaac Newton e in particolare dall'analogia tra i colori dello spettro luminoso e i toni dell'ottava musicale proposta nel volume *Opticks* (1704). Il potere suggestivo di queste congetture per gli intellettuali del XVIII secolo, deriva, infatti, in gran parte dalla fama e dall'autorevolezza acquisita dal matematico inglese, fondatore non solo di un modello fisico che perdurerà per oltre due secoli, ma soprattutto, di un nuovo metodo di indagine che caratterizzerà i procedimenti delle nuove branche del sapere scientifico sviluppatesi nel corso del secolo. Al di là, dunque, dei contributi specifici dell'ottica newtoniana nel dar voce e visibilità ad un dibattito scientifico sulle caratteristiche multisensoriali dei fenomeni naturali, il capitolo considera anche quale impatto sull'immaginario occidentale ebbe la teoria della disomogeneità della luce, espressa per la prima volta nella "New Theory about Light and Colour" (1672), nella quale – in contrasto con il pensiero filosofico e le credenze religiose dell'epoca – si sosteneva che la natura del raggio di luce non era unitaria, ma eterogenea, formata da onde di diversi colori.

Il contraccolpo emotivo della teoria newtoniana che opponeva all'unità della luce come immagine del divino, la frammentazione materialista del raggio luminoso, fu particolarmente sentito dagli intellettuali della fine del XVIII secolo e dell'inizio di quello che è convenzionalmente definito il periodo romantico. La nuova episteme che Newton contribuisce a fondare si trova, infatti, in rotta di collisione con la tradizionale visione cristiana del mondo che aveva dominato l'immaginario europeo fino all'avvento della rivoluzione scientifica. Come è noto, il rapporto dei poeti romantici con i discorsi scientifici è caratterizzato da una notevole ambiguità: da un lato, persiste la diffidenza nei confronti del metodo scientifico, percepito come un inganno della mente razionale che pretende di rappresentare la complessità (materiale e non) del mondo attraverso l'aridità del calcolo numerico; dall'altro è vivo l'interesse per le potenzialità delle nuove scoperte e delle nuove teorie promettenti non solo per il progresso materiale, ma anche politico e sociale. L'impronta newtoniana di questo modo di intendere e organizzare il sapere andava, secondo gli intellettuali romantici, riformulata su basi compatibili con l'episteme tradizionale e l'unione dei sensi, per la sua duplice valenza (religiosa e scientifica), assume la funzione di una figura di mediazione tra le due visioni del mondo.

Le molteplici e contraddittorie sfaccettature dell'ideologia romantica, il fervido interesse e l'inquietudine per le strade battute dalla scienza, il fascino per la percezione immanente e l'anelito alla trascendenza corporea trovano sia nella figura retorica, che nell'esperienza fenomenica, dell'unione sensoriale, uno spazio ideale di condensazione, un luogo di ricomposizione di frammenti apparentemente incompatibili, o quanto meno un terreno dialogico nel quale differenze e analogie si intrecciano in un'unica trama. Per affrontare la complessità di questo intreccio densissimo ho scelto di scioglierne alcuni nodi isolando, nel secondo e nel terzo capitolo, aspetti diversi e costitutivi del tema della sinestesia (l'unità e la sensorialità) i cui risvolti si prestano ad essere illuminati anche attraverso le forme della poesia romantica. Qui, la sinestesia, assorbita nella forma del tropo metaforico, assume in virtù della sua flessibilità discorsiva, una funzione cardinale, prestandosi ad usi, valenze e interpretazioni variegata dalle quali si genera un ventaglio di sfumature di senso che arricchiscono e modificano il termine. Su queste diverse sfumature, tutte appartenenti a un unico, articolato e imponente immaginario culturale, ho cercato di fare luce a partire da punti di osservazione diversi che coincidono con i fulcri tematici e ideologici dell'episteme romantica.

Il **secondo capitolo** osserva, in particolare, la complessità e la problematicità assunta dal tema dell'unità/unitarietà nell'ideologia romantica alla luce del vistoso incremento di conoscenze e tecniche conseguente alla crescente affermazione del paradigma scientifico tra il XVII e il XVIII secolo. Come si vedrà, la constatazione dell'insufficienza euristica della metafora della "grande catena dell'essere", dà luogo, nella sensibilità illuminista, a nuove raffigurazioni che provano a dar conto della sorprendente complessità del mondo svelato dai filosofi naturali. Sono, dunque, riconoscibili, a inizio Ottocento, due diversi orientamenti nella rappresentazione e modellizzazione del mondo: da un lato il sapere scientifico propende verso una accumulazione "aritmetica" delle conoscenze prodotte da indagini svolte con criteri analitici, dall'altro la scrittura poetica rilancia il potere sintetico dell'immaginazione incaricandola di ricomporre la dispersiva frammentarietà del mondo nell'unica percezione del soggetto artefice. Gli esempi considerati qui sottolineano come la metafora sinestetica ritorni con insistenza a suggello di questa volontà unificatrice spesso avvalendosi di scenari magici e fantastici,

dimensioni che, lontanissime dalla logica della scienza, si prestano ad accogliere nel loro alveo un'aspirazione all'unità che si mostra spesso utopica e immaginaria.

Per integrare l'analisi dei modi in cui l'immaginario romantico assorbe e riconfigura l'unione dei sensi ho poi ritenuto indispensabile considerare nello specifico lo sviluppo storico delle teorie della percezione fino al periodo di maggior diffusione letteraria del tropo sinestetico. A partire dalla dottrina aristotelica del *sensorium commune* - che teorizzava l'esistenza di un senso aggiuntivo, in grado di riunire le informazioni dei cinque sensi tradizionali - il **terzo capitolo** seguirà le trasformazioni dei modi di intendere la sensorialità fino all'inizio dell'Ottocento. Considerata per secoli la più accreditata teoria della percezione (soprattutto, per la sua capacità di render conto delle esperienze multisensoriali mistiche), il *sensorium commune* aristotelico perde progressivamente nel corso del Seicento e del Settecento le sue valenze immateriali e sinestetiche. Nel contesto di un crescente fisicalismo influente soprattutto nel campo della medicina e della neurologia, infatti, l'ipotesi fu riformulata e ridimensionata fino a indicare l'esistenza di un'area del cervello in cui convergevano (senza mai sovrapporsi) le connessioni provenienti dalle aree deputate alle diverse percezioni sensoriali. Ma è proprio l'esclusione di ogni possibilità di trascendenza della modularità dei sensi in questo approccio materialista di inizio Ottocento a stimolare un'inedita curiosità (scientifica ed estetica) per tali fenomeni, come dimostra la moltiplicazione delle metafore sinestetiche e soprattutto la significatività delle esperienze multisensoriali rappresentate nella produzione letteraria dell'epoca. Proprio quando il *sensorium commune* perde il suo valore di conoscenza e cessa di essere un verosimile "luogo" della percezione, la multisensorialità si trasforma in un'esperienza oscura, misteriosa e affascinante, il denominatore comune di molteplici forme di esaltazione: estasi paniche, erotiche, estetiche, ineffabili piaceri artificiali indotti dall'uso delle droghe. È l'inseguimento di queste diversissime occasioni di godimento multisensoriale a trasformare la sinestesia in un tropo fondativo per via della sua capacità di dar loro forma e sostanza nella lingua poetica.

La straordinaria fortuna poetica dell'unione dei sensi nella prima metà del XIX secolo finirà per contagiare, del resto, anche altri discorsi dell'epoca, come quello della neonata

medicina. Va subito detto tuttavia che la curiosità clinica per i casi neurologici di sinestesia, emersa per la prima volta nelle ricerche oftalmologiche che acquistano notorietà soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, è di tipo diagnostico. Il sinesteta non è un artista la cui fine sensibilità percettiva è in grado di toccare picchi di unione sensoriale, ma un caso patologico: la sua percezione multisensoriale deve essere corretta dalla scienza medica e ricondotta alla normalità. Ma al di là della "patologizzazione" dell'esperienza sinestetica, conta osservare la sua nuova interpretazione neuronale e cerebrale che, promossa dalle scienze mediche, prende piede anche in ambiti diversi del sapere proprio in coincidenza con l'esaurimento degli ideali romantici e con la definitiva perdita, da parte dell'artista, del proprio prestigio sociale. Si osserverà, allora, nel **quarto capitolo** come, proprio la nuova accezione medica della sinestesia ispiri una epocale trasformazione delle sue forme letterarie. Le matrici di questo cambiamento sono ben visibili nell'opera di Arthur Rimbaud (al quale dedicheremo la maggior parte del capitolo) e soprattutto nel celeberrimo sonetto "Voyelles" in cui viene proposto un nuovo modello sinestetico per il futuro della letteratura. Come si vedrà approfonditamente, l'associazione tra vocali e colori invocata dal poeta francese – oltre ad essere, con ogni probabilità, direttamente influenzata proprio dalla rappresentazione medica della sinestesia – rappresenta il primo passo verso il riconoscimento della natura intrinsecamente multisensoriale del linguaggio, una natura che al poeta compete di far emergere nel testo. Laddove, infatti, la metafora sinestetica tipica del Romanticismo rappresenta ormai un tropo obsoleto, il modello rimbaldiano – che, assieme alle "Correspondances" baudelairiane fu influentissimo per la successiva generazione di poeti simbolisti e modernisti – istituisce un criterio di significazione fonosimbolica (un linguaggio che, in altre parole, esprime il proprio senso grazie soprattutto alle qualità del significante linguistico) radicato nel presupposto dell'unione dei sensi.

Nel **quinto e ultimo capitolo** si vedrà come le basi sinestetiche delle intuizioni fonosimboliche di Rimbaud, riemergono visibilmente in molte sperimentazioni poetiche delle avanguardie moderniste. La riconfigurazione fonosimbolica della sinestesia è parte di una sistematica reinvenzione del linguaggio poetico e narrativo e di uno spostamento

decisivo d'enfasi sul testo o prodotto artistico, rispetto all'esperienza del suo autore. A questa valorizzazione del testo, inteso come un sistema di significazione autonomo che produce senso al di là delle intenzioni di chi scrive, contribuiscono in modo decisivo i contributi delle nuove "scienze" della psicologia e della psicoanalisi. In particolare, è cruciale il ruolo attribuito al linguaggio – e nello specifico alle dinamiche del significante – individuato nella terapia psicoanalitica come il luogo privilegiato di emersione e di osservazione clinica delle dinamiche dell'inconscio. L'esperienza sinestetica modernista è intrinsecamente legata alle qualità costitutive del linguaggio, in grado di evocare "epifanie" nello spirito artistico che ne recepisce le sofisticate inflessioni multisensoriali. Esse saranno, inoltre, oggetto dell'interesse di tanta parte della letteratura d'avanguardia di inizio secolo (rappresentata qui dagli esempi di Gertrude Stein e dei poeti dadaisti) che - aderendo al celebre monito rimbaldiano "Je est un autre" e facendo propri i presupposti del discorso psicanalitico (del resto già da tempo intrecciato a quello estetico) - si spinse alla ricerca di un linguaggio smembrato e denso, capace di fondare, attraverso il lavoro del significante, un rapporto di somiglianza iconica tra il testo e il suo referente. Le forme di fonosimbolismo sinestetico che compaiono negli esempi discussi nel capitolo, tutte referenzialmente motivate, avallano, di fatto, le numerose critiche mosse alla linguistica saussuriana e, in particolare, alla nozione di arbitrarietà del segno linguistico, dagli anni '60 fino ad oggi, negli ambiti della filosofia del linguaggio, della psicolinguistica e degli studi semiotici.

Come sottolineo a conclusione del mio lavoro è l'ambito scientifico delle neuroscienze cognitive a offrire oggi suggestioni sul fenomeno sinestetico particolarmente rilevanti per la loro singolare coincidenza con gli esiti delle sperimentazioni moderniste discusse. Il neuroscienziato Vilayanur S. Ramachandran ha, infatti, ipotizzato che la sinestesia rappresenti un processo cognitivo intrinseco al linguaggio umano, fondato su una corrispondenza neuronale, ovviamente non arbitraria, tra la forma visiva di un oggetto e il suono che potrebbe corrispondervi. Tali abitudini multisensoriali avrebbero dato luogo alla forma formazione di un proto-linguaggio fondato sulla naturale somiglianza

dei movimenti della bocca rispetto agli oggetti descritti.²⁰ Al di là della sua plausibilità scientifica, l'ipotesi di Ramachandran, oggi peraltro condivisa dalla comunità dei neuroscienziati, ci consente di osservare da una prospettiva diversa l'ermetismo fonosimbolico del linguaggio steiniano e dadaista, e in generale le sperimentazioni poetiche che inseguono un'adesione multisensoriale al referente per vie che ci sembrano semanticamente oscure.

²⁰ Si vedano i capitoli 3 e 6 in Vilayanur S. Ramachandran, *The Tell-Tale Brain: a Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human* (New York: W.W. Norton, 2012). Formato Ebook.

Capitolo 1

“The *vestigia communia* of the senses”: Isaac Newton e le origini della sinestesia romantica

*There was a time when meadow, grove,
and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem,
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore; -
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see
no more.¹*

In questo primo capitolo si cercherà di illustrare la genesi del fascino esercitato dalla fusione sensoriale, specificando quali potenzialità estetiche, esoteriche, mistiche e scientifiche interpellano e sollecitano la sensibilità romantica contribuendo, di fatto, a plasmarla. Molto più di una moda o una tendenza estetica, la sinestesia è infatti una qualità costitutiva e imprescindibile dell'ideologia romantica,² sicché le trasformazioni delle sue forme e, più in generale, i mutamenti d'interesse per l'esperienza cognitiva del mondo finiscono per coincidere con le diverse articolazioni del Romanticismo.³

¹ William Wordsworth, “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” in *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, Ernest de Selincourt (Oxford: Oxford University Press, 1969), 460.

² L'esistenza stessa di un'ideologia del Romanticismo è stata al centro di un dibattito critico inaugurato nel 1983 dall'influente studio di Jerome McGann, *The Romantic Ideology* (Chicago, London: The University of Chicago Press). Qui McGann rimproverava ai principali critici del movimento romantico di avere assunto per la loro interpretazione gli stessi criteri che informavano l'ideologia degli autori analizzati senza coglierne con la necessaria distanza le coordinate storiche culturali: “The scholarship and criticism of Romanticism and its works are dominated [...] by an uncritical absorption in Romanticism's own self-representation” (McGann, *Romantic Ideology*, 1). Da qui deriverebbe la tendenza a identificare il “Romanticismo” con un gruppo coeso e indifferenziato di “autori romantici” in sintonia con il cosiddetto “spirito del tempo”. Nella sua Introduzione a *The New Oxford Book of Romantic Period Verse* (Oxford: Oxford University Press, 1993), McGann sviluppa le sue premesse ribadendo l'impossibilità di identificare storicamente il termine ‘romantico’ in senso inclusivo (xx). Va da sé dunque che la sinestesia “romantica” e le sue interpretazioni, cui nel corso di questo lavoro si farà frequente riferimento, andranno intese come prodotto di un'ideologia nei termini descritti da McGann.

³ L'importanza rivestita dal concetto e dalla figura letteraria nella letteratura del Romanticismo e del

La svolta epistemologica che prelude alla rivoluzione romantica, dando forma contestualmente anche a un nuovo modo di concepire la natura e il rapporto dell'uomo con essa,⁴ viene di solito ricondotta ai cambiamenti dei paradigmi interpretativi occorsi nei secoli XVII e XVIII in vari ambiti del sapere (e in particolare nel campo della filosofia naturale). È, in effetti, l'incrocio di questi diversi paradigmi - interdipendenti e consustanziali al nuovo immaginario moderno (successivo alla rivoluzione scientifica) - ad alimentare l'interesse di filosofi, scienziati e artisti per i fenomeni di fusione e confusione sensoriale dando luogo all'incremento dell'uso della figura retorica della sinestesia.

Per tali motivi, dunque, si è deciso di risalire, per la nostra indagine sulla sinestesia moderna, a questi secoli, durante i quali inizia a profilarsi, nel contesto della cosiddetta rivoluzione scientifica, il cambiamento di paradigma che porterà alla definizione sempre più articolata della mentalità moderna. La proliferazione di lavori scientifici accompagnata da una nuova metodologia di studi della filosofia naturale furono la premessa per la messa a punto, in un arco di tempo relativamente breve, di numerose scoperte epocali e per l'elaborazione di teorie che rimisero in discussione le consolidate certezze aristoteliche circa la natura, l'universo e il suo rapporto con l'uomo. In questa ampia e frastagliata costellazione "rivoluzionaria" spiccano per il loro rilievo, anche in relazione alla sinestesia e alla sensorialità umana, gli studi sull'ottica di Isaac Newton che contribuirono a modificare il sistema di valori dell'immaginario europeo portando a una definizione culturale nuova e radicalmente diversa, tipica della modernità. La dimostrazione della natura eterogenea della luce (formata da raggi aventi diverse lunghezze d'onda) rappresenta, in effetti, un cambiamento epocale, le cui conseguenze e implicazioni furono nei secoli successivi accolte con difficoltà, o vivacemente contrastate. Newton, infatti, non si limitava qui ad opporre l'evidenza dei dati empirici

Simbolismo è stata spesso sottolineata dalla critica. Si veda in proposito: Glenn O'Malley, "Literary Synesthesia", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15:4 (1957), 405; Erika von Erhardt-Siebold, "Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism", *PMLA*, 47:2 (1932), 583; Patricia Lynne Duffy, "Synesthesia in Literature" in *The Oxford Handbook of Synesthesia*, 649 – 654 e Kevin T. Dann, *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge* (New Haven; London: Yale University Press, 1998), 13 – 14, 26 – 29, 40 – 45.

⁴ Marcello Pagnini, ed., *Il Romanticismo* (Bologna: Il Mulino, 1986), 59.

a secoli di storia culturale in cui la luce era stata concepita come una manifestazione dell'esistenza e dell'unità divina. Egli postulava anche per primo l'esistenza di un'analogia tra i toni cromatici scomposti dallo spettro luminoso e gli intervalli della scala musicale inaugurando, così, un dibattito, che avrà corso per tutto il XVIII secolo, in cui la multisensorialità si imporrà per la prima volta come fulcro degli interessi scientifici e filosofici della scena europea.

Il cambiamento di paradigma profilato da Newton e, nello specifico, l'analogia, da lui postulata, tra tonalità musicali e colori verranno discussi in questo capitolo che osserva la loro rilevanza per la comprensione del successo della sinestesia in molti testi romantici. Mentre le nuove "leggi" newtoniane e, in generale, la sterilità dell'osservazione scientifica per l'analisi della complessità del reale, verranno condannate aspramente dalle voci di intellettuali e poeti, il dibattito sull'analogia sinestetica, che dagli studi newtoniani sull'ottica trae alimento, si accenderà rimanendo vivo fino alla fine del Settecento: l'interesse scientifico per la multisensorialità e l'aspirazione romantica a ricomporre un universo concepibile solo in frammenti, come la luce stessa, convergono in testi poetici che propongono i primi esempi di metafora sinestetica moderna. Come si vedrà, questi esempi danno voce, nella loro complessità, alla difficile integrazione delle speculazioni filosofiche e scientifiche del Settecento nell'immaginario del nuovo secolo.

"A confused aggregate": la decostruzione della luce e l'analogia tonocolori

È suggestivo pensare che la radice dell'episteme che caratterizza la modernità si possa identificare in un breve paragrafo di straordinaria importanza. 18 gennaio 1672 è la data in calce alla lettera ricevuta da Mr. Henry Oldenburg, all'epoca segretario della neonata *Royal Society*. Nel secondo paragrafo della missiva si poteva leggere:

I desire that in your next letter you would inform mee for what time the Society continue them for any time I am purposing them, to be considered of & examined, an accompt of a Philosphicall discovery wch induced mee to the making of the said Telescope, & wch I doubt not but will prove much more gratefull then the communication of that instrument, being in my Judgment the oddest if not the most

considerable detection wch hath hitherto beene made in the operations of Nature.⁵

Il mittente era l'inventore di un nuovo modello di telescopio a riflessione. Un giovane matematico ancora poco noto: Isaac Newton.

Da diversi anni ormai l'ottica veniva considerata uno dei campi più fertili della matematica dato che le competenze e le capacità di maestri artigiani e vetrai avevano raggiunto un tale livello di raffinatezza da consentire la realizzazione pratica delle ipotesi teoriche proposte dagli studiosi. Esistevano le possibilità concrete di mettere alla prova quel metodo sperimentale che rappresentava la grande novità del nuovo approccio metodologico alla produzione del sapere. Un altro vantaggio era che, proprio grazie alla loro realizzabilità, le teorie dei filosofi naturali raramente rimanevano inutilizzate. Esse andavano spesso a costituire la base di nuove invenzioni di pubblica utilità che davano fama e, soprattutto, denaro tanto agli artigiani che materialmente costruivano tali artefatti quanto ai filosofi ispiratori.⁶

Non sorprende, dunque, che un giovane matematico – dotato e desideroso di emergere – scegliesse proprio quel particolare campo di applicazione fisica quale obiettivo verso cui dirigere i propri sforzi. Già dal 1666, sei anni prima della lettera di cui si è detto, Newton aveva cominciato ad interessarsi ai discorsi scientifici attorno all'ottica partecipandovi attivamente. In quell'anno, infatti, egli riferisce di essersi procurato “a Triangular glass-Prisme” al fine di poter “try therewith the celebrated Phænomena of Colours”.⁷

Non occorre molto tempo allo scienziato per constatare che la diottrica, così come concepita all'epoca, era esposta a considerevoli criticità, in particolare quando si trattava di spiegare e prevedere i comportamenti dei raggi di luce sottoposti a rifrazione.

⁵ Lettera di Isaac Newton a Henry Oldenburg del 18 gennaio 1672. Isaac Newton, *The Correspondence of Isaac Newton*, vol. 1, 1661 – 1675, ed. H.W. Turnbull (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 82.

⁶ Non è, inoltre, trascurabile il fatto che, oltre che essere strumenti di calcolo e misura scientifica, i telescopi avevano anche importanti e strategici usi militari e navali. Le nazioni che volevano essere militarmente all'avanguardia investivano nella ricerca tecnologica al fine di potenziare le proprie risorse. Per tali ragioni - e in misura solo minore per l'interesse scientifico - l'invenzione del telescopio a riflessione di Newton ricevette moltissima attenzione popolare e venne addirittura portato al cospetto del re Carlo II. Si veda Franco Giudice, *Lo spettro di Newton: la rivelazione della luce e dei colori* (Roma: Donzelli, 2009), 23.

⁷ Isaac Newton, *New Theory About Light and Colour*, (Library of Alexandria, 2016). Formato Ebook, 1.

... were a glass so exactly figured, as to collect any one sort of rays into one point, it could not collect those also into the same point, which having the same Incidence upon the same Medium are apt to suffer a different refraction. Nay, I wondered, that seeing the difference of refrangibility was so great, as I found it, Telescopes should arrive to that perfection they are now at.⁸

Da qui in poi, Newton sviluppa una speculazione filosofica che lo porterà in breve tempo alla “scoperta filosofica” alla quale si riferisce nella lettera ad Oldenburg. L’invenzione del telescopio è solo l’applicazione pratica di un nuovo modo di concepire il fenomeno della luce:

... Light is not similar, or homogeneous, but consists of difform Rays, some of which are more refrangible than others: So that of those, which are alike incident on the same medium, some shall be more refracted than others, and that not by any virtue of the glass, or other external cause, but from a predisposition, which every particular Ray hath to suffer a particular degree of Refraction.⁹

Nelle poche, ma incisive, righe qui riportate lo scienziato non si limita a proporre una teoria scientifica autenticamente rivoluzionaria che spazza via più di cent’anni di storia dell’ottica, ma elabora, inconsapevolmente, anche alcuni dei presupposti cardine dell’episteme moderna. È vero che “tutte le precedenti spiegazioni della genesi dei colori, fossero esse peripatetiche o meccanicistiche, urtavano contro la nuova relazione che Newton stabiliva tra luce e colori”, ma più sorprendente ancora è la precedente affermazione circa la natura stessa della luce.¹⁰ Agli occhi dei suoi contemporanei, infatti, la frase “la luce non è semplice o omogenea” doveva apparire del tutto insensata e controintuitiva. Posto davanti all’esperimento del prisma qualunque scienziato dell’epoca avrebbe supposto che l’effetto ottenuto dal vetro era quello di scomporre la luce; ovvero, che la luce è un elemento omogeneo il quale, rifratto nel vetro subisce una scomposizione o una trasformazione. Constatata la limitatezza di queste teorie Newton arrivò a sostenere, contro ogni senso e sentire comune, l’esatto opposto.¹¹

Il “fenomeno dei colori” non era dunque una trasformazione ma in effetti una decostruzione della luce, la quale andava allora considerata non semplice ma composta

⁸ Ibid., 5.

⁹ Ibid., 6 – 7.

¹⁰ Giudice, *Lo spettro di Newton*, 147.

¹¹ “And so the true cause of the length of that Image was detected to be no other, then that Light consists of Rays differently refrangible, which, without any respect to a difference in their incidence, were, according to their degrees of refrangibility, transmitted towards divers parts of the wall.” (Newton, *New Theory*, 5).

ed eterogenea o – per dirla con il vivido, talvolta brusco, linguaggio newtoniano -: “Light is a *confused aggregate* of Rays indued with all sorts of Colors, as they are promiscuously darted from the various parts of luminous bodies. And of such a *confused aggregate*, as I said, is generated Whiteness...”¹²

La nuova concezione della luce proposta da Newton, da sostanza semplice e unitaria a “confuso aggregato”, rappresenta uno dei più significativi cambiamenti di paradigma dell’epoca moderna.¹³ Non stupiscono quindi le reazioni sconcertate della comunità scientifica.¹⁴ Le critiche mosse a Newton reagivano a quella che veniva percepita come una aggressione di vasta portata epistemica. La rivelazione della natura composita della luce, infatti, andava a scuotere le fondamenta dell’episteme medievale, mettendo in predicato non solo i modi di produzione e sistematizzazione del sapere ma anche il rapporto dell’uomo medievale con sé stesso, la propria anima, Dio e il mondo: la teoria di Newton si contrappone infatti a una tradizione millenaria che vedeva nella luce, intrinsecamente connessa al divino, l’incarnazione della purezza assoluta.¹⁵

Solo dopo il 1704 – l’anno in cui il matematico raccolse e riformulò le sue osservazioni nel volume *Opticks* – l’idea della luce come insieme composito di raggi diversamente

¹² Ibid., 8. Corsivo aggiunto.

¹³ Molti storici della scienza commentano la scoperta newtoniana della natura eterogenea della luce mettendo in evidenza l’assoluta novità rispetto al panorama dell’indagine scientifica. La rivoluzione newtoniana contraddiceva una tradizione plurimillenaria (Richard S. Westfall, *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton* [Cambridge: Cambridge University Press, 1980], 161) e, oltre a rappresentare “un’incursione della matematica nella filosofia naturale” (Niccolò Guicciardini, *Newton* [Roma: Carrocci, 2011], 69), modificava gli assunti della religione e della filosofia occidentale. (Giudice, “Introduzione” in Isaac Newton, *Scritti sulla luce e i colori*, tr. Franco Giudice [Milano: BUR, 2006], 13).

¹⁴ Sulle difficoltà incontrate da Newton nell’esposizione della sua teoria e sulle reazioni della comunità scientifica si vedano le sue corrispondenze con Robert Hooke, Ignace Gaston Pardies e Richard Huygens in Newton, *Scritti*, 83 – 109 e 215 - 285 e Westfall, *Never at Rest*, 238 – 280.

¹⁵ Come spiega Catherine Vincent in *Fiat Lux*, la luce è per il cristianesimo più che una metafora occasionale. Figura fluida e proteiforme, usata di volta in volta per definire e spiegare i più enigmatici e contrintuitivi dogmi cristiani – l’immagine e l’essenza divina, la generazione del figlio, la composizione dello spirito santo, il mistero della Trinità, ecc. - essa origina e struttura un vasto sistema filosofico e teologico e, passando attraverso la formalizzazione pratica del dogma e della liturgia, entra a far parte della vita dei fedeli diventando quindi parte fondante dell’immaginario religioso e sociale dal Medioevo fino all’Illuminismo. Nella mentalità medievale l’analogia tra Dio e luce non era percepita come un rapporto di somiglianza tra elementi separati che venivano a sovrapporsi. Dio e luce coincidevano nella medesima proteiforme unità. Negare l’unità della luce significava, per certi versi, negare l’integrità stessa di Dio. Si veda Catherine Vincent, *Fiat Lux: lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIIIe siècle au début du XVIe siècle* (Paris: Les éditions du Cerf, 2004), 247 – 306. Sulla correlazione tra anima e luce dal punto di vista storico-filosofico si veda: Luca Vanzago, *Breve storia dell’anima* (Bologna: Il Mulino, 2009), 66.

rifrangibili iniziò a godere di un consenso pressoché unanime presso la comunità scientifica e la metodologia di ricerca newtoniana divenne fonte di ispirazione per i giovani studenti di molte discipline scientifiche.

Opticks, che costituisce l'apice della traiettoria newtoniana, raccoglie e ordina la *summa* degli esperimenti, delle teorie e delle speculazioni del matematico inglese nel campo dell'ottica. Oltre a rappresentare la conclusione di un lavoro durato circa quarant'anni, esso dimostra anche l'affinamento delle capacità retoriche di Newton i cui toni – a seguito delle polemiche con Pardies, Hooke e Huygens sono meno bruschi e più conciliatori.¹⁶ Inoltre, mentre nelle sue lezioni e negli scritti degli anni settanta del Seicento Newton si era limitato alla confutazione delle teorie precedenti sulla luce e all'approfondita descrizione dei suoi esperimenti con il prisma, nell'illustrare la sua teoria a un pubblico specialistico ormai avvezzo a considerare la luce come aggregato disomogeneo, il matematico poté dedicarsi anche a diversi corollari sulle applicazioni e sui risvolti pratici permessi dalla nuova fisica del colore.

In uno di questi – la Proposizione VI, Problema II ("In a mixture of Primary Colours, the Quantity and Quality of each being given, to know the Colour of the Compound") – Newton cerca di mettere a punto uno schema pratico per individuare con esattezza le tonalità del colore scelto e dei miscugli in un composto. Egli progetta, allora, la sua

famosa ruota dei colori nella quale le tinte dello spettro sono, per comodità di impiego, ripiegate su sé stesse (anziché essere distribuite orizzontalmente, come si presentano quando sono rifratte dal prisma) a formare un cerchio (Figura 1). Nell'immagine qui raffigurata i sette colori spettrali sono, secondo l'ammissione dello stesso Newton, divisi in maniera arbitraria, secondo un sistema che privilegia l'efficacia pratica rispetto

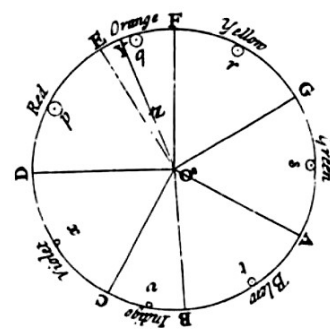


Figura 1 – Ruota dei colori di Isaac Newton in Isaac Newton, *Opticks, or, A treatise of the reflections, refractions, inflections & colours of light* (New York: Dover, 1979), 155.

¹⁶ Giudice, "Introduzione" in *Scritti*, 107 – 109.

all'accuratezza scientifica.¹⁷ Per questo le sezioni della circonferenza sono divise in sette parti (DE, EF, FG, GA, AB, BC, CD) le cui proporzioni sono mutate dagli intervalli di suono delle note musicali e dunque rispettano i numeri 1/9, 1/16, 1/10, 1/9, 1/10, 1/16, 1/9.¹⁸

Nella Proposizione III, Problema i, Esperimento 7 ("To define the Refrangibility of the several sorts of homogeneal Light answering to the several Colours."), Newton spiega nel dettaglio il modo in cui ha scoperto e ottenuto le eguali proporzioni tra lo spettro dei colori e quello delle note.¹⁹ Questi sono, tuttavia, gli unici riferimenti all'unione e all'armonia che il matematico individua nei sistemi di riferimento della luce e del suono. È certamente sorprendente, data l'importanza della questione analizzata (e alla luce, soprattutto, dell'interesse che queste poche righe suscitarono tra gli intellettuali e i filosofi del Settecento), che dopo aver postulato l'esistenza di una tale analogia, Newton spostò bruscamente l'attenzione su altri temi scegliendo di non approfondirla. Si può, tuttavia, ipotizzare, anche sulla scorta di recenti studi, che la reticenza di Newton a entrare nei dettagli nasca dalla sua stessa incertezza sulla plausibilità dell'analogia che sarebbe stata costruita artificialmente, sulla base di suggestioni più che su effettivi dati empirici.

Come puntualizza Jörg Jewanski, infatti, negli esperimenti effettuati con il prisma dal 1666 al 1671 Newton individuò e annotò cinque colori (rosso, giallo, verde, blu e viola) chiaramente distinguibili dal *continuum* dello spettro. A questi aggiunse, nel 1672, due colori intermedi: arancio e indaco. Secondo lo studioso, i motivi che indussero Newton a integrare questi colori negli studi di ottica è "[to] reach a more elegant and balanced distribution" e, "On the basis of this subdivision he postulated a similarity to the tonal

¹⁷ "This Rule I conceive accurate enough for practice, though not mathematically accurate; and the truth of it may be sufficiently proved to Sense, by stopping any of the Colours at the Lens in the tenth Experiment of this Book." (Newton, *Opticks*, 158).

¹⁸ Ibid., 154. Newton utilizza nello schema la notazione inglese delle note musicali (C = DO, D = RE, E = MI, F = FA, G = SOL, A = LA, B = SI) e, quindi, le lettere sulla circonferenza indicano sia i limiti dei raggi in cui è possibile suddividere la ruota dei colori, sia gli spettri della frequenza delle note musicali. Di conseguenza, la parte GA, ad esempio, non indica semplicemente la sezione della circonferenza che contiene le tonalità di verde, ma anche quelle che contiene i suoni che vanno dal Sol al La nella scala musicale diatonica.

¹⁹ Ibid., 158 e 125 – 129.

system, given that the seven steps of his color scale partition the spectrum in the same way in which the seven notes are arranged on a musical scale. He then concluded that there could be a harmony of colors that was analogous to the harmony of musical notes.”²⁰ Sembra dunque che manchino i presupposti fisici capaci di giustificare l’analogia, la cui infondatezza fu in effetti dimostrata da studi successivi.²¹ Possiamo semplicemente supporre che l’organicità implicita in questa visione di un universo strutturato secondo proporzioni simili fosse talmente persuasiva da indurre Newton a ipotizzare (a rischio e pericolo della credibilità scientifica del suo lavoro) un sistema caratterizzato dall’armonia degli elementi che lo compongono.²² Questa forzatura del discorso scientifico, piegato ad obiettivi di conformità con un’epistemologia che Newton avrebbe contribuito a ridefinire secondo nuove direttrici, tradisce le contraddizioni e le ambiguità della formulazione scientifica del principio sinestetico che tanta parte aveva nelle nuove interpretazioni della filosofia naturale.²³

La scoperta newtoniana dell’analogia tono-colore che, come vedremo, alimenterà un

²⁰ Jörg Jewanski, “Color-Tone Analogies”,

<http://www.see-this-sound.at/compendium/maintext/43/1#textbegin> e pagine successive, consultato il 2/11/2016.

²¹ Secondo Jewanski fondate obiezioni all’analogia tra colori e musica erano già state presentate nel XVIII secolo e le variazioni della teoria che furono proposte nei secoli successivi erano soggette alle medesime critiche. Egli conclude dunque che colori e toni musicali sono da considerarsi fenomeni diversi sia dal punto di vista fisico sia per le modalità della loro ricezione. Il fatto che nuove possibili analogie di questo genere vengano tutt’oggi presentate (grazie anche alle tecnologie moderne) è significativo del fascino che tale analogia continua a esercitare sull’immaginario moderno. (Jewanski, “Color-Tone Analogies”). Si veda in proposito Jörg Jewanski, “What is the Color of the Tone (Extended Abstract)”, *Leonardo*, 32:3 (1999), 227 – 228. Secondo il contemporaneo di Newton Jean-Jacques Dortus de Mairan, inoltre, Newton valuta l’analogia tra scala cromatica e musicale considerando il precedente sistema musicale e non il *sistema temperato* che sarebbe stato da lì a poco adottato e che è tuttora in uso. (nota n. 1 in Voltaire, *Éléments de la philosophie de Newton*, ed. Robert L. Walters e W. H. Barber, [Oxford: The Voltaire Foundation: Taylor Institution, 1992], 386.)

²² Nel suo saggio sul clavicembalo a colori, Thomas Hankins scrive che Newton aveva studiato armonia musicale. (Thomas L. Hankins, “The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel; Or, The Instrument that Wasn’t”, *Osiris*, 9 [1994], 144 – 145).

²³ A proposito delle speculazioni newtoniane Kevin T. Dann specifica che le loro implicazioni sinestetiche furono colte solo verso la fine dell’Ottocento in coincidenza con la divulgazione dei fenomeni dell’*audition colorée* (Kevin T. Dann, *Bright Colors Falsely Seen*, 9). Nonostante la estraneità alla nozione di sinestesia post-romantica, è indubbio che Newton, come gli intellettuali del Seicento, attribuisce un valore distintivo e specifico al tema della sensorialità e della comunione di due o più sensi. Il fatto che Newton stesso nell’impostare tale analogia non si sia probabilmente reso conto di avere a che fare con un problema delicato e culturalmente complesso dimostra invece quanto l’idea delle possibilità di un’effettiva corrispondenza multisensoriale fosse solidamente radicata nell’immaginario pre-scientifico al punto da rappresentare una concreta possibilità cognitiva, anziché un’utopia della trascendenza.

lungo e concitato dibattito sull'unione dei sensi tra gli intellettuali europei favorendo la metamorfosi della sinestesia da attributo tipico della classicità a teoria scientifica moderna si mostra, nella sua stessa formulazione approssimativa, fortemente compromessa dalla matrice che vorrebbe contrastare.

Il *Clavecin à lumières* di Louis Bertrand Castel

Nonostante le poche pagine che le furono dedicate, l'analogia tra colori e note musicali fu accolta con grande interesse all'indomani della pubblicazione dell'opera. Voltaire, tra i più tenaci sostenitori di Newton nel continente europeo, dedica un apposito capitolo degli *Éléments de la philosophie de Newton* allo studio "Du rapport des sept couleurs primitives avec les sept tons de la musique".²⁴ Egli non mette in discussione l'assunto newtoniano e, anzi, si dimostra convinto che "on s'est aperçu que [les espaces qui occupe chacune des couleurs] sont entre eux les mêmes que ceux des longueurs d'une corde, qui donne les sept tons de la musique" e giunge al punto di domandarsi se "Cette analogie secrète entre la lumière et le son, donne lieu de soupçonner, que toutes les choses de la nature ont des rapports cachés, que peut-être on découvrira quelque jour."²⁵ E, se Newton non cita fonti a sostegno della sua ipotesi ispirata ad un'idea platonica di universo armonico e ordinato, è Voltaire a trovare un precedente storico, o almeno un punto di contatto in alcune peculiari dichiarazioni del celebre matematico Athanasius Kircher che aveva, tra l'altro, definito il suono "scimmia della luce".²⁶ Le teorie kircheriane, assai influenti nell'Europa del primo Settecento, avevano ispirato molti studiosi che, affascinati dall'idea di una corrispondenza fisica ed estetica tra suoni e

²⁴ Voltaire, *Éléments*, 386.

²⁵ Ibid., 386 – 391.

²⁶ Ibid., 387. La prefazione alla prima sezione della *Phonurgia Nova* di Athanasius Kircher è intitolata "Sonus lucis simia est" (Athanasius Kircher, *Phonurgia Nova*, [Campidonae: Dreher, 1673]). In proposito si veda anche la nota 2 in Voltaire, *Éléments*, 386. In una storia del concetto di unione sensoriale la figura del gesuita Athanasius Kircher meriterebbe molto più spazio di quanto possiamo qui dedicare. Docente di matematica prima a Wurzburg e poi presso il Collegio Romano, Kircher, uno studioso eclettico, e un profondo conoscitore di questioni filosofiche e scientifiche, aveva sviluppato un interesse particolare per i rapporti analogici tra colori, suoni e altre caratteristiche dell'essere umano. Si veda Jörg Jewanski, "Synesthesia in the Nineteenth Century: Scientific Origins" in *The Oxford Handbook of Synesthesia*, 370. Sulla vita, le opere e per una concisa bibliografia di Kircher si veda *Enciclopedia Filosofica*, s.v. "Kircher, Athanasius".

colori, avevano valorizzato gli spunti di Newton su questo tema, pur manifestando un aperto dissenso rispetto alle linee di fondo della sua teoria della luce. Tra questi, Louis-Bertrand Castel, che riconosce il suo debito a Kircher e al matematico Nicolas Malebranche per l'invenzione del suo celebre *clavecin oculaire*.²⁷

Padre gesuita e docente di retorica a Tolosa, Castel affiancò alla formazione prettamente letteraria studi di matematica e nel campo dell'ottica che compendiò in diverse pubblicazioni di cui è degno di nota soprattutto il *Vrai système de physique générale de m. Isaac Newton, exposé et analysé en parallèle avec celui de Descartes* (1743). Egli prese le distanze dalla teoria della luce cartesiana e, soprattutto, da quella di Newton che si basava, secondo la sua opinione, su alcuni grossolani errori di giudizio e analisi. In particolare, secondo Castel, *l'experimentum crucis* (quello che per Newton consentiva di rilevare inequivocabilmente la natura dei raggi) mistifica la vera natura della luce, che egli ritiene sia omogenea e corpuscolare. In sostanza, Castel accusò Newton di aver complicato eccessivamente i suoi esperimenti con i prismi e di averne male interpretato i risultati non riconoscendo che alcuni colori dello spettro prodotto dalla diffrazione non sono generati naturalmente, ma vengono creati dal mescolamento dei veri colori naturali prodotti che, secondo lui, sono (in accordo con la teoria pittorica) il giallo, il rosso e il blu.²⁸ Oltre a ciò, egli dissentiva anche sulla meccanica della rifrazione, sul comportamento dei raggi rifratti e, soprattutto, considerava i colori come una modificazione postuma della luce bianca che era (secondo la teoria classica) unica e omogenea.²⁹

²⁷ Louis-Bertrand Castel, "Clavessin pour les yeux" in Louis-Bertrand Castel, *Esprit, saillies et singularité du P. Castel* (Amsterdam ; Parigi : Vincent, 1763), 284.

²⁸ Louis-Bertrand Castel, *Le vrai système de physique générale de M. Isaac Newton. Exposé et analysé en parallèle avec celui de Descartes ; à la portée du commun des physiciens*. [Paris : Claude-François Simon, 1743]; 478 – 479. Nonostante le critiche qui rivolte a Newton, nel suo articolo "Clavessin pour les yeux" Castel - forse per convincere i lettori della validità della propria idea - cita "le célèbre Anglois M. Newton" e rimanda alla lettura dell'*Ottica* "pour y voir tous les couleurs bien diapasonnées avec leurs octaves, quintes, tierces, et septièmes." (Castel, "Clavessin", 288). Si veda Donald S. Schier, *Louis-Bertrand Castel : Anti-Newtonian Scientist* (Cedar Rapids : The Torch Press, 1941), 135 – 196.

²⁹ "De soi la Lumière ne se propage que par des vibrations vives & promptes, mais uniformes. Les vibrations des couleurs paroissent moins vives & moins uniformes" (Castel, *Vrai système de physique générale de Newton*, 473.) Per ulteriori approfondimenti sulla critica di Castel a Newton si veda Michael Blay, "Castel critique de la théorie newtonienne des couleurs" in *Autour du Père Castel et du Clavecin Oculaire : Études sur le XVIIIe siècle*, vol 23, ed. Roland Mortier e Hervé Hasquin (Bruxelles : Éditions de l'université de Bruxelles, 1995), 43 – 58.

Ma il fiore all'occhiello della teoria del matematico, ciò che lo distingue nettamente dalla pletora di intellettuali che in quel periodo si opponevano alle teorie newtoniane, è senza dubbio la concezione del *clavecin à lumières*, “invenzione” per la quale il gesuita è a tutt’oggi ricordato. L’idea del clavicembalo a colori, infatti, annunciata nel 1725, sarebbe rimasta per più di due secoli pura teoria, in parte a causa di difficoltà tecniche nella costruzione e in parte per il disinteresse del suo artefice alla realizzazione pratica dello strumento.³⁰ Tuttavia, Castel credeva ciecamente nella validità del suo dispositivo: il suo non era un semplice strumento musicale e i suoi scopi non erano solo ludici - non si trattava semplicemente di aggiungere l’esperienza visiva a quella acustica in un concerto da camera – ma, poiché i rapporti tra colori e suoni erano stati scelti con cura, come esatto corrispettivo delle variazioni armoniche di un brano musicale, il clavicembalo a colori avrebbe integrato la musica rendendola fruibile anche ai non udenti, i quali sarebbero stati in grado di apprezzare un brano musicale trovando nel passaggio dei vari colori prodotti dal clavicembalo le medesime variazioni tonali della musica.³¹

I dettagli tecnici sulla costruzione e sulla meccanica di funzionamento del *clavecin* non furono mai chiariti. Nell’*Encyclopédie*, Diderot (autore della voce “Clavecin”, che distingue in “Ordinaire” e “Oculaire”) pur dichiarandosi ottimista sulle possibilità della realizzazione pratica, rimane vago in proposito:

Que faut-il pour faire un clavecin ordinaire ? des cordes diapasonnées selon un certain système de Musique, & le moyen de faire resonner ces cordes. Que faudra-t-il pour un *clavecin oculaire* ? des couleurs diapasonnées selon le même système que les sons, & le moyen de les produire aux yeux : mais l’un est aussi possible que l’autre.³²

³⁰ Hankins, “Ocular Harpsichord”, 146 – 147. Si veda, inoltre, Karine Van Hercke, “Le journal du clavecin oculaire : démonstration philosophique, esthétique, apologétique ou poétique ?” in *Autour du Père Castel et du clavecin oculaire*, 18. Lo strumento sarebbe stato realizzato solo nel 1911 dal compositore russo Aleksandr Skrjabin che ne fece lo strumento principale del suo *Prométhée: le poème du feu*. Non ci occuperemo in questo studio della figura di Skrjabin, poiché preferiremo concentrarci sugli sviluppi letterari della sinestesia. Per maggiori approfondimenti sugli esperimenti musico-sinestetici del compositore si veda: Richard Cytowic e David Eagleman, *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia* (Cambridge: MIT Press, 2009), 187 – 194. Crétien Van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science* (Cambridge: MIT Press, 2008), pos. 834 – 902.

³¹ Hankins, “Ocular Harpsichord”, 143. Lo studioso puntualizza anche come, stante lo scetticismo di Castel nei confronti delle teorie newtoniane sull’analogia, il gesuita abbia seguito un diverso ordine nella definizione della sua analogia tra toni e colori. (Ibid.)

³² Denis Diderot, “Clavecin” in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des*

Egli schematizza il sistema armonico-cromatico che avrebbe dovuto regolare lo strumento nel perseguimento della giusta armonia puntualizzando, entusiasticamente, che tutte le possibilità cromatiche - congiunte alle corrispondenti variazioni armoniche - sarebbero state rese possibili.³³

Nonostante i riconoscimenti tributati all'originalità dell'invenzione, l'impresa di Castel non fu generalmente ben accolta dai suoi contemporanei e l'esperimento mentale del *clavecin à lumière* divenne bersaglio di numerose critiche che riguardavano non solo la realizzabilità pratica dello strumento, ma anche la plausibilità del legame tra toni cromatici e ottave musicali. Le critiche divennero così concitate che lo stesso Castel si vide costretto a ridimensionare la sua scoperta dichiarando, nel suo trattato del 1740, che “... le son est le son, & que la couleur est la couleur. Plus on approfondira la chose, plus on trouvera que c'est cela, & que ce n'est que cela.”³⁴

A seguito della pubblicazione che annuncia nel 1725 l'invenzione del *clavecin* emerge da più parti, e nonostante l'inscalfibile reputazione di Newton come riferimento per una intera generazione di scienziati, un crescente scetticismo nei confronti della celebre analogia newtoniana suono-colore. Lo stesso Voltaire, ad esempio, che considerava Castel “Un philosophe ingénieux”,³⁵ nella revisione e ristampa del 1748 della sua opera divulgativa *Éléments de la philosophie de Newton*, pubblicata per la prima volta nel 1738, non solo non fece alcuna menzione dell'inventore, ma eliminò integralmente la seconda parte del capitolo XIV che trattava dell'analogia tra la scala degli intervalli musicali e lo spettro dei colori.³⁶ Le critiche ricevute da Castel per il suo strumento, infatti, avevano messo inevitabilmente in discussione l'attendibilità delle teorie dei suoi ispiratori: Kircher e soprattutto Newton.³⁷ La teoria della luce e dei colori newtoniana costituiva

métiers. Vol. 8. Ed. Denis Diderot, Jean Baptiste Le Rond d'Alembert (Lausanne; Berne: Sociétés Typographiques, 1782), 235.

³³ “La facture de cet instrument est si extraordinaire, qu'il n'y a que le public peu éclairé qui puisse se plaindre qu'il se fasse toujours & qu'il ne s'acheve point.” (Ibid., 236).

³⁴ Louis-Bertrand Castel, *L'Optique des couleurs*, (Paris: Briasson, 1740), 306. Sulle critiche al *clavecin* si veda Hankins, “Ocular Harpsichord”, 145 – 146.

³⁵ Voltaire, *Éléments*, 393.

³⁶ Si veda in proposito l'introduzione agli *Éléments* di Walters e Barber. Ibid., 131 – 132.

³⁷ Si veda nota 28.

ancora un caposaldo dell'ottica moderna, ma accludere il resoconto di una parte decisamente sussidiaria del volume newtoniano sull'ottica, ormai associata ad un'ipotesi così controversa come quella della rispondenza costitutiva della struttura della luce e di quella del suono, avrebbe esposto l'opera di Voltaire a numerose critiche che egli preferì evitare.

Come l'esempio di Voltaire dimostra, l'invenzione del *clavecin à lumières*, oltre che rappresentare il momento di maggiore notorietà dell'analogia tra colori e ottave musicali coincide anche con l'inizio di un suo lento declino il cui esito finale, dopo stroncature sempre più nette e decise, fu il generale rifiuto dello statuto oggettivo di questa analogia.³⁸ L'esperimento di Castel merita, tuttavia, particolare attenzione in questo lavoro perché per la prima volta catalizza gli interessi degli intellettuali europei per quelle speculazioni sul tema dell'unione dei sensi che, come abbiamo visto, Newton aveva introdotto nell'ambito scientifico. A partire dal *Clavecin pour les yeux* vennero, infatti, discusse in tutta Europa le implicazioni meccaniche, estetiche, scientifiche e teologiche dello strumento: ciò che era, ciò che poteva fare e ciò che avrebbe rappresentato nel caso fosse stato realizzato. L'esperimento mentale di Castel contribuisce insomma a far proliferare i discorsi sulla sensorialità umana, sulle possibilità di creazione di strumenti e opere artistiche che si riferiscono a più di un senso generando una moltitudine di opinioni di diversa natura.

Così, benché irrimediabilmente compromessa nell'ambito ristretto della fisica, l'analogia tono-colore, legittimata dalla popolarità e dall'autorevolezza di Newton, continuò ad affascinare gli intellettuali che, all'inizio del XIX secolo, vi trovarono un utile spunto per discutere i rapporti tra le arti e, in particolare, la relazione tra poesia, pittura e musica. Una rivalutazione dell'analogia, in questo senso, si rintraccia dunque non nel dibattito scientifico dell'epoca, ma nelle composizioni poetiche e soprattutto in opere che, oltre ad avere ambizioni artistiche, intendevano anche esporre e divulgare i concetti

³⁸ Le critiche ricevute a seguito della pubblicazione sul *Mercure de France* dell'articolo "Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique" furono così severe e consistenti che Castel sentì la necessità di scrivere nell'anno successivo "Difficulté sur le clavecin oculaire, et leurs réponses" in risposta ai suoi detrattori. Si veda Schier, *Castel*, 153 – 176 e Van Hercke, "Le journal du clavecin oculaire", 20 – 21.

scientifici di recente acquisizione. È il caso, ad esempio, di Erasmus Darwin³⁹ - uno dei più celebri poeti dell'ultimo decennio del Settecento - che nelle note esplicative (in prosa) del canto III del suo "The Loves of the Plant" (1789) indugia su tali questioni invocando sia l'autorità di Newton che quella di Castel e entrando nel dettaglio di quella che viene con certezza definita una "metaphysical relationship" tra i suoni e i colori.⁴⁰ Alla luce dei risultati raggiunti da questi eminenti rappresentanti del pensiero speculativo europeo era evidente, secondo Darwin, che:

... there is the strictest analogy between colours and sounds; as they are both but languages, which do not represent their correspondent ideas, but only suggest them to the mind, from the habits or associations of previous experience. It is, therefore, reasonable to conclude that the more artificial arrangements of these two languages, by the poet and by the painter, bear a similar analogy.⁴¹

Affermata, dunque, la naturalezza del legame fra le arti "sorelle" della pittura e della musica,⁴² in *The Temple of Nature* (1803) il poeta le equipara sottolineando come, secondo i suoi stessi esperimenti, l'effetto estetico dei colori sull'occhio e sulla sensibilità del fruitore non sia affatto univoco e oggettivo ma variabile a seconda delle giustapposizioni cromatiche disposte dal pittore: in modo analogo, insomma, al modo in cui la tonalità di un brano musicale è definita dalla progressione dei suoi accordi.⁴³ Ne consegue, allora, che "the melody of colours" è del tutto equiparabile a "the melody of sounds".⁴⁴

Oltre alle opinioni che Darwin qui enuncia nella forma di un corollario in prosa,

³⁹ La poliedrica attività intellettuale di Erasmus Darwin, nonno dell'ancor più celebre Charles, esemplifica la vivacità delle intersezioni tra i discorsi della filosofia naturale e quelli della letteratura durante la seconda metà del XVIII secolo. Stimato medico, fondatore di diverse associazioni scientifiche e membro della *Royal Society*, a partire dal 1789 (anno della prima pubblicazione di "The Loves of the Plants") Darwin affiancò all'attività professionale anche quella di poeta e di divulgatore delle recenti scoperte nel campo della botanica e della fisica in diverse opere scritte negli ultimi dieci anni del secolo. Esse riscossero un immediato successo e resero il loro autore uno dei più celebri e stimati poeti dell'Inghilterra. A cavallo tra i due secoli, tuttavia, l'eterodossia religiosa della sua visione filosofica fu oggetto di pesanti accuse e la sua produzione scientifica e poetica fu, di conseguenza, marginalizzata. Per approfondimenti si veda: Desmond King-Hele, *Erasmus Darwin* (New York: Scribner, 1963); Noel Jackson, "Rhyme and Reason: Erasmus Darwin's Romanticism", *Modern Language Quarterly* 70:2 (2009), 171 – 194.

⁴⁰ Erasmus Darwin, *The Loves of the Plants*, vol. 2, *The Botanic Garden: a Poem in Two Parts* (New York: T & J. Swords, 1807), 96.

⁴¹ Ibid., 93.

⁴² Erasmus Darwin, *The Temple of Nature, or The Origin of Society: a Poem with Philosophical Notes* (Baltimore: Butler, Bonsal and Niles, 1804), 102.

⁴³ Ibid., 100 – 102.

⁴⁴ Ibid., 93.

traspare soprattutto dalle sue poesie un'incrollabile fiducia nell'esattezza delle speculazioni di Newton e di Castel. Non solo in conclusione dell'Interlude III in "The Loves of the Plants" egli accoglie con favore l'idea di un clavicembalo a colori, affidando alle generazioni future il sogno della realizzabilità pratica dello strumento,⁴⁵ ma in *The Temple of Nature* si spinge oltre affermando che espressioni come "brillancy of sounds" o "the light and shade of a concerto" sono perfettamente appropriate e legittime poiché, lungi dall'essere usi metaforici della lingua, esse fanno riferimento ad un terreno condiviso dall'arte, dalla poesia e dalla musica.⁴⁶

Situare la posizione e l'importanza delle affermazioni di Darwin in relazione all'acceso dibattito sulla natura e sullo statuto delle arti che ebbe luogo durante tutta la seconda metà del Settecento ci porterebbe troppo lontano dall'oggetto precipuo di questo capitolo.⁴⁷ Basterà qui osservare, in conclusione, come i riferimenti del poeta all'analogia tono-colore testimoniano la popolarità raggiunta dalle discussioni sulla multisensorialità durante la prima metà del secolo. A dispetto delle polemiche che avevano contraddistinto l'ingresso dell'unione dei sensi nell'ambito scientifico e che avevano messo in dubbio la validità degli assunti, la teoria viene infatti riproposta all'inizio dell'Ottocento come certezza oggettiva, consolidata e garantita dalla fama stessa del suo scopritore, Isaac Newton. A più di un secolo dalla sua "scoperta filosofica", il matematico rimane nell'immaginario scientifico una figura di riferimento fondamentale grazie all'originalità e alla solidità del suo modello speculativo.

E, benché l'unione dei sensi non rientri tra i principali temi scientifici che Darwin mette in forma poetica, l'attenzione ad essa riservata nelle sue opere, rimane una fonte certa di ispirazione e suggestione per le generazioni dei poeti romantici.⁴⁸ Grazie alle sue

⁴⁵ Darwin, *The Loves of the Plants*, 98.

⁴⁶ Darwin, *The Temple of Nature*, 103.

⁴⁷ All'insistenza darwiniana sull'analogia tra colori e suoni e, dunque, alla somiglianza costituita dalla pittura, della poesia e della musica si contrapponevano, in particolare, quelle teorie – di cui il saggio sul Laocoonte (1766) di Lessing costituisce l'esempio più illustre – che concepivano le arti come distinte dal punto di vista della fruizione e caratterizzate da esigenze estetiche specifiche e differenti tra loro. Si veda Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, ed. Michele Cometa (Palermo: Aesthetica, 1991).

⁴⁸ Proprio per l'ambivalenza che caratterizza la ricezione delle sue opere poetiche è possibile trovare nella generazione dei poeti romantici sia le lodi del poeta – definito da Coleridge "The first literary character in Europe, and the most original minded man" (Lettera a John Telwall, 6 Febbraio 1797 in *The Collected*

opere, infatti, verrà posta enfasi sul tema della multisensorialità le cui rappresentazioni poetiche, come vedremo, godranno di grandissima fortuna nel primo ventennio del XIX secolo. Nel contesto di un crescente antagonismo fra il sapere scientifico e quello umanistico, ma anche della appassionata curiosità degli intellettuali per le nuove scoperte scientifiche, proprio queste rappresentazioni avranno un ruolo strategico di mediazione tra queste conflittuali visioni del mondo.

L'eredità newtoniana e l'immaginario scientifico romantico

Il 20 marzo del 1727, la morte di Isaac Newton segnava la fine di un'inebriante sequenza di scoperte rivoluzionarie che avevano portato all'avanzamento di diversi importanti campi del sapere umano. Esaurita la parabola straordinaria della sua vita e della sua stimolante produzione scientifica, restava ora ai suoi successori il compito di sistematizzare e rendere coerente il suo corpus scientifico definendo anche i tratti caratteristici del personaggio che veniva consegnato alla storia. In Inghilterra le celebrazioni raggiunsero toni euforici.⁴⁹ Nella memoria della nazione, Newton non era solo uno scienziato di prima grandezza. Egli incarnava al meglio lo spirito imprenditoriale borghese anglosassone. L'intelligenza scientifica innovativa unita all'etica del lavoro calvinista trovavano la loro perfetta fusione e rappresentazione iconica nell'opera newtoniana che diventava esempio delle possibilità di successo garantite da questa formula e sembrava prefigurare i successi economici, politici e militari che la nazione si apprestava a conseguire.

James Thomson, uno dei poeti più celebri e influenti dell'epoca, pubblicò nel giugno

Letters of Samuel Taylor Coleridge, Vol. 1, 1785 – 1800, ed. Earls Leslie Griggs [Oxford: Clarendon Press, 1956], 305 – 306) – che il disprezzo per le opinioni dello “scienziato” – sempre Coleridge si definì “absolutely nauseated” dalle poesie di Darwin (Lettera a John Telwall, 13 maggio 1796 in *Ibid.*, 212). Indipendente da queste controverse posizioni – che illustrano, peraltro, il complesso rapporto dei romantici con il metodo scientifico – sembra evidente che Darwin sia stato letto e abbia costituito un esempio - sia in positivo che in negativo, come scrive Devin S. Griffiths - per la generazione di poeti a lui successiva (Devin S. Griffiths, “The Intuitions of Analogy in Erasmus Darwin’s Poetic”, *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, 51:3 [estate 2011], 645). Si veda anche: Desmond King-Hele, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets* (London: Macmillan Press, 1986).

⁴⁹ A fronte dei toni entusiastici di questa retorica, Marshall Brown rileva come le celebrazioni dell'illuminismo provenissero, invece, da un immaginario radicalmente pessimista: “It was never a world basking in light, but a world groping its way out of the darkness.” (Marshall Brown, “Romanticism and Enlightenment” in *The Cambridge Companion to British Romanticism*, ed. Stuart Curran [Cambridge: Cambridge University Press, 2009], 33).

dello stesso anno la sua personale orazione funebre, *To the Memory of Sir Isaac Newton*, nella quale, assieme alla teoria della gravitazione universale, la nuova definizione della luce si staglia in primo piano: "... the sons of light, / In strains high warbled to seraphic lyre, / Hail his arrival on the coast of bliss."⁵⁰ Thomson celebra Newton come una mente superiore capace di riconfigurare in un sistema scientificamente coeso tutte le speculazioni cosmologiche precedenti: nel mondo newtoniano "The whole in silent harmony revolves".⁵¹ Verso la fine del poema viene anche dedicato il giusto spazio alle scoperte dell'*Ottica* sulla natura della luce:

Even Light itself, which every thing displays,
Shone undiscovered, till his brighter mind
Untwisted all the shining robe of day;
[...]
Even now the setting sun and shifting clouds
Seen, Greenwich, from thy lovely heights, declare
How just, how beauteous the refractive law.⁵²

Il componimento di Thompson è insomma indicativo dell'impatto travolgente dell'opera di Newton sull'immaginario culturale dell'epoca che accantonò di conseguenza ogni alternativa filosofica pregressa.⁵³ Lo scienziato, per il quale venne coniato l'appellativo di "Britain's boast",⁵⁴ divenne l'icona del progresso britannico e le sue scoperte (il telescopio a riflessione, il calcolo infinitesimale e la formulazione di una nuova legge che spiegava in maniera esauriente i principi di attrazione e moto dei corpi

⁵⁰ James Thomson, *Poetical Works*, ed. J. Logie Robertson, (London: Oxford University Press, 1965), 436. I toni celebratori dell'ode cercano diligentemente di esplorare le numerose sfaccettature che rendono Isaac Newton la più rivoluzionaria figura del suo tempo. I versi 23 – 25, ad esempio, illustrano il carattere innovativo del suo pensiero che, affidandosi con costanza alla verità empirica rifiuta le auctoritas antiche e medievali (... who sat down and dreamed / Romantic schemes, defended by the din / of specious words, and tyranny of names"). In confronto alle meravigliose scoperte del connazionale, infatti, i risultati raggiunti dalle speculazioni degli antichi sono ben poca cosa ("The schools astonished stood; but found it vain / To combat still with demonstration strong, / And, unawakened, dream beneath the blaze / Of truth."). Ne consegue, per Thomson, l'orgoglio per un periodo storico così prolifico e stimolante; certamente – in contrapposizione a nozioni storiche che situerebbero l'età dell'oro umana in un passato irrintracciabile – il migliore che l'umanità abbia mai vissuto fino ad allora ("And what the triumphs of old Greece and Rome, / By his diminished, but the pride of boys / In some small fray victorious!"). (Ibid., 437 – 438).

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid., 439 – 440.

⁵³ Per ulteriori approfondimenti sull'influenza dell'*Opticks* sulla letteratura e la cultura del XVIII secolo si rimanda al fondamentale studio di Marjorie Hope Nicolson, *Newton Demands the Muse: Newton's Opticks and the 18th Century Poets* (Princeton: Princeton University Press, 1966).

⁵⁴ Thomson, *Poetical Works*, 441.

celesti) furono esibite come testimonianze del ruolo di leadership culturale della nazione.⁵⁵

Ma l'entusiasmo per Newton e per il suo "modello newtoniano" ebbe vita breve e presto cedette il passo a una riflessione più articolata. Già sul finire del secolo la fede nella validità e nell'efficacia del modello conoscitivo scientifico – pensato e strutturato, oltre che dal fisico, dai filosofi compatrioti Francis Bacon e John Locke – vacilla e comincia a mostrare i suoi lati più angoscianti. Ai fasti, agli orgogli nazionali e alla pretesa armonia di un universo ordinato fanno da contraltare la sterilità e la desolazione di una natura dominata dalla fredda logica dei numeri e dalle leggi fisiche che pretendono di individuare nel disvelamento dei suoi meccanismi, il suo senso ultimo e più profondo.

Nella serie intitolata "There Is No Natural Religion" (1788) William Blake raffigura un uomo carponi intento a disegnare un triangolo, incurante di ciò che accade sopra di lui. La didascalia recita: "He who sees the Infinite in all things, sees God. He who sees the Ratio only, sees himself only"⁵⁶ e allude probabilmente ad Isaac Newton - l'inventore delle frazioni ("Ratio") e del calcolo infinitesimale – la cui rappresentazione nell'opera blakeana rivela la cecità e la chiusura mentale dello scienziato e del filosofo illuminista che ha perso il contatto con Dio. Tra le proteiformi emanazioni di Urizen – uno dei quattro Zoa, rappresentante la ragione logica e le leggi della matematica – Newton gode di uno statuto privilegiato. Se le invettive di Blake colpiscono anche altri padri della modernità come Locke e Bacon, solo il matematico inglese appare nei *Prophetic Books* (1789 – 1820) in veste di (apocalittico) personaggio.⁵⁷ In "Europe, a Prophecy" (1794) lo scienziato, protagonista della rivoluzione scientifica, è l'equivalente del settimo angelo dell'apocalisse; a lui spetta il compito di suonare "the Trump of the last doom":

The red limb'd Angel siez'd in horror and torment
The Trump of the last doom; but he could not blow the iron tube!
Thrice he assay'd presumptuous to awake the dead to Judgement.

⁵⁵ Non casualmente, forse, James Thomson fu anche l'autore della poesia "Rule, Britannia!"

⁵⁶ William Blake, *The Early Illuminated Books*, Vol. 3, ed. Morris Eaves, et al. (Princeton: Princeton University Press, 1993), 66.

⁵⁷ Si veda Jean H. Hagstrum, "William Blake Rejects the Enligthenment" in *Blake: a Collection of Critical Essays*, ed. Northrop Frye, (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966), 147 – 148. Sulla mitologia di Blake e i quattro Zoa si veda Harold Bloom, "States of Being: The Four Zoas" in *Blake*, 104 – 118.

A mighty Spirit leap'd from the land of Albion,
Nam'd Newton: he siez'd the trump & blow'd the iron tube!⁵⁸

Anziché essere considerata uno strumento che testimonia la grandezza dell'intelletto umano la "philosophy of the Five Senses"⁵⁹ di Newton e Locke, ne evidenzia invece le limitazioni. La loro incapacità di individuare verità diverse da quelle empiriche e razionalmente motivate genera un mondo in cui "All love is lost: Terror succeeds, & hatred instead of Love / and stern demands of Right & Duty instead of Liberty". Nei cieli d'Europa si addensano dunque nubi disperazione: "... clouds of despair thro' the heavens of Europe."⁶⁰

Benché, come gli studi recenti sottolineano, sia inopportuno e irrealistico interpretare le dinamiche della storia letteraria e culturale in termini di contrapposizioni nette di paradigmi,⁶¹ il caso della ostilità nei confronti di Newton può dirsi rappresentativo della relazione controversa quando non esplicitamente antagonistica di molti intellettuali romantici nei confronti dei discorsi scientifici del periodo. In un contesto culturale in cui la figura dello scienziato non era ancora accademicamente riconosciuta⁶² (il termine inglese "scientist" per indicare una persona edotta in un particolare campo del sapere è comparso in Inghilterra solo nel 1834)⁶³ era frequente che gli intellettuali coltivassero per passione (e in alcuni casi, come quello di John Keats, anche professionalmente) interessi

⁵⁸ William Blake, *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes, (London: Oxford University Press, 1969), 243.

⁵⁹ "Thus the terrible race of Los & Enitharmon gave / Laws and Religions to the sons of Har, binding them more. / And more to Earth, closing and restraining, / Till a Philosophy of the Five Senses was complete. / Urizen wept & gave it into the hands of Newton & Locke." (Ibid., 246).

⁶⁰ Ibid., 265. Ulteriori riferimenti sul rapporto tra l'opera di Blake e l'eredità intellettuale newtoniana sono reperibili in: G. E. Bentley Jr., *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake* (New Haven, London: Yale University Press, 2001), 414; 438 – 439. Stewart Crehan, *Blake in Context* (Dublin : Gill and Macmillan ; Atlantic Highlands : Humanities press, 1984), 36; 163. Voce "Newton, Isaac" in S. Foster Damon, *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake* (Hanover; London: University Press of New England, 1988), 298 – 299. Robert Ryan, "Blake and Religion" in *The Cambridge Companion to William Blake*, ed. Morris Eaves (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 153. Robert N. Essick, "Jerusalem and Blake's Final Works" in *The Cambridge Companion to William Blake*, 263. Stuart Peterfreund, *William Blake in a Newtonian World*, Norman: Oklahoma University Press, 1998.

⁶¹ Per una sintesi delle tradizionali contrapposizioni tra Illuminismo e Romanticismo si veda Pagnini, *Romanticismo*, 23. Posizioni più sfumate e cautele rispetto alle demarcazioni nette tra paradigmi storici culturali sono espresse in Brown, "Romanticism and Enlightenment", 30.

⁶² Si veda: Tim Fulford, "Science" in *Romanticism: an Oxford Guide*, ed. Nicholas Roe (Oxford: Oxford University Press, 2005), 90. Theresa M. Kelley, "Science" in *A Handbook of Romanticism Studies*, ed. Joel Faflak e Julia M. Wright (Chichester: Wiley Blackwell, 2016), 357.

⁶³ *Oxford English Dictionary Online*, s.v. "scientist", consultato il 30/11/2016. Fulford, "Science", 90.

scientifici di varia natura. Di questi è rimasta traccia non solo nei pochi lavori pubblicati, ma anche nell'enorme quantità di appunti, note a margine di libri e lettere, un vasto repertorio paratestuale, oggetto di numerosi recenti studi critici.

Il rapporto dei romantici con il sapere scientifico si definisce generalmente, soprattutto, nella condanna espressa a gran voce del meccanismo che ispira il metodo newtoniano. Non solo i poeti del periodo furono i primi a constatare l'impatto che il potere scientifico aveva epistemologicamente acquisito rispetto ad altre forme di acquisizione del sapere (come, ad esempio, la religione e la letteratura), ma essi videro, sentirono e denunciarono gli effetti deleteri del progresso tecnologico sulla società: le responsabilità sociali e morali dello sviluppo scientifico furono icasticamente sintetizzate da Wordsworth nella celebre accusa alla scienza che "murder[s] only to dissect".⁶⁴ Oltre a ciò, rispetto al procedimento poetico, il metodo scientifico veniva considerato sterile e limitato nei suoi propositi. In un celebre passaggio del poemetto *Lamia* (1820), John Keats mostra in modo esemplare come la dissezione dell'arcobaleno da parte di Newton, mentre ne dischiude il meccanismo di funzionamento, sia fatale per l'esperienza estetica del fenomeno.

... Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel's wings,
Conquer all mysteries, by rule and line,
Empty the haunted air, and gnomèd mine –
Unweave a rainbow,⁶⁵

⁶⁴ William Wordsworth, "The Tables Turned" (1798), *Poetical Works*, 377.

⁶⁵ John Keats, "Lamia", *Poetical Works*, ed. H. W. Garrod (London: Oxford University Press, 1967), 176 – 177. David Knight scrive che Keats "[felt] that Newton had destroyed all the associations of the rainbow, reducing the world to a prosy factuality." (David Knight, "Romanticism and the sciences" in *Romanticism and the Sciences*, ed. Andrew Cunningham e Nicholas Jardine [Cambridge: Cambridge University Press, 1990], 17). Dello stesso tenore sono anche le critiche di Samuel Taylor Coleridge al mito (al quale Thomson spesso si riferisce nel suo elogio a Newton) della scienza che libera l'uomo dalla sua condizione di inconsapevole animale e lo eleva ad uno stato sempre più vicino all'onniscienza divina espresse in *The Destiny of Nations: a Vision* (1796): "But some there are who deem themselves most free / When they within this gross and visible sphere / Chain down the wingéd thought, scoffing ascent, / Proud in their meanness and themselves they cheat / With noisy emptiness of learned phrase, / Their subtle fluids, impacts essences, / Self-working tools, uncaused effects, and all / Those blind omniscents, those Almighty Slaves, / Untenating creation of its God." (Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 16, *Poetical Works*, Tomo 1.1, *Poems (Reading Text)*, ed. J.C.C. Mays [Princeton: Princeton University Press, 2001], 282).

Il rischio di un'analisi scientifica del mondo volta a individuare le correlazioni e le leggi matematiche che ne regolano il funzionamento è che l'universo venga acriticamente considerato come un "dull catalogue of common things" e l'essere umano niente più che un elemento di questo meccanismo.⁶⁶ L'attenzione sensibile alle emozioni suscitate dal contatto con la natura diventa allora il valore essenziale e portante del pensiero romantico che può essere rintracciato con continuità e coerenza sia nei testi poetici che nella saggistica di carattere filosofico e scientifico.⁶⁷

Per la fama che acquisì nel corso del XVIII secolo, per l'influenza del suo pensiero e per l'importanza dei suoi contributi, Newton divenne – più di ogni altro filosofo della sua epoca – il rappresentante di questi abbagli della ragione empirica e della stolta fede dell'umanità in un sistema di creazione del sapere che spogliava la realtà del suo interesse estetico e metafisico. Era, infatti, opinione diffusa tra gli intellettuali di formazione umanistica che il ruolo e l'importanza di questa figura nella storia e nella memoria culturale dell'Inghilterra andassero notevolmente ridimensionati. In una lettera indirizzata all'amico Thomas Poole, Samuel Taylor Coleridge considera Newton un pensatore di ingegno, ma decisamente ancillare rispetto alle menti poetiche di Shakespeare o di Milton:

⁶⁶ Si veda il paragone istituito da William Wordsworth nella prefazione alle *Lyrical Ballads*, tra il Poeta e l'uomo di scienza: "If the labours of men of Science should ever create any material revolution, direct or indirect, in our condition, and in the impressions which we habitually receive, the Poet will sleep then no more than at present, but he will be ready to follow the steps of the Man of Science, not only in those general indirect effects, but he will be at his side, *carrying sensation into the midst of the objects of the Science itself*." (William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*, ed. R.L. Brett e A.R. Jones [London; New York: Routledge, 1991], 259 – 260. Corsivo aggiunto.)

⁶⁷ La forza delle emozioni suscitate dalla natura, premessa per la formazione della "sensibilità" – un concetto cardine nell'ideologia e nell'estetica illuminista e romantica – è, nell'Inghilterra del Settecento, oggetto di numerose trattazioni di filosofia estetica da parte di autori come John Dennis, Joseph Addison e, soprattutto, Edmund Burke che introdusse la nuova categoria estetica del sublime: il diletto (*delight*) suscitato dalla magnificenza e la potenza della natura nelle sue manifestazioni più spaventose e terribili. Sulla sensibilità nel Romanticismo si veda: Walter Jackson Bate, *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (New York: Harper and Row, 1961). Chris Jones, *Radical Sensibility: Literature and Ideas in the 1790s* (London: Routledge, 1993). Janet Todd, *Sensibility, An Introduction* (New York: Meuthen, 1986). John Mullan, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth-Century* (Oxford: Clarendon Press, 1988). Kathleen Woodward, *Statistical Panic: Cultural Politics and Poetics of Emotion* (Durham: Duke University Press, 2009). Sul concetto di sublime si veda: Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. Adam Phillips (Oxford: Oxford University Press, 2008). Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976). Andrew Ashfield e Peter de Bolla, *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

My opinion is this – that deep Thinking is attainable only by a man of deep Feeling, and that all Truth is a species of Revelation. The more I understand of Sir Isaac Newton's works, the more boldly I dare utter to my own mind & therefore to you, that I believe the Souls of 500 Sir Isaac Newtons would go to the making up of a Shakespeare or a Milton.⁶⁸

Intellettuale di finissimo calibro, appassionato di molte discipline scientifiche che approfondiva a un livello specialistico, più di tutti gli altri scrittori dell'inizio del XIX secolo Coleridge era in grado di comprendere la rilevanza di Newton per la nascita del pensiero scientifico moderno.⁶⁹ Coleridge non negava la validità empirica degli esperimenti newtoniani, né l'interpretazione che ne veniva data; riteneva tuttavia Locke e Newton "*Little-ists*" poiché il loro attaccamento ai fatti e alla determinazione fisica della realtà impediva loro di valutare con accuratezza la vastità dei punti di vista messi in campo.⁷⁰ Anche per quanto riguarda lo specifico campo delle teorie newtoniane sulla natura della luce, in più occasioni Coleridge dà voce ad una percezione condivisa tra molti poeti romantici: più che una confutazione esplicita degli assunti scientifici emerge il turbamento per la dolorosa realtà di una luce laica e immanente – nient'altro che una combinazione di elementi fisici – e per la perdita della sua antica e ben diversa pregnanza. In un breve poemetto, scritto nel 1805, intitolato "What Is Life?" Coleridge sintetizza e celebra con accenti nostalgici, le caratteristiche della luce prima degli studi di Isaac Newton.

"Resembles life what once was held of light, [...]?", si domanda il poeta, in esordio al componimento. Pur interrogandone dubbiosamente la somiglianza con la vita presente Coleridge evoca qui tutti i significati culturali del concetto di luce ben evidenziati nella liturgia ecclesiastica che un tempo erano immediatamente riflessi nell'idea stessa di

⁶⁸ Lettera a Thomas Poole 23 marzo 1801 in *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 2, 1801 – 1806, ed. Earls Leslie Griggs [Oxford: Clarendon Press, 1966], 709.

⁶⁹ Sulla ampia formazione scientifica di Coleridge si veda: Trevor H. Levere, *Poetry Realized in Nature: Samuel Taylor Coleridge and Early Nineteenth-Century Science*, (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981), 12. Per una articolata descrizione dei motivi che informano l'ostilità di Coleridge nei confronti del metodo newtoniano dopo un iniziale entusiasmo si veda Janusz Sysak, "Coleridge's Construction of Newton", *Annals of Science*, 51:1 (1993), 59 – 81.

⁷⁰ Lettera a Thomas Poole 23 marzo 1801 in *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 2, 709. Il pensiero lockiano era considerato, dal poeta, discontinuo, incoerente, pleonastico fino a essere risibile e pericoloso esponendosi, di conseguenza, a ogni sorta di invettiva: "Mr. Locke supposed himself an *adder* to Descartes - & so he was in the sense of *viper*." (citato in Levere, *Poetry Realized in Nature*, 26).

vita.⁷¹ Ci ricorda che la luce è ubiqua (“an Element ungrounded”, “All that we see”, “too simple in itself for human sight”) e, soprattutto, che costituisce un “absolute self”, un io assoluto, dove l’essere della luce richiama alla memoria l’animo umano uno e infinito postulato da Plotino.⁷² Essa è, infine, “all colours of all shade / by incroach of darkness made?”⁷³

Diversi elementi di questa descrizione della luce possono essere visti come fortemente anti-newtoniani. Anzitutto, se nella fisica newtoniana il fenomeno ottico del colore era il prodotto della lunghezza d’onda dei raggi che compongono lo spettro, le parole “shade” e “darkness” appaiono particolarmente fuori luogo e contesto. Esse appartengono, infatti, a una concezione classica della luce in cui i toni dei colori originano dalla “lotta”, in senso eracliteo, attraverso la quale la luce “usurpa” (“incroach”) il buio. Tale formulazione, si noterà, non è solo cronologicamente antecedente alle scoperte del fisico inglese, ma afferisce a un campo totalmente diverso rispetto a quello della filosofia naturale. Mentre l’ottica newtoniana era, infatti, per definizione, una fisica della luce – una dottrina in cui la presenza e il grado di intensità del fenomeno luminoso erano date dal calcolo matematico della somma dei raggi spettrali al quale andava sottratta la resistenza della superficie di impatto – l’accento della poesia all’oscurità rimanda invece alle teorie del colore antiche e medievali che, ispirandosi alla pittura, distribuivano i colori secondo un *continuum* compreso tra il bianco e il nero (la luce e l’ombra) che determinavano la tinta e la chiarezza dei toni. Scrive Dennis L. Sepper: “Not only the connoisseur of art, marveling at the luminosity of a painting’s colors, forgets the

⁷¹ Riportiamo qui il testo integrale della poesia (il cui titolo completo è: “What Is Life? A Metrical Experiment”):

Resembles Life what once was held of Light,
Too simple in itself for human sight?
An absolute Self? an Element ungrounded?
All that we see, all colors of all shade
By “incroach of Darkness” made?
Even so, is Life by *conscious* thought unbounded?
And all the Joys and Woes of Mortal Breath
A War-embrace of wrestling Life and Death!

La versione qui riportata riproduce il testo che l’autore ricavò nel 1819 da due diverse bozze risalenti all’ottobre del 1804. (Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 16, *Poetical Works*, tomo 1.2, *Poems (Reading Text)*, ed. J.C.C. Mays [Princeton: Princeton University Press, 2001], 767).

⁷² Si veda Plotino, *Enneadi*, vol. 4, ed. Mario Casaglia et al. (Torino: UTET, 1997), 532, 541, 550.

⁷³ Coleridge, *Poetical Works*, tomo 1.2, 767.

cooperation of light and shadow; so also does the scientist of color whose ray theory neglects the different degrees of brightness and darkness in colors.”⁷⁴ Anche in questa esposizione delle teorie del colore, dunque, si fa riferimento a un sapere antico che non ha più corso all’epoca in cui il poeta si accinge a scrivere.

Ma dell’obsolescenza dei concetti qui descritti Coleridge sembra essere ben cosciente fin dall’incipit che interroga il confronto tra la vita e ciò che una volta *era* luce (“what once was deem’d of light”). Nel tentativo di definire il significato della vita, il componimento propone una serie di quesiti che vengono alla fine lasciati irrisolti gettando, tuttavia, inevitabili dubbi sulla validità di una condizione esistenziale (di cui la luce costituiva la metafora centrale) che all’inizio del XIX secolo non poteva più offrire alcuna certezza.⁷⁵ Traspare solamente la vacuità di un mondo in cui non esiste più alcuna relazione analogica fra le parti e il tutto. Le idiosincrasie di “What is life?” nei confronti della nuova definizione della luce di Isaac Newton sono emblematiche del peculiare disagio degli intellettuali romantici per i nuovi sistemi di definizione del sapere. Ad essere in discussione non sono tanto gli assunti newtoniani sull’ottica, ma le loro implicazioni più esattamente gnoseologiche che trascendevano gli scopi di una semplice dissertazione attorno a temi di filosofia naturale coinvolgendo l’intera organizzazione del sapere. Proprio l’innegabile portata rivoluzionaria delle scoperte newtoniane aveva chiarito che il mondo da quel momento in poi sarebbe stato percepito e analizzato seguendo l’occhio e i calcoli del matematico. Non sarebbe insomma stato più lo stesso. E sono queste mutate fattezze, assai più che le affascinanti scoperte scientifiche che le hanno messe in evidenza, a generare sconcerto e turbamento.

Aspetti metascientifici nella *Teoria dei Colori* di Goethe

In Coleridge, come in Blake, il rifiuto del meccanicismo newtoniano si accompagna ad

⁷⁴ Dennis L. Sepper, *Goethe Contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988). 59.

⁷⁵ Sulla riflessione filosofica e letteraria del significato della vita per Coleridge si veda: Suzanne E. Webster, *Body and Soul in Coleridge’s Notebooks, 1827 – 1834: ‘What is Life?’* (Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2010). Sulle metafore della luce e le analogie con la vita si veda la prospettiva cognitivista adottata da George Lakoff e Mark Turner in *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 1989), 29, 58, 70, 87 – 89, 98.

uno spiccato interesse per i temi convocati. Se la figura dello scienziato andava certamente ridimensionata rispetto ai panegirici settecenteschi che ne ingigantivano il profilo e l'importanza storica, anche per Coleridge, come si è potuto osservare nella lettera a Poole, la validità e il fascino delle sue scoperte rimaneva intatto, così come la curiosità di provare in prima persona la replicabilità degli esperimenti descritti nell'*Opticks*. Il poeta si procurò effettivamente una copia del volume (un'edizione del 1721) che annotò a margine in più punti e si preoccupò di verificare la validità di molti degli esperimenti descritti dallo scienziato grazie ad un prisma procuratogli dallo stesso Poole.⁷⁶

Casi come quello di Coleridge illustrano in modo emblematico l'ambiguità dell'antagonismo tra poesia e scienza nella cornice newtoniana. Come recenti studi hanno ampiamente dimostrato è infatti indubbia, al di là delle prese di posizione e delle polemiche, la fertilità dello scambio dialogico tra le diverse pratiche discorsive. Le scoperte sull'ottica avevano di fatto acceso e catalizzato le vivaci passioni scientifiche di molti intellettuali e poeti.⁷⁷ Li avevano convocati e provocati, inducendoli ad intervenire in un dibattito epistemologico di larga portata, e ne avevano significativamente plasmato la scrittura poetica. Avevano insomma dato vita a un vero e proprio immaginario meta-scientifico che si interroga sui fenomeni portati alla luce dal metodo scientifico-matematico attraverso uno sguardo artistico e poetico.⁷⁸ Benché, infatti, l'impostazione metodologica adottata dai filosofi naturali sia irrimediabilmente condannata, i risultati e i risvolti pratici delle loro ricerche stimolano il naturale interesse speculativo dei poeti la cui scrittura, intercettando temi e saperi diversi, acquista nuove valenze estetiche dischiudendo orizzonti di senso più ampi che trascendono gli obiettivi

⁷⁶ Levere, *Poetry Realized in Nature*, 149.

⁷⁷ Rispetto all'altra grande opera newtoniana, il *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, per l'indole maggiormente discorsiva e la relativamente maggiore accessibilità dei contenuti, fu proprio l'*Opticks* a essere il volume più studiato e diffuso lungo tutto il XVIII secolo. Si veda: Roberto Maiocchi, *Storia della scienza in occidente: dalle origini alla bomba atomica* (Milano: R.C.S., 2000), 340; A.R. Hall, M. Boas Hall, *Storia della scienza*, ed. Angelo Maria Petroni (Bologna: Il Mulino, 1979), 234 – 235; Abbiati Ferdinando et al. (ed.), *Storia della scienza*, vol 1, *Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi* (Torino, UTET, 1988), 485 – 486; Maurizio Mamiani, *Introduzione a Newton* (Roma; Bari: Laterza, 2002), 101.

⁷⁸ Sul concetto di meta-scienza romantica si veda: M.H. Abrams, *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism* (New York; London: W.W. Norton & Company, 1984), 168.

più circoscritti del discorso scientifico. È risaputo, per esempio, che in molte delle opere di Shelley la presa di coscienza politica dei successi del progresso scientifico anima la speranza del rinnovamento sociale, quasi che la rivoluzione degli assetti epistemologici dettata dalla scienza possa direttamente condurre a una conseguente evoluzione della società.⁷⁹ Si conviene, inoltre, sul fatto che proprio la presenza di un immaginario scientifico conferisca alla sua poesia una singolare potenzialità di senso.⁸⁰ Le stesse considerazioni valgono per la scrittura di Keats, impregnata più di quanto non si sia ritenuto per molto tempo, di una sensibilità corporea e materiale maturata anche nella sua lunga attività di infermiere presso il Guy's Hospital di Londra.⁸¹

In questo contesto va forse considerato anche l'imprescindibile contributo di Goethe e della sua *Teoria dei Colori* del 1810, nella quale, proprio a partire dalla confutazione degli assunti newtoniani, si formulano in modo sistematico le premesse di un modello sinestetico che rappresenterà una interfaccia tra discorsi scientifici e estetici. A Newton Goethe rimprovera in prima istanza di non aver postulato alcuna distinzione tra l'oggetto dell'esperimento (la composizione fisica del colore) e il soggetto percipiente (l'occhio e il cervello umano). Con la sua impronta prettamente fisicalista, l'*Opticks*, ribadisce Goethe, considera solo una parte del problema relativa all'analisi dei colori e finisce invece con l'ignorare l'aspetto cruciale delle modalità interpretative che aprirebbe opportunamente il campo speculativo alla filosofia dei sensi e della mente liberandolo dalla soffocante angustia della matematica.⁸²

Ma le obiezioni si spingono oltre: Goethe nega infatti con forza la validità

⁷⁹ Si veda Matthew C. Borushko, "Percy Bysshe Shelley", *Literature Compass* 2 (2005), 1 – 6; King-Hele, *Shelley: his Thought and Work* (London: Macmillan, 1971), 155 – 211.

⁸⁰ Si veda Desmond King-Hele, "Shelley and Science", *Notes and Records of the Royal Society of London*, 46: 2 (1992), 263.

⁸¹ Si veda, ad esempio, l'analisi di "Ode to Psyche" in Alan Richardson, "Keats and Romantic Science: Writing the Body" in *The Cambridge Companion to Keats*, ed. Susan J. Wolfson (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 241 – 244. Si veda anche M. H. Abrams, "Keats's Poems: The Material Dimension" in *The Persistence of Poetry: Bicentennial Essays on Keats*, ed. Robert M. Ryan e Ronald A. Sharp (Amherst: University of Massachusetts Press, 1998), 36 – 53. In cui Abrams mette in evidenza i rischi e i fraintendimenti nei quali la critica è incorsa, ascrivendo a Keats tendenze neoplatoniche tipiche di poeti coevi, argomentando, invece, a favore di una lettura critica che consideri il contesto delle discipline mediche e chimiche alle quali il poeta fu esposto: "... to Platonize Keats [...] is to disembodify him and thereby eliminate what is most Keatsian in his poems." (44).

⁸² Sepper, *Goethe Contra Newton*, x.

epistemologica dell'*experimentum crucis*, accusando Newton di avere capziosamente mistificato metodi e materiali dell'esperimento (in particolare, la composizione materiale "torbida" del prisma) al fine di far coincidere i risultati con le sue iniziali ipotesi. Al di là dello specifico dell'argomentazione di Goethe o della attualità delle speculazioni, che in questa sede non è possibile trattare,⁸³ risalta l'inflessione esplicitamente antagonista del discorso. Nelle 240 pagine che compongono la seconda parte (denominata "parte polemica") della *Teoria dei colori*, in cui vengono esposte e affrontate le debolezze dei suoi lavori, Newton viene accusato di ogni genere di crimine morale e intellettuale.⁸⁴ In particolare Goethe sembra stupirsi che un personaggio di così impeccabile credibilità e talento scientifico abbia potuto abbassarsi a manipolare i dati empirici e a far passare per procedimenti scientifici verificabili delle mere ipotesi con una sfrontatezza e ostinazione che rasenta la ciarlataneria: "Is there any other instance in the history of the sciences to match for this obstinacy and effrontery?" E lo scandalo è acuito dal fatto che l'enorme influenza della teoria ha formato una schiera di proseliti che hanno elaborato visioni fondate su falsi e illusori precetti.⁸⁵

Benché la revisione critica delle teorie newtoniane dell'*Ottica* sia del tutto comprensibile alla luce della maggiore distanza critica degli intellettuali di fine secolo,

⁸³ Il dibattito tra la teoria newtoniana e la teoria goethiana sulla formazione dei colori viene forse trattato con maggior serietà oggi di quanto non lo fosse all'indomani della pubblicazione della *Teoria*. Se nella prima metà del XIX secolo nessuno scienziato aveva preso seriamente in considerazione le critiche del poeta, a seguito delle scoperte sulla natura dei raggi luminosi avvenute negli anni successivi è impossibile privilegiare l'una o l'altra delle due teorie. Vista con il senno di poi (considerando la trattazione di Newton ormai obsoleta), è forse possibile sostenere che l'analisi goethiana manifesta un'iniziale dubbio su alcuni elementi che rappresentavano le debolezze argomentative dell'*Ottica*: "Di fatto il carattere 'relazionale' e 'relativistico' dell'approccio di Goethe alle trasformazioni biologiche non poteva nemmeno essere espresso nel quadro matematico della fisica di Newton. Goethe aveva bisogno di Einstein!" (G. Rickey Welch, "Gestalt, Bildung, Urphänomen: un'interpretazione fisikalista" in *Goethe scienziato*, ed. Giulio Giorello e Agnese Grieco [Torino: Einaudi, 1998], 491). D'altro canto, ciò non significa che le ragioni della critica dello scrittore fossero legittime e non derivate – come lascia intendere David Park – da una sua ferma volontà di screditare e disonorare la figura di Newton (David Park, *Natura e significato della luce: dall'antica Grecia alla fisica moderna* [Milano: McGraw-Hill, 1998], 249; 251 – 254). A fronte di un panorama così vasto e complesso ci limiteremo a sottolineare l'indubbio valore filosofico che tale opera occupa in relazione all'epistemologia del Romanticismo che Goethe stesso contribuì a creare. Si veda in proposito l'introduzione di Giulio Carlo Argan all'edizione italiana della *Farbenlehre* (Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, ed. Renato Troncon, [Milano: Il Saggiatore, 1999], xi).

⁸⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Goethe's 'Exposure of Newton's Theory': A Polemic on Newton's Theory of Light and Colour*, ed. Michael Duck e Michael Petry, (London: Imperial College Press, 2016). Formato Ebook. Pos. 2414 e 887.

⁸⁵ Ibid., pos. 2427.

la *Teoria dei colori*, mostra, nei suoi toni ingiuriosi e diffamatori senza precedenti nel dibattito dell'epoca, una particolare acredine che non pare giustificata dagli scopi dell'argomentazione.⁸⁶ Formulazioni più conciliatorie e rispettose avrebbero forse evitato a Goethe buona parte delle stroncature che fecero seguito alla pubblicazione della *Teoria*, che ebbe come unico effetto un inasprimento del dibattito e soprattutto una netta spaccatura tra cultura umanistica e cultura scientifica.⁸⁷ Come è stato rilevato, in effetti, l'acrimonia di Goethe sembra dettata, più che da motivazioni scientifiche, dall'urgenza di valorizzare gli spazi di competenza dei letterati proprio attraverso la netta contrapposizione con il sapere della scienza: una contesa che, ingaggiata sui medesimi territori conoscitivi, Goethe intendeva vincere sostenendo la superiorità del poeta rispetto alla ottusa cecità dello scienziato.⁸⁸

Di fatto, e al di là delle polemiche, la divergenza nei modi di concepire la natura della luce e dei colori di Newton e di Goethe è essenzialmente riferibile alle diverse esigenze che spingono gli intellettuali alla loro ricerca. Newton è infatti spronato nel suo lavoro da una motivazione di carattere tecnico; il problema che origina i suoi studi è quello dell'aberrazione cromatica e dell'aberrazione sferica e, quindi, della possibilità di produrre cannocchiali maggiormente efficienti. Per Goethe, poeta e umanista, il colore rappresenta anzitutto un fenomeno di natura estetica che non poteva essere ignorato, né ritenuto inconsistente. Nel paragonare i due studiosi "Ci troviamo, insomma, di fronte al contrasto fra *dominare* la natura e *darle una forma*."⁸⁹ Non è un caso, infatti, che un'intera sezione della *Teoria dei colori* venga dedicata all'"Azione sensibile e morale del colore". Sottolineando che i colori esercitano "un'azione, in particolare sul senso della vista [...] e, per suo tramite, sull'animo nelle sue più generali manifestazioni elementari" e che "ogni singolo colore dona un particolare stato d'animo", l'autore organizza una

⁸⁶ Come scrive Sepper: "The *Farbenlehre* [la *Teoria dei colori*] is still shrouded in a number of mysteries, none of which is more perplexing than the question of why Goethe felt compelled to diverge from the Newtonian theory." (Sepper, *Goethe Contra Newton*, 25).

⁸⁷ Ibid., 149.

⁸⁸ Ibid., 4 – 5.

⁸⁹ Martin Basfeld, "Il colore è la natura conforme al senso dell'occhio" in *Goethe scienziato*, 73. Corsivo in originale.

descrizione analitica delle sensazioni generalmente sperimentate in relazione alla percezione di determinati tipi di colori, constatando, ad esempio, che: “I colori dal lato del Più sono il giallo, il giallo-rosso (arancio), il rosso-giallo (minio, cinabro). Essi danno luogo a stati d’animo attivi, vivaci, tendenti all’azione.” Mentre il blu “esercita sull’occhio un’azione singolare e quasi inesprimibile. Come colore è un’energia e tuttavia, trovandosi dal lato negativo è per così dire, nella massima purezza, un nulla eccitante.”⁹⁰ Le obiezioni di Goethe, come quelle di Keats e Coleridge, riguardano dunque in realtà soprattutto il metodo matematico e algebrico adottato per esprimere leggi e teorie. Un metodo che, oltre ad essere riduttivo, per la parzialità del modello, è anche antidemocratico dal momento che impedisce a tutti coloro che non hanno dimestichezza con i numeri e il calcolo algebrico e razionale di prendere parte attiva al dibattito.⁹¹ Per contro, i riferimenti di Goethe alle emozioni suscitate dal colore intendevano spostare l’interesse degli studiosi dalla trigonometria alla psicologia del colore, stabilendo che, nello studio dei fenomeni della luce e del colore, tanto le costanti del suo funzionamento quante le variabili della sua percezione erano degne di un approfondito studio.

Nonostante le critiche che le furono rivolte nel corso degli anni, la teoria goethiana del colore, che costituisce un primo abbozzo di una teoria psicologica, ha il merito indiscutibile di provare a riformulare il dibattito sulla natura della luce e dei colori in una versione ampliata rispetto alle regole restrittive del modello matematico di Newton senza il quale peraltro – vale la pena sottolineare – essa non sarebbe stata concepita. Rimane anche il fatto che l’elaborazione di Goethe anticipa alcune delle forme di sinestesia – intesa qui, come la capacità di provare sensazioni e sentimenti in maniera simultanea e armonica – che già ricorrevano nei testi poetici con frequenza e che sarebbero state da lì a poco raccolte e fatte proprie da quello scientifico.⁹²

⁹⁰ Goethe, *La teoria dei colori*, 189, 190, 193.

⁹¹ Su questo tema si veda Gabriella Catalano, *Goethe* (Roma: Salerno Editrice, 2014) 185.

⁹² Dal punto di vista delle neuroscienze cognitive moderne, infatti, la posizione di Goethe anticipa gli studi sul legame esistente tra colori ed emozioni che, se particolarmente intenso e radicato nel cervello, può dare luogo a fenomeni di sinestesia neurologica in cui oggetti, persone e sensazioni generano automaticamente emozioni in maniera inconsapevole e più intensa rispetto a quelle provate dai cervelli normotipici. Si veda il capitolo “Auras, Orgasms and Nervous Peaches” in Cytowic e Eagleman,

Attorno alle scoperte di Newton, e in chiave polemica rispetto alle metodiche adottate, si intesse insomma una fitta rete di discorsi che pongono al centro la correlazione e l'unione dei sensi, temi che, da sempre contemplati nelle riflessioni religiose e filosofiche, assumono, nella sfera della nuova ottica, una rilevanza epistemologica senza precedenti. Il correlativo iconico di questa rilevanza è la metafora sinestetica la cui straordinaria fioritura nei testi poetici romantici esemplifica la dinamica delle relazioni tra le "due culture" a cavallo tra XVIII e XIX secolo. La debordante presenza di metafore sinestetiche reagisce, infatti, dal vivo della scrittura, all'interpretazione newtoniana della luce come entità discreta ed eterogenea e in qualche modo consegue alle polemiche teoriche contro il modello conoscitivo scientifico. In un tentativo di riformulare tale modello, come Hooke e Huygens prima di lui, Goethe rivendica l'unità costitutiva del raggio luminoso che si rivela emblematico di una concezione epistemologicamente armonica e unitaria del mondo e, soprattutto, dei sensi: "The Bild, or image, which was not at all a crucial term for Goethe in the period of the Beiträge [zur Optik, il primo lavoro sulla luce dello scrittore,] gradually became one of the key unifying concepts in the Farbenlehre."⁹³ L'unità del raggio luminoso proclamata da Goethe nella *Teoria dei colori* diventerà per le poetiche romantiche il contrassegno dell'immagine sinestetica, di quelle metafore generate, come si è cercato di mostrare attraverso il caso emblematico di Newton, dalla complessa dialettica con il sapere scientifico.⁹⁴

Va, infine, notato come il successo dell'*Opticks* ponga al centro dell'immaginario scientifico dei sensi la vista, implicitamente considerata superiore – e degna, pertanto, di un'analisi approfondita – rispetto agli altri sensi (che nello stesso periodo non suscitarono un equiparabile interesse nei filosofi naturali). Proprio in virtù della sua maggiore rilevanza che la eleggeva a oggetto di studio, la vista veniva astratta

Wednesday Is Indigo Blue, 151 – 161.

⁹³ Sepper, *Goethe Contra Newton*, 149.

⁹⁴ Una dialettica ulteriormente complicata dalle contaminazioni estetiche e filosofiche che modificano l'autorappresentazione della scienza e dello scienziato nell'episteme "romantica", prime fra tutti l'immagine del ricercatore come genio sublime e solitario, ma anche come figura istituzionalmente riconosciuta, dotata di un sapere pragmatico, così come la figura dello "scienziato", contrapposta a quella del "poeta", ma parimenti idealizzata in una misura che non ha precedenti. Su questi temi si vedano: Andrew Cunningham e Nicholas Jardine, "The age of reflection" in *Romanticism and the Sciences*, 8; Tim Fulford, "Science" in *Romanticism: an Oxford Guide*, 99.

dall'immediatezza della percezione e dai suoi legami con la mente e con il corpo del soggetto percipiente. Nel tentativo di correggere gli assunti di quella che veniva considerata come un'incessante tendenza alla spersonalizzazione della realtà, la mentalità poetica di Goethe riporta invece, come abbiamo visto, lo studio dell'ottica alla sua radice puramente sensoriale e sensibile, ponendo al centro del discorso non l'astrazione del raggio luminoso, ma la sensorialità del corpo umano come luogo dell'esperienza visiva e del contatto con le emozioni e, soprattutto, con gli altri sensi con cui la vista necessariamente interagisce. Si vedrà nel prossimo paragrafo come, nella scia dell'esempio tracciato da Goethe, e a fronte della valenza "scientifica" attribuita alla vista, i poeti romantici inglesi tentarono di rimediare agli squilibri della moderna gerarchia dei sensi enfatizzando nelle loro opere la necessaria interdipendenza delle manifestazioni sensoriali ed emotive e opponendo alle conoscenze ottenute dall'artificiale separazione dei sensi un sapere euristico raggiungibile grazie alla loro unione.

Gerarchie dei sensi

È, dunque, nelle reazioni romantiche alla popolarità di Newton e del suo metodo che è possibile rintracciare gli esordi della divisione tra le "due culture":⁹⁵ un'episteme irrimediabilmente scissa tra numeri e lettere, tra una conoscenza scientifico-matematica, che fonda sull'inequivocabilità della formula la sua pretesa a una verità certa e indiscutibile, e un universo discorsivo che attraverso l'uso della parola coglie e discute quegli aspetti della realtà che non possono essere "ridotti" ad una formula o a un modello. Le differenze tra queste visioni del mondo sono particolarmente evidenti proprio nel periodo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo in cui, pur avendo già prodotto significativi risultati, il metodo scientifico doveva ancora definirsi e distinguersi

⁹⁵ Ci riferiamo ovviamente al fondamentale testo di C. P. Snow, *The Two Cultures* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) in cui, per la prima volta, vennero formalizzate e denunciate le differenze e la reciproca estraneità e diffidenza (soprattutto in ambito accademico) tra gli studiosi di materie umanistiche e quelli delle scienze "esatte" e numeriche, spesso percepiti come depositari di un sapere oscuro e inaccessibile. Il contributo di Snow raccoglie e attualizza, nel 1959, i termini di un dibattito tra positivismo e antipositivismo che attorno all'esperienza sinestetica acquista inflessioni sintomatiche.

completamente rispetto agli ambiti discorsivi con cui conviveva.⁹⁶ Tra queste, sembra opportuno, in conclusione di questo capitolo, analizzare la diversità d'approccio tra la scienza (e la medicina, in particolare) e le arti per quanto riguarda la sensorialità e l'istituzione di una gerarchia dei sensi.⁹⁷

Nello stesso concepimento della metodologia di ricerca scientifica sviluppatasi nei secoli XVIII e XIX, la vista possiede, infatti, un valore strumentale prioritario dal quale dipendono procedimenti subordinati. E, come ricorda Michel Foucault, l'impatto di tale posizione principe è tale che lo sguardo, soprattutto a partire dal 1800, viene disciplinato attraverso la tecnica dell'osservazione scientifica. Più specificamente, l'occhio diventa l'agente discriminatore della verità e istituisce con la parola un rapporto privilegiato: "Cet œil qui parle serait le serviteur des choses et le maître de la vérité."⁹⁸ L'attenzione dell'indagine medica per gli effetti di un'ermeneutica dello sguardo sarebbe, per Foucault, la continuazione di un modello conoscitivo che ebbe origine nel XVIII secolo con la definizione dei criteri dell'osservazione nei campi della storia naturale e della biologia.⁹⁹ La definizione di questa gerarchia dei sensi, ordinati secondo una struttura rappresentativa dei valori di un immaginario positivista ancora in via di definizione, sarebbe dunque uno degli effetti più rilevanti dell'affermazione del potere (epistemologico e sociale) del metodo scientifico. Ma occorre ricordare che al predominio dell'occhio e dello sguardo scientificamente regolamentato si affiancano modi diversi di concepire le relazioni tra i sensi. È nota, per esempio, la grande rilevanza attribuita al senso dell'udito e alla sua disciplina nella formazione religiosa europea e americana.¹⁰⁰

⁹⁶ Nel terzo capitolo si vedrà come la graduale acquisizione di uno status specificamente scientifico di molte discipline – che nella prima parte dell'Ottocento si libereranno dei loro legami con gli ambiti classici della filosofia e della religione (rifiutando, per fare un esempio, l'appropriatezza medica del concetto religioso di "anima") – sia particolarmente rilevante per questo studio.

⁹⁷ Un dibattito filosofico che, come illustrato da Robert Jütte, risale all'antichità. Si veda in proposito Robert Jütte, *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*, tr. James Lynn (Malden: Polity, 2005), 54 – 71.

⁹⁸ Michel Foucault, *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical* (Paris: Presses Universitaires de France, 1972), 115.

⁹⁹ Ibid., 88.

¹⁰⁰ Si veda Leigh Eric Schmidt, *Hearing Things: Religion, Illusion, and the American Enlightenment* (Cambridge: Harvard University Press, 2000).

Una rilevanza facilmente comprensibile se si pensa che l'ascolto della parola divina, e lo stesso dialogo con Dio, fondamento della pratica religiosa e presupposto di una sensorialità trascendente, apparivano fortemente minacciate dalla diffidenza del positivismo nei confronti di forme dogmatiche del sapere.¹⁰¹

Ma la contestazione più diffusa al primato della vista sugli altri sensi proviene proprio dagli ambiti dell'estetica e della letteratura. Già alla metà del XVIII secolo Denis Diderot affermò nella *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) – un'immaginaria pseudo-intervista ad un cieco – che “le tact peut devenir plus délicat que la vue lorsqu'il est perfectionné par l'exercice.”¹⁰² Contro ogni logica intuitiva, il cieco diderotiano considera la sua posizione di non vedente un vantaggio anziché una limitazione:

Notre aveugle nous dit à ce sujet, qu'il se trouveroit fort à plaindre d'être privé des mêmes avantages que nous, et qu'il auroit été tenté de nous regarder comme des intelligences supérieures, s'il n'avoit éprouvé cent fois combien nous lui cédions à d'autres égards. Cette réflexion nous en fit faire une autre. Cet aveugle, dîmes-nous, s'estime autant et plus peut-être que nous qui voyons¹⁰³

E constatando le sue straordinarie capacità il narratore non può far altro che ammettere l'inferiorità costitutiva dei vedenti, giacché “le secours que nos sens se prêtent les empêchent de se perfectionner”¹⁰⁴ e, di conseguenza, lo sviluppo delle capacità sensitive (benché numericamente inferiori) sarà qualitativamente superiore nei ciechi. Ma se il sapere del modello newtoniano implica un assoggettamento al potere dell'immagine (e alle sue derivazioni telescopiche e microscopiche),¹⁰⁵ Diderot sottolinea qui come, non potendo rivendicare una validità universale, le scoperte scientifiche presentano, per i ciechi, un interesse relativo.¹⁰⁶ Esse, infatti, sono valide solo nel contesto di una gerarchia sensoriale culturalmente prestabilita.

¹⁰¹ Si veda Phyllis Mack, “The Senses in Religion: Listening to God in the Eighteenth Century” in *A Cultural History of the Senses in the Age of Enlightenment*, ed. Anne C. Vila (London: Bloomsbury, 2014), 85 – 93. Nella religione ebraica e cristiana, inoltre, la potenza della voce di Dio viene diverse volte identificata con la luce e, in generale, con immagini sinestetiche. Si veda Schrader, *Sensacion y Synesthesia*, 162.

¹⁰² Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, ed. Robert Niklaus (Paris : Minard, 1963), 37.

¹⁰³ Ibid., 8.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Si veda Ibid., 5, 9. e Gerhardt Stenger “La théorie de la connaissance dans la *Lettre sur les aveugles*”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 26 (1999), 101.

¹⁰⁶ Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 14 – 15.

Il potere di questa gerarchia e la sua importanza storica sono riconosciute anche da Coleridge nella prima delle sue conferenze del 1808 “On the Principle of Poetry”. Probabilmente perché si tratta dei sensi a cui le arti fanno maggiormente riferimento e, dunque, i sensi sui quali agisce l’effetto estetico di un’opera d’arte, Coleridge ammette che “the Eye and Ear have been classed as comparatively perfect organs [...] we speak of a beautiful picture, a beautiful Symphony, and never except by a sportive or ignorant abuse of words call a Taste or a Scent beautiful.”¹⁰⁷ Pur assumendo nella sua analisi (il cui fine è quello di individuare il motivo per cui il senso del gusto è associato al possesso di una buona capacità di giudizio estetico)¹⁰⁸ una visione sostanzialmente materialistica della sensorialità,¹⁰⁹ egli evidenzia come, dal punto di vista delle dinamiche percettive, la vista e l’udito debbano essere considerate diverse e (viene lasciato intendere) inferiori rispetto agli altri sensi. Mentre le sensazioni tattili, olfattive e gustatorie sono sempre riconoscibili dal soggetto percipiente, vista e udito tendono ad identificarsi con l’oggetto della percezione senza che l’esperienza della sensazione venga percepita. In altre parole, “no man thinks of his Eyes or of seeing when he looks at anything, or of his Ears or Hearing when he listens to any sound [...] Whereas in our other sense we always combine the perception with the Object, and become conscious of the Object only as far as we are conscious of the modification, produced by it on its appropriate sense”.¹¹⁰ Ed è proprio per questa loro natura “perfectly organic”, ovvero per la loro capacità di presentare gli oggetti come indipendenti dal processo di percezione che, sostiene Coleridge, vista e udito sono generalmente considerati i due principali modi attraverso

¹⁰⁷ Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 1, *Lectures 1808 – 1819*, R. A. Foakes (Princeton: Princeton University Press, 1987), 28.

¹⁰⁸ Ibid., 27 – 28.

¹⁰⁹ Il poeta paragona gli organi di senso a strumenti meccanici come, ad esempio, il telescopio: essi sono “a mean to an end not blended with that End.” (Ibid., 28). L’idea di un apparato sensoriale interpretato come una macchina del sistema nervoso rappresentava una concezione newtoniana dell’essere umano comune a molti intellettuali dell’epoca. Negli appunti presi durante le lezioni del Guy’s Hospital, Keats descrive l’attività del sensorio come quello di un sistema nervoso intrinsecamente passivo e attivato dall’interno o dall’esterno: “Sensation – it is an impression made on the Extremities of the Nerves conveyed to the Brain. This is proved by the effects of dividing a Nerve. After a time the sensation of a Nerve will return as it unites [...] Volition is the contrary of Sensation it proceeds from the internal to external parts.” (John Keats, *John Keat’s Anatomical and Physiological Note Book*, ed. Maurice Buxton Forman [Oxford: Oxford University Press, 1934], 55 – 56).

¹¹⁰ Coleridge, *Lectures*, 28 – 29.

cui il bello può essere riconosciuto. Secondo la provocatoria interpretazione di Coleridge, invece, sono i “mixt senses” ad essere i più adatti al giudizio estetico in quanto pongono l’osservazione del fruitore alla giusta distanza presentando l’oggetto in continuo rapporto con la sua stessa percezione:¹¹¹ “Taste therefore as opposed to Vision and Sound will teach us to expect in its metaphorical use a certain reference of any given Object to our own Being”¹¹² La vista, al contrario, rischia secondo Coleridge di ampliare il divario tra l’oggetto percepito e il soggetto percipiente di cui finirà per cancellare la rilevanza.¹¹³

Al tema della sensorialità Coleridge riservò d'altronde un'attenzione del tutto particolare e una vera e propria ricerca di natura scientifica. Nel 1801 confidò all'amico Thomas Poole di aver seriamente compromesso il suo stato di salute a causa degli esperimenti effettuati sui propri sensi¹¹⁴ e nei suoi quaderni personali annotò con cura la crescita e lo sviluppo dei sensi nel suo figlio primogenito.¹¹⁵ La sua conclusione fu che il senso del tatto è il primo a svilupparsi nei bambini e che occorre, dunque, considerarlo come il più importante dei cinque sensi.¹¹⁶ Pur affermando la preminenza del tatto, in continuità con la teoria aristotelica,¹¹⁷ Coleridge tuttavia non trascura il ruolo degli altri sensi il cui ordinamento e funzionamento, basato su armonia e equilibrio egli

¹¹¹ Ibid., 36.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Kerry McSweeney, *The Language of the Senses: Sensory-Perceptual Dynamics in Wordsworth, Coleridge, Thoreau, Whitman, and Dickinson* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1998), 8 – 9. La medesima preoccupazione era, come abbiamo visto, sottesa alle ostilità romantiche nei confronti del metodo scientifico.

¹¹⁴ Coleridge, Lettera a Thomas Poole del 17 Maggio 1801 in *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 2, 725. Sebbene gli esperimenti abbiano nuociuto al suo stato di salute, questa non fu l'unica volta che Coleridge offrì il suo corpo per sperimentazioni scientifiche (si veda Alan Richardson, *British Romanticism and the Science of the Mind* [Cambridge: Cambridge University Press, 2001], 51).

¹¹⁵ McSweeney, *The Language of the Senses*, 4.

¹¹⁶ Samuel Taylor Coleridge, *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, vol 1, 1794 – 1804, ed. Kathleen Coburn e Anthony John Harding (Princeton: Princeton University Press, 2002), # 924.

¹¹⁷ Si veda Pavel Gregoric, *Aristotle on the Common Sense* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 27; Aristotele, *Opere*, vol 4, *Della generazione e della corruzione, Dell'anima, Piccoli trattati di storia naturale*, ed. Antonio Russo e Renato Laurenti (Roma: Laterza, 2004), 196 (436b).

schematizza nell'abbozzo della figura di un cerchio (Figura 2) in cui i sensi rivestivano pari ruolo nella costruzione della percezione umana. Al suo centro era collocato il tatto mentre sulla circonferenza erano disposti gli altri quattro sensi.¹¹⁸ Di questo breve ed estemporaneo appunto colpisce soprattutto la somiglianza con le illustrazioni antiche che rappresentavano i sensi in equilibrio, equidistanti dall'uomo e distribuiti in cerchio; in particolare, con quella "wheel of the five senses" conservata presso la Longthorpe Tower a Peterborough (Figura 3), a breve distanza dall'Università di Cambridge, dove il poeta studiò per diversi anni. L'affresco risale ad un periodo compreso tra il 1320 e il 1340, dispone i cinque sensi

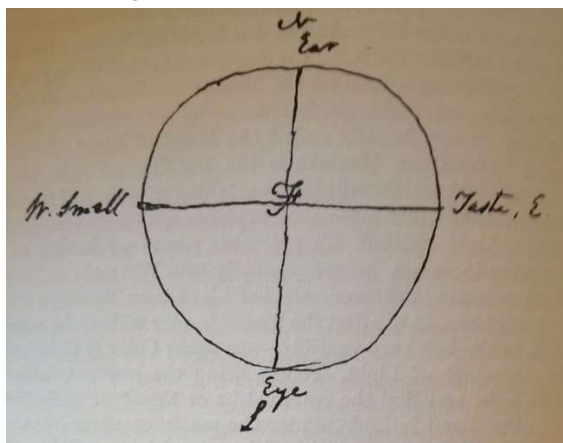


Figura 2 - Schema dell'organizzazione dei sensi in una lettera a C. A. Tulk del Settembre 1817 in *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 4, 1815 – 1819, ed. E.L. Griggs (Oxford: Clarendon Press, 1959), 774.

(ciascuno rappresentato da un animale) attorno ad una ruota i cui raggi sono collegati ad un mozzo nel quale i sensi vanno a convergere; dietro al mozzo è raffigurato un re, il personaggio principale dell'opera, che rappresenterebbe il *sensorium commune* o l'intelletto che presiede ai sensi.¹¹⁹



Figura 3 - Raffigurazione della "Wheel of the Senses" presso la Longthorpe Tower di Peterborough, Inghilterra. Foto dal sito: <http://www.paintedchurch.org/longthe.htm> (Consultato il 10/10/2017).

tutte le diverse qualità del sensorio devono essere, come Coleridge scrive in una lettera

¹¹⁸ McSweeney, *The Language of the Senses*, 18.

¹¹⁹ C.M. Woolgar, *The Senses in Late Medieval England* (New Haven: Yale University Press, 2006), 25 – 27. Il tema del *sensorium commune* e la sua relazione con la poesia romantica sarà approfondito nel terzo capitolo della tesi.

indirizzata a William Sotheby, i requisiti fondamentali dello spirito poetico:

... a great Poet must be, implicité if not explicité, a profound Metaphysician. He may not have it in logical coherence, in his Brain & Tongue; but he must have it by *Tact* / for all sounds, & all forms of human nature he must have the *ear* of a wild Arab listening in the silent Desart, the eye of a North American Indian tracing the footsteps of an Enemy upon the Leaves that strew the Forest -; the *Touch* of a Blind Man feeling the face of a darling Child.¹²⁰

L'importanza del tatto e la definizione di una coerenza armonica tra i sensi e tra questi e il mondo esterno sono temi ricorrenti non solo nella prosa ma anche nella poesia di Coleridge. In *This Lime-Tree Bower, My Prison* (1797) alla desolante condizione di perdita e di assenza della bellezza e alla nostalgia per i modi in cui essa avrebbe potuto essere percepita e ricordata anche quando gli anni avessero compromesso la vista ("I have lost / Beauties and feelings, such as would have been / Most sweet to my remembrance even when age / Had dimm'd mine eyes to blindness!")¹²¹ fa seguito la graduale consapevolezza che l'esperienza estetica non ha alcun legame con le qualità dell'oggetto, ma dipende dai modi della sua percezione. Condizione essenziale perché il cuore sia ricettivo al bello, viene detto, è che chi osserva sia in grado di fare ricorso ad ogni facoltà sensoriale:

Henceforth I shall know
That Nature ne'er deserts the wise and pure;
No plot so narrow, be but Nature there,
No waste so vacant, but may well employ,
Each faculty of sense, and keep the heart
Awake to Love and Beauty!¹²²

L'acquisizione del protagonista di quel "swimming sense"¹²³ che Coleridge riconosce come la qualità essenziale per la contemplazione estetica della natura avviene, allora, grazie ad un uso equilibrato e armonico dei sensi. Ed è soprattutto in *The Eolian Harp* (una poesia fondamentale per comprendere il rapporto dei poeti romantici con la sensorialità e sulla quale, infatti, torneremo più volte nel corso di questa tesi) che questa sensorialità si fa così acuta e densa da trascendere i limiti della modularità percettiva. La tranquillità e la felicità domestica che aprono il componimento sono descritti come un piacere non solo intellettuale, ma peculiarmente istintivo e sensibile. Il contatto fisico (il

¹²⁰ Lettera a William Sotheby del 13 Luglio 1802, *Collected Letters*, Vol. 2, 810.

¹²¹ Coleridge, *Poetical Works*, tomo 1.1, 351.

¹²² Ibid., 353. Corsivo aggiunto.

¹²³ Ibid., 352.

primo e il più immediato senso di cui l'uomo ha coscienza) del protagonista con l'amata Sara ("My pensive Sara! Thy soft cheek reclined / Thus on mine arm") è, coerentemente con l'ipotesi coleridgeana sullo sviluppo dei sensi, la prima sensazione descritta dal componimento; l'amore della donna placa le inquietudini del protagonista – trasformando la sensazione tattile in un sentimento "soothing sweet" – e porta la sua attenzione sulla ricchezza dell'ambiente circostante. La vista è esaltata dal lento movimento delle nuvole e dall'affievolirsi crepuscolare della luce: "And watch the clouds, that late were rich with light, / Slow saddening round, and mark the star of eve / Serenely brilliant (such should Wisdom be) / Shine opposite!" E nella contemplazione delle prime stelle, il narratore viene improvvisamente catturato dal profumo dei campi ("How exquisite the scents / Snatched from yon beanfield!").¹²⁴

Il passaggio tra le diverse modularità avviene, nel contesto di questi versi, con facilità ed efficacia forse sconosciuta ad altri poeti. L'intima connessione tra le diverse sensazioni è, del resto, una caratteristica del sensorio coleridgeano, in cui "the latency of all [the senses] in each" fonda l'integrità e l'intensità delle sensazioni sulle quali si basa la sua poesia. Ed è nuovamente affidato al poeta il compito di portare alla luce la continuità esistente tra le sensazioni o, come furono definiti da Coleridge stesso, i "*vestigia communia* of the senses": "... the poet must likewise understand and command what Bacon calls the *vestigia communia* of the senses, the latency of all in each, and more especially as by a magical *penna duplex*, the excitement of vision by sound and the exponents of sound."¹²⁵

Spetterà, dunque, al poeta il compito di capire, governare ("understand and command") e, soprattutto, illustrare i principi unificanti delle diverse qualità del sensorio. Mentre lo scienziato formula teorie e modelli astratti, il poeta dovrà ricondurre queste semplificazioni alla realtà fenomenica, mettendo in evidenza nelle sue opere la pienezza dell'esperienza vitale che è possibile osservare solo ricorrendo all'attenzione di

¹²⁴ Ibid., 232.

¹²⁵ Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 7, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, tomo 2., ed. James Engell e W. Jackson Bate (Princeton: Princeton University Press, 1983), 128.

tutti i sensi a disposizione. Dal contrasto tra l'esperienza del reale e la limitatezza delle formule attraverso le quali essa è conoscibile e interpretabile si sviluppa quella tendenza - costitutiva della mentalità romantica - verso i processi di sintesi e di unione dei "dati" percettivi nella mente del soggetto. Una tendenza che si articola anche attraverso le forme della metafora sinestetica.

Capitolo 2

“L’ordre et l’enchainement des connaissances humaines”: unità romantica e sinestesia

The terms system, method, science are mere improprieties of courtesy, when applied to a mass enlarging by endless oppositions, but without a nerve that oscillates, or a pulse that throbs, in sign of growth or inward sympathy.¹

Unità romantica

L’analisi delle reazioni dei poeti romantici all’opera di Isaac Newton ci ha permesso di individuare un caso specifico in cui le idiosincrasie dell’episteme romantica sembrano emergere con particolare chiarezza. Le severe stroncature dell’*Opticks* da parte di Coleridge e Goethe sembrano indicare, da un lato, un appassionato interesse per i risultati (anche quando ritenuti insoddisfacenti) dell’indagine scientifica, dall’altro, un categorico rifiuto dei metodi della ricerca e dell’osservazione del mondo che, influenzati da un secolo di newtonianesimo, erano stati adottati dagli uomini di scienza all’inizio dell’Ottocento. I dibattiti sulla natura della luce, della vista e della sensorialità possono, allora, essere considerati come casi specifici di una questione epistemologica che costituisce un nucleo fondamentale dell’immaginario del Romanticismo e che fa perno sull’anelito verso il concetto di unità.

Le differenze e le continuità del Romanticismo rispetto ai sistemi di pensiero filosofici e letterari delle epoche precedenti sono state oggetto di approfondite e molteplici indagini che, pur nelle loro diverse declinazioni, invariabilmente attribuiscono un rilievo prioritario ai concetti di “unione” e di “unità” identificandoli come principi orientativi della nuova episteme. In *Natural Supernaturalism* M.H. Abrams si sofferma sulla lunga tradizione di studi filosofici e teologici sull’unitarietà alla quale gli intellettuali romantici attingono per rielaborarla e svilupparla in funzione della loro attualità storica e

¹ Samul Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Colerdige*, vol. 4, *The Friend*, tomo 1, ed. Barbara E. Rooke (Princeton: Princeton University Press, 1969), 45.

culturale.² La tensione verso l'unità – intesa come coerenza organica e assoluta tra gli elementi del sistema naturale – nasce principalmente dall'esigenza di riassorbire nel grande organismo vivente, che “è tutto e nulla in particolare”³, l'essere umano, il cui rapporto con Dio e con l'universo si è traumaticamente interrotto. Nell'immaginario romantico, l'unità resta, dunque, irrealizzabile: oggetto di un anelito o di una nostalgia per le armonie cosmogoniche di mondi passati o perduti.⁴

L'irrimediabilità di questa alienazione può trovare solo una debole ed effimera compensazione nelle forme artistiche protese verso il ripristino della adamitica unità perduta dell'uomo con il mondo creato per lui.⁵ E la figura retorica della sinestesia che unisce – instaurando un legame sintattico – termini afferenti a diverse aree sensoriali, alludendo a una percezione completa e omogenea della realtà circostante, sembra particolarmente idonea a questi obiettivi dell'estetica romantica. Come ampiamente argomentato in diversi contributi su questo tema, è l'uso della sinestesia nella tradizione letteraria a sancirne la vocazione unitaria e trascendente. Per la sua pretesa di unità e pienezza (“synesthesia's seeming affirmation of inherent unity and wholeness”)⁶ e per la sua creativa rielaborazione delle esperienze sensoriali, la metafora sinestetica si candida dunque a polo di attrazione della sensibilità romantica.⁷ Poiché, tuttavia, la

² M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York; London: W. W. Norton, 1971), 141 – 196.

³ Con questa citazione tratta dal Parmenide (160b) Plotino apre il secondo capitolo della V Enneade, “Sulla genesi e l'ordine di ciò che viene dopo il primo”. (Plotino, *Enneadi*, 732). L'autorità e l'influenza di Plotino nella concezione di unità tipica del romanticismo sono state spesso rilevate in sede critica. (Paul F. Reiff, “Die Aesthetik der deutschen Frühromantik”, *Illinois Studies in Language and Literature*, XXXI [1946], 61 citato in Abrams, *Natural Supernaturalism*, 146 – 149). Sulla nostalgia romantica per la relazione simbiotica della coscienza umana con il mondo circostante all'interno di una visione neoplatonica si veda: Cunningham et al., “The Age of Reflection”, 2.

⁴ Si pensi ad esempio ai versi di *Tintern Abbey*: “For Nature then - / The coarser pleasures of my boyish days, / And their glad animal movements, all gone by - / To me was all in all.” (Wordsworth, *Poetical Works*, 105).

⁵ Cunningham et al., “The Age of Reflection”, 3; Abrams, *Natural Supernaturalism*, 255.

⁶ Dann, *Bright Colors Falsely Seen*, 14.

⁷ La funzione unitaria e trascendente della sinestesia romantica è stata trattata da Glenn O'Malley (“Literary Synesthesia”, 403 – 405), Richard H. Fogle (*The Imagery of Keats and Shelley: a Comparative Study* [Hamden: The University of North Carolina Press, 1949], 136 – 138) e Kevin T. Dann (*Bright Colors Falsely Seen*, 13 - 14; 95 - 99). Questi studiosi sottolineano come la relazione esistente tra questi due concetti – lungi dall'essere esclusiva del Romanticismo - abbia affascinato i poeti di diverse epoche storiche: l'anelito al trascendentale e all'armonia degli elementi è, ad esempio, prominente nella descrizione del paradiso di Dante (O'Malley, “Literary Synesthesia”, 410), nel simbolismo francese e anche nella

sinestesia chiama in causa diverse discipline e ambiti discorsivi, sembra opportuno precisare quali diversi e talvolta contraddittori significati assuma il concetto di unità nei rispettivi campi. Faremo, dunque, riferimento in questo capitolo ai numerosi studi che si sono occupati di analizzare le dinamiche intercorrenti tra il discorso letterario e quello scientifico al fine di evidenziare come l'uso romantico della sinestesia renda questo tropo un oggetto di studio particolarmente interessante.

Mettendo in risalto i tentativi dei filosofi e dei letterati di organizzare il sapere attraverso principi unitari vorremmo suggerire che il fascino per questi processi di sintesi corrisponde, nel discorso poetico di inizio secolo, a una crescente curiosità per le esperienze intersensoriali e a una tendenza all'uso della metafora sinestetica. La peculiare attenzione che gli autori romantici sembrano dedicare all'unione dei sensi ci sembra parte di una generale tendenza a privilegiare processi di sintesi che trova le sue radici nella rottura epistemologica che, secondo Michel Foucault, avviene in Europa alla fine del XVII secolo.⁸ Nelle pagine che seguono ci occuperemo, dunque, di identificare le radici epistemologiche della nostalgia romantica per l'unità che nasce quando alla visione del mondo medievale (che sintetizzeremo qui nel concetto di *catena dell'essere*) si sostituisce una mentalità "aritmetica" – basata sull'accumulazione quantitativa dei saperi. La definizione di una nuova organizzazione delle conoscenze sarà dibattuta durante il periodo illuminista soprattutto nei lavori enciclopedici che tentano di racchiudere in una struttura fissa e non modificabile l'ingente quantità di oggetti di studio creata dalla metodologia di ricerca scientifica. Metteremo, poi, in evidenza come il fallimento di questi progetti sia percepito dagli intellettuali romantici nella forma di un desiderio per quei principi unitaristici tipici dell'episteme neoplatonica che si manifesta nelle poesie attraverso riferimenti alla magia e all'occultismo che spesso accompagnano le esperienze dell'unione sensoriale. Daremo, in conclusione, alcuni esempi letterari di come la sinestesia intersechi tutti questi discorsi facendo riferimento

"cultura psichedelica" del ventesimo secolo (Dann, *Bright Colors Falsely Seen*, 17 – 45; 166 – 170). Nel periodo romantico, tuttavia, questo desiderio viene espresso con intensità e costanza peculiari. I poeti dell'epoca videro nelle analogie intersensoriali che affascinarono gli intellettuali del Settecento la prova della "underlying unity of all phenomena." (O'Malley, "Literary Synesthesia", 403).

⁸ Michel Foucault, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, tr. Emilio Panaitescu (Milano: Rizzoli, 2001), 267.

a paradigmi conoscitivi tra loro contraddittori che confluiscono nella poetica del Romanticismo.

La Catena dell'Essere

Dal punto di vista epistemologico, il Settecento si caratterizza per l'adozione di una visione del mondo sconosciuta alle epoche precedenti. Per l'uomo medievale, infatti, la terra non è separata dal cielo; esiste una specularità simbolica tra macrocosmo e microcosmo. La filosofia neoplatonica presuppone un'armonia tra gli elementi del creato che non è solo ontologica, ma soprattutto epistemologica. In essa, infatti, trovano spazio solo quelle nozioni e teorie – per esempio le idee di “luce” e di “armonia”⁹ – che rispettano questa peculiare transattività.¹⁰

L'armonia che domina le sfere celesti interessa anche il creato, i cui elementi sono considerati parte di una struttura ontologica a essi sovrapposta e superiore. A questa relazione osmotica, ma gerarchica tra le sfere celesti e il mondo terreno Arthur Lovejoy dedicò agli inizi del XX secolo uno studio influente. La metafora che dà il titolo al saggio di Lovejoy – *the Chain of Being* (1933) – conserva ancora oggi un valore euristico significativo. Essa allude alla tendenza dell'uomo a concepirsi quale parte integrante (e centrale) di una gerarchia che comprendeva e ordinava tutte le creature esistenti, dall'organismo più semplice fino a Dio.¹¹ Secondo Lovejoy si tratta di una visione che

⁹ Secondo Paul Zumthor, “La percezione che l'uomo del Medio Evo ha dello spazio genera (o condiziona) due nozioni sulle quali poggia la sua idea del mondo: la ‘luce’ e l’‘armonia’”. Sono questi, senza dubbio, nel suo modo di pensare i tratti che lo allontanano più da noi.” (Paul Zumthor, *La misura del mondo: la rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, tr. Simonetta Varvaro [Bologna: Il Mulino, 1995], 385.)

¹⁰ Questa visione del mondo è ben rappresentata - secondo Michel Foucault – dalla concezione e dall'uso del linguaggio nel Medioevo. Si veda: Foucault, *Le parole e le cose*, 49.

¹¹ Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being: a Study of the History of an Idea* (Cambridge: Harvard University Press, 1974). Il pensiero critico di Arthur Lovejoy (così come le implicazioni filosofiche che ne sono il corollario) è stato oggetto di numerose critiche e revisioni durante tutta la seconda parte del ventesimo secolo da parte della critica letteraria soprattutto nell'ambito dei Cultural Studies. Ci è parso, tuttavia, importante farne menzione all'interno di questo capitolo poiché molti aspetti di questa tendenza a pensare il mondo come una catena degli esseri emergeranno nella definizione romantica del concetto di unione dei sensi. Per una storia critica della ricezione del pensiero e dell'apporto di Arthur Lovejoy alla critica letteraria e alla filosofia culturale si veda Daniel J. Wilson, “Lovejoy's The Great Chain of Being after 50 years”. *Journal of the History of Ideas* 48:2 (1987), 187 – 206. W.F. Bynum, “The Great Chain of Being after 40 years: an appraisal”. *History of Science* 13 (1975), 1 – 28. Timothy Bath, “Literary Criticism and the History of Ideas” in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 9, *Twentieth-Century*

non si esaurisce nell'episteme medievale, ma che si ripropone – pur in forme diverse – anche nella modernità, manifestandosi come un principio ordinatore archetipico. L'universo non è pensato come una casualità irregolare di oggetti ed esseri, ma come una struttura organizzata in cui anche la creatura più marginale rappresenta un elemento essenziale per l'esistenza dell'insieme. Nel pensiero (conscio o latente) dell'uomo medievale, essa prendeva spesso la forma di una catena (i cui anelli – secondo la metafora, le creature esistenti – si tengono l'un l'altro per dare coerenza e utilità all'insieme) o di una scala a pioli ("ladder") sulla quale i componenti occupano posizioni relative a diverse altezze secondo la collocazione stabilita dalla volontà divina.¹²

E.M.W. Tillyard riassume molto chiaramente i tratti salienti di questa metafora:

As an aid to the poetic imagination the chain of being could work in several ways. First it made vivid the idea of a related universe where no part was superfluous; it enhanced the dignity of all creation, even of the meanest part of it.

[...]

Secondly, the chain was a metaphor that could help the mystically minded. Here was ultimate unity in almost infinite diversity and a means of ascent above the normal level of our nature.

[...]

In the chain of being the position of man was of paramount interest. [...] He was the nodal point, and his double nature, though the source of internal conflict, had the unique function of binding together *all* creation, of bridging the greatest cosmic

Historical, Philosophical and Psychological Perspectives, ed. Christa Knellwolf e Christopher Norris (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 31 – 42. Nel corso degli anni la critica si è focalizzata soprattutto sulla metodologia di lavoro utilizzata da Lovejoy per i suoi studi (che il filosofo sperava di espandere e legittimare con la creazione della "Storia delle idee", disciplina antesignana dei moderni Cultural Studies). Il difetto maggiore di *The Great Chain of Being*, secondo la critica, sarebbe la facilità e la leggerezza con la quale l'autore sembra identificare gli stessi concetti (catena dell'essere, continuità, pienezza, ecc.) nel corso della storia umana senza tenere opportunamente conto dei diversi contesti socio-culturali in cui tali tratti comuni appaiono. Come riportato da Wilson, infatti: "Lovejoy expected classical authors, such as Plotinus, and medieval authors, such as Aquinas, to be dealing with the same idea of plenitude and, consequently, to face the same dilemmas. But [...] Plotinus and Aquinas did not inhabit the same philosophical world and could not be expected to share the same ideas, problems or contradictions." (Wilson, "Lovejoy's The Great Chain of Being after 50 years", 189 – 90). Vorremmo qui sottolineare che, sebbene i problemi e i difetti di natura metodologica abbiano contribuito a rendere la sua opera sempre meno influente e fondamentale di quanto fosse parso ai critici negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di *The Great Chain of Being* (si veda Morse Peckham, "Towards a Theory of Romanticism" *PMLA* 66:2 (1961), 8) e alla successiva fondazione, da parte di Lovejoy, del giornale accademico *Journal of the History of Ideas*, il concetto di catena dell'essere non ha ricevuto confutazioni invalidanti ed è ancora oggi considerato uno dei modi possibili di concepire la natura e l'organizzazione vivente dell'universo che ebbe grandissima influenza nella filosofia occidentale. Si veda in proposito la relativa voce "Great Chain of Being" nell'*Encyclopaedia Britannica* (<http://www.britannica.com/topic/Great-Chain-of-Being>).

¹² Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being*, 7. In *The Elizabethan World Picture* lo studioso shakespeariano E.M.W. Tillyard amplia e rielabora il pensiero di Lovejoy individuando tre metafore principali che veicolano l'ordine universale: una catena, una serie di piani corrispondenti e una danza. (E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* [London: Penguin Books, 1970], 37). Sulle possibilità di salire la scala e sulle posizioni intermedie tra l'uomo e Dio si veda Jacques Le Goff, *La civiltà dell'occidente medievale*, tr. Adriana Menitoni (Torino: Einaudi, 1981), 179.

chasm, that between matter and spirit.¹³

L'aspetto più affascinante (e più significativo per i nostri scopi) della formulazione della *Grande catena dell'essere* è il fatto che nell'universo da essa presupposto "no part was superfluous; it enhanced the dignity of all creation, even of the meanest part of it". Il *principio di pienezza* ("Principle of Plenitude") stabilisce un carattere peculiare dell'epistemologia pre-newtoniana: ogni parte della creazione deve essere riempita e ogni possibile variabile deve trovare la propria concretizzazione, pena l'inesistenza stessa della Catena come struttura all'interno della quale si snoda la totalità del sapere e del pensiero umano.¹⁴

Nell'epoca precedente alla rivoluzione scientifica esisteva, dunque, una differente percezione del mondo e del sapere umano. In essa le conoscenze non arrivavano "dall'esterno", ma erano già comprese e ordinate all'interno del sistema del quale un nuovo snodo veniva messo in luce (anziché comparire dal nulla). Non vi erano scoperte, solo interpretazioni:

Il mondo è coperto di segni che occorre decifrare e questi segni, rivelatori di somiglianza e affinità, non sono essi stessi che forme della similitudine. Conoscere sarà dunque interpretare: procedere dal segno visibile a ciò che attraverso esso viene detto, e che resterebbe, senza di esso parola muta, assopita nelle cose.¹⁵

In un panorama in cui tutto è solidamente legato da nessi di causalità e legittimazione, la possibilità di una pur minima modifica anche ad una parte marginale di questa rete di conoscenze può assumere l'aspetto di una minaccia per l'intero sistema.¹⁶ Il sapere medievale si presenta estremamente composito, solido e omogeneo, ma allo stesso tempo, intrinsecamente fragile e poco adatto a un "uso" dinamico, tipico invece della modernità. Uno dei tratti definatori dell'episteme medievale, corollario della dottrina della catena dell'essere, è l'ossessione per l'ordine e l'armonia seguita dalla paura che questo sistema possa cedere con eccessiva facilità sia dal punto di vista gnoseologico che pratico e sociale.¹⁷

¹³ Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, 44, 83.

¹⁴ Lovejoy, *Great Chain of Being*, 58. Si veda anche il capitolo "Genesis of the Idea", 24 – 66.

¹⁵ Foucault, *Le parole e le cose*, 46 – 47.

¹⁶ Robert Delort, *La vita quotidiana nel Medioevo*, tr. M. Garin (Roma, Bari: Laterza, 2000), 47.

¹⁷ Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, 25 – 26.

“Un système qui soit un”

Alla fine del XVII secolo si riteneva che l'ingente quantità di nuovi dati e informazioni generate dalle tecniche di ricerca potesse ancora essere compresa nell'ambito del principio di pienezza. La scoperta – grazie all'invenzione del microscopio - dell'esistenza di un mondo di creature viventi invisibile allo sguardo dell'uomo non smentiva l'esistenza della catena dell'essere, ma si limitava a prefigurare le sue infinite variazioni e possibilità.¹⁸ Ma anche se non minacciavano l'ordine gnoseologico stabilito, le nuove conoscenze, per via della loro proliferazione accelerata, richiedevano una più efficiente ricollocazione dei saperi. Come ha messo in evidenza Gunnar Broberg, l'esponenziale incremento di nuovi oggetti di analisi (animali, pianeti, teorie, ecc.) dimostrava l'inefficacia di un sistema basato su categorie stabilite a priori.¹⁹

Mentre le nuove scoperte spingevano nella direzione di una concezione aperta e organica (capace di rinnovarsi e, in caso di bisogno, espandersi verso direzioni inesplorate) della conoscenza, molte energie furono invece spese per “saldare [nell'originale francese “renfermer”, cioè rinchiudere] in un solo sistema i rami infinitamente molteplici della scienza umana.”²⁰ I lavori enciclopedici intrapresi (sia singolarmente che collettivamente) nel corso di questo secolo tentano di rispondere a questa esigenza. È lo stesso ideatore del progetto francese dell'enciclopedia, Denis Diderot, a dichiarare esplicitamente che l'ambizione degli *encyclopédistes* era “raccolgere le conoscenze sparse sulla faccia della terra” ed “esporne [...] il sistema generale.”²¹ Lo

¹⁸ Gunnar Broberg, “The Broken Circle” in *The Quantifying Spirit in the 18th Century*, ed. Tore Frängsmir et al. (Los Angeles; Berkley: The University of California Press, 1990), 53.

¹⁹ Ibid., 70.

²⁰ Jean-Baptiste d'Alembert, “Discorso Preliminare” in Denis Diderot e Jean-Baptiste d'Alembert, *Enciclopedia – o dizionario ragionato delle scienze delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e d'Alembert*, ed. Paolo Casini (Roma; Bari: Laterza, 2003), 4. È interessante rilevare che d'Alembert fonde qui diverse metafore tra loro concettualmente incompatibili paragonando la conoscenza ad un albero, una struttura aperta che tende ad aprirsi nello spazio, i cui rami (“infinitamente molteplici”) vanno “saldati” e richiusi. La confusione delle figure utilizzate dal *philosophe* ci sembra una possibile manifestazione della contraddizione – che domina il secolo – tra un'episteme aperta a nuove ramificazioni e la volontà degli intellettuali del secolo di rinchiuderlo in una struttura fissa. Poco prima di queste parole, nel medesimo paragrafo, d'Alembert afferma che: “Basta appena riflettere sui reciproci nessi che sussistono tra le invenzioni umane per rendersi conto che scienze e arti si aiutano le une con le altre, e che v'è una *catena* che le unisce.” (Ibid. Corsivo aggiunto).

²¹ Denis Diderot, voce “Enciclopedia” in Diderot e d'Alembert, *Enciclopedia*, 314.

scopo dell'intellettuale non era, dunque, quello di *creare* "l'ordine e la connessione delle conoscenze umane." Si supposeva infatti che l'ordine fosse già esistente e sotteso alla moltitudine di dati conoscitivi che erano in quell'epoca sotto gli occhi dei filosofi.²² L'universo è teleologicamente ordinato e l'"oceano" è la metafora, il microcosmo del mare di conoscenze del mondo.²³

Prima ancora che in Francia, proprio in Inghilterra aveva visto la luce uno dei primi tentativi di sistematizzare il sapere: la *Cyclopaedia* di Ephraim Chambers, pubblicata nel 1728. Antesignana del progetto collettivo dell'*Encyclopédie*, l'opera di Chambers parte dai medesimi presupposti che animeranno i lavori dei *philosophes* manifestando, tuttavia, una vistosa predilezione per l'unità, sia delle singole voci enciclopediche, sia del totale delle relazioni che l'autore intesseva tra i vari lemmi:

This we endeavoured to attain, by considering the several Matters not only absolutely and independently, as to what they are in themselves; but, also relatively, or as they respect each other. They are both treated as so many Wholes, and as so many Parts of some greater Whole; their connexion with which, is pointed out by a *Reference*.²⁴

Proprio la mancanza di questi "Interi" ("Wholes") Chambers rimproverava agli strumenti di raccolta e compendio dei saperi a lui precedenti, i dizionari che nel secolo precedente avevano cominciato ad apparire in tutta Europa. Non solo i lessicografi non avevano risolto il materiale da loro raccolto in un lungo e "continued Discourse", ma il criterio di ordinamento alfabetico – per quanto, indiscutibilmente, pratico – rappresentava le conoscenze in maniera frammentaria e isolata.²⁵ La *Cyclopaedia* – veniva, quindi, annunciato – avrebbe ripristinato quel "natural Order of Science, out of which the Technical and Alphabetical one had remov'd them" tramite l'introduzione di rimandi e collegamenti tra le diverse voci analitiche: "... that is perhaps the only Way

²² D'Alembert, "Discorso preliminare", 3. L'originale francese è "l'ordre e l'enchaînement des connaissances humaines" in cui la parola "enchaînement" rimanda al concetto di catena dell'essere.

²³ Si veda Paolo Casini, Introduzione a D'Alembert e Diderot, *La filosofia dell'Encyclopédie*, ed. Paolo Casini (Bari: Laterza, 1966), 31.

²⁴ Ephraim Chambers, *Cyclopaedia, or An universal dictionary of arts and sciences* (London: James and John Knapton, John Darby, 1728), i.

²⁵ "Former lexicographers have not attempted anything like Structure in their Works; nor seem to have been aware that a Dictionary was in some measure capable of the Advantages of a continued Discourse. Accordingly, we see nothing like a Whole in what they have done." (Ibid.)

wherein the whole Circle or Body of Knowledge can be deliver'd.”²⁶

La struttura a riferimenti incrociati - che accompagna e integra l'ordine alfabetico - è un elemento fondamentale del lavoro di Chambers che gli enciclopedisti introdurranno (da qui la definizione di “dizionario ragionato”).²⁷ Ma è anche possibile identificare una somiglianza tra la concezione unitaristica del mondo e delle conoscenze più volte sottolineata nella prefazione alla *Cyclopedia* e la “connessione delle conoscenze umane” che caratterizza l'*Encyclopédie*. Sia d'Alembert che Chambers cercano di spiegare l'importanza e i tratti distintivi delle loro opere facendo ricorso proprio alla metafora della catena.²⁸

La riflessione critica sull'Illuminismo ha spesso riconosciuto nei lavori enciclopedici una tendenza a raccogliere e consolidare le conoscenze all'interno di un'organizzazione epistemologica forte e omogenea.²⁹ A fronte di questo faticoso lavoro, tuttavia, veniva già nella stessa epoca riconosciuto che “complete is a harmonious sound without meaning.”³⁰ Assistiamo così allo sviluppo di due correnti di pensiero: da un lato, una mentalità “geometrica” (seguendo la definizione di Broberg) che rimaneva ancorata ai valori medievali di equilibrio e armonia; dall'altro, una mentalità “aritmetica” che propendeva per un nuovo assetto basato su una conformazione epistemologica aperta a continue modifiche.³¹ La dialettica tra queste due tendenze persisterà nell'episteme

²⁶ Ibid.

²⁷ D'Alembert, “Discorso preliminare”, 3 - 4.

²⁸ “Pour peu qu'on ait réfléchi sur la liaison que les découvertes ont entre elles, il est facile de s'apercevoir que les sciences et les arts se prêtent mutuellement des secours, et qu'il y a par conséquent une chaîne qui les unit.” (Ibid., 6). “For an Instance – The Article Anatomy is not only considered as a *Whole*, i.e. as a particular combination or System of Ideas; and accordingly divided into its Parts, *Humane* and *Comparative*: [...] By which means a Chain is carried on from one End of an Art to the other.” (Chambers, *Cyclopedia*, i).

²⁹ Come scrive Ernst Cassirer: “Nel passaggio al secolo XVIII pare che quell'assolutismo del pensiero unitario vada perdendo la sua potenza, sia costretto a numerose limitazioni, a vari compromessi. Ma queste modificazioni e concessioni non intaccano il nocciolo del pensiero stesso. Si riconosce infatti ancora la funzione fondamentale della ragione. L'ordine razionale e il dominio razionale su ciò che è dato non sono possibili senza una severa unificazione.” (Ernst Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, tr. Ervinio Pocar [Milano: Sansoni, 1998], 20 – 21). Si veda anche Lovejoy, *The Great Chain of Being*, 298.

³⁰ Friederich Heinrich Martini, *Allgemeine Geschichte der Natur in alphabetischer Ordnung* citato in Broberg, “The Broken Circle”, 68.

³¹ Broberg, “The Broken Circle”, 71. La distinzione operata da Broberg in mentalità “geometrica” e “aritmetica” è una rielaborazione della differenza già postulata da Michel Foucault tra l'attività “sintetica” e “analitica” della mente (si veda *Le parole e le cose*, 70 – 71).

moderna fino al Romanticismo.³²

Aritmetiche scientifiche, geometrie poetiche

Alla fine del XVIII secolo diventerà evidente l'inadeguatezza dei tentativi di organizzazione delle conoscenze umane in un insieme completo, chiuso e ordinato degli elementi. Ne deriva, per gli intellettuali delle generazioni successive agli enciclopedisti, un senso di smarrimento diffuso, una estraneità rispetto alla Natura percepita come una vera e propria patologia.³³ L'impossibilità di dare un'organizzazione chiara e definita alle conoscenze e agli esseri del creato significava anche che all'uomo stesso non era data la possibilità di riconoscersi entro un qualunque sistema naturale. In una lettera del 1797 Coleridge confidava all'amico poeta John Thelwall il suo sconcerto per il disordine

³² Lovejoy, *The Great Chain of Being*, 297. Peckham, "Towards a Theory of Romanticism", 8 – 14. Sia per Lovejoy che per Peckham il passaggio da un immaginario dominato da rapporti di sintesi a una percezione analitica e meccanicista della realtà è una delle principali caratteristiche del XIX secolo a cui gli autori romantici si opporranno con forza. La formazione umanistica delle università e il fervore religioso condiviso da molti degli autori dell'epoca fece sì che essi preferissero al newtonianesimo settecentesco una visione del mondo sintetica e unitaria in cui l'uomo era all'apice della catena dei viventi e l'ingestibile varietà del mondo si risolveva nell'idea unificante della Trinità. Per Coleridge, ad esempio: "... at the apex of the living pyramid, it is Man and Nature, but Man himself is a syllepsis, a compendium of Nature – the Microcosm! [...] In Man the centripetal and individualizing tendency of all Nature is itself concentrated and individualized – he is a revelation of Nature!" (Samuel Taylor Coleridge, *Hints Towards the Formation of a More Comprehensive Theory of Life*, ed. Seth B. Watson [London: John Curchill, 1848], 85 – 86). La necessità di porre l'uomo in una posizione centrale rispetto all'organizzazione dei saperi è espressa anche dal laico Diderot: "... se si bandisce l'uomo – l'essere pensante e contemplante – dalla superficie della terra, lo spettacolo sublime e patetico della natura non è più che una scena triste e muta [...] qual proposito può essere migliore, per chi voglia far la storia di questi esseri, che l'accettare siffatta considerazione? Perché non introdurre l'uomo nell'opera nostra, allo stesso posto che occupa nell'universo? [...] Si segua pure la strada che parrà più adatta, purché non si sostituisca all'uomo un essere muto, insensibile e freddo. L'uomo è il termine unico dal quale occorre partire e al quale occorre far capo, se si vuol piacere, interessare, commuovere, perfino nelle considerazioni più aride e nei particolari più secchi." (Diderot, "Enciclopedia", 331). Si veda anche: Levere, *Poetry Realized in Nature*, 1 – 2; 84.

³³ La frase di Schiller "Il nostro sentimento per la natura è simile a quello che il malato prova per la salute" riassume esemplarmente la nostalgia del romanticismo per il rapporto tra l'uomo e la natura. (Friederich Schiller, "Sulla poesia ingenua e sentimentale" in *Sulla poesia ingenua e sentimentale; Del Sublime; sul patetico; sul sublime* [Milano: Fabbri Editori, 2001], 41.) In un passaggio dello *Statesman's Manual* Coleridge offre un resoconto più elaborato e specifico della distanza esistente tra lo spirito dell'uomo e la natura, sottolineando che essa non può essere contemplata senza nostalgia: "I have at this moment before me, in the flowery meadow, on which my eye is now reposing, one of its most soothing chapters, in which there is no lamenting word, no one character of guilt or anguish. For never can I look and meditate on the vegetable creation without a feeling similar to that with which we gaze at a beautiful infant that has fed itself asleep at its mother's bosom, and smiles in its strange dream of obscure yet happy sensations. The same tender and genial pleasure takes possession of me, and this pleasure is checked and drawn inward by the like aching melancholy, by the same whispered remonstrance, and made restless by a similar impulse of aspiration. It seems as if the soul said to herself: From this state hast thou fallen!" (Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 6, *The Statesman's Manual; A Lay Sermon*, ed. R. J. White [Princeton: Princeton University Press, 1972], 71).

casuale e frammentario del mondo, un agglomerato di “parti” irrelate, e il suo anelito per “something great and indivisible”:

I can contemplate nothing but parts, & parts are all *little* - ! - My mind feels as if it ached to behold & know something *great* - something *one & indivisible* - and it is only in the faith of this that rock or waterfalls, mountains or caverns give me the sense of sublimity or majesty! But in this faith *all things* counterfeit infinity!³⁴

La predilezione dei romantici per i processi di simbolizzazione va intesa come un tentativo di reagire a questa impossibilità attraverso una tensione verso la trascendenza.³⁵

Per Coleridge, ad esempio, l'uomo doveva vivere nella necessaria convinzione che le parti fossero riconducibili al tutto e che esistessero – come riportato dalla citazione in epigrafe a questo capitolo – “nervi” che oscillano e un “cuore” che batte all'unisono con tutte le creature ad animare una macchina notevolmente più complessa di quella pensata dal newtonianesimo. L'immaginazione – definita come potere “Esemplastico” – era prerogativa di quel tipo di intelletto che, andando oltre la mera apparenza, unificava elementi e conoscenze in un'accurata descrizione della realtà.³⁶ Conio personale dell'autore, il neologismo deriva dalle parole greche εἰς ἓν πλάττειν: letteralmente, “to shape into one.”³⁷ Pensare in termini sintetici è la qualità fondamentale che ogni poeta dona al mondo: “[Imagination] dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, *yet still at all events it struggles to idealize and to unify.*”³⁸ La definizione coleridgeana dell'immaginazione istituisce nel campo della filosofia della mente una preferenza per i processi di unione e sintesi. A questi elementi tipici dell'epistemologia neoplatonica medievale si contrappone – all'inizio del XIX

³⁴ Lettera a John Thelwall del 16 Ottobre 1797 in *Collected Letters*, vol. 1, 349.

³⁵ Si veda Nicholas Halmi, *The Genealogy of the Romantic Symbol* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 24.

³⁶ La fantasia, per contro, era l'attributo di una mente passiva che per quanto minuziosamente esaminasse i dati provenienti dall'esterno non riuscirà a istituire i collegamenti che rendono la realtà un tutto nell'esistenza: “... has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space.” (Coleridge, *Biographia Literaria*, 305).

³⁷ Ibid., 168. Nella corrispondente nota a pagina 168 e 169 gli editori sottolineano l'analogia tra la parola “esemplastic” e il tedesco “In-Eins-Bildung” di Schelling. (Ibid., nota 2, 168 – 169).

³⁸ Ibid., 304. Corsivo aggiunto. Nella nota 4 a pagina 304 - 305 Engell e Bate evidenziano come la distinzione tra immaginazione primaria e secondaria (a cui la citazione riportata si riferisce) avesse già numerosi precedenti nel pensiero filosofico inglese.

secolo – l’approccio analitico che ispira il newtonianesimo.³⁹

Nel panorama epistemologico di inizio ottocento, attraversato da tendenze contrastanti e dominato da forti personalità individuali (poco inclini, a volte, a sistematizzare il loro pensiero al fine di adeguarlo a movimenti e progetti collettivi) convivono dunque due interpretazioni diverse dei modi in cui il sapere doveva essere concepito e organizzato. Da un lato, la mentalità scientifica considerava l’universo come un insieme di elementi governati da leggi e principi la cui sistematicità poteva essere conosciuta solo una volta che si fossero analizzati individualmente i singoli elementi in cui tale organizzazione era idealmente scomponibile.⁴⁰ Dall’altro, filosofi e intellettuali di ispirazione umanistica propendevano per la valorizzazione di tendenze unitaristiche che, manifestamente ignorate dai procedimenti scientifici e meccanicistici, avrebbero invece corroborato in modo decisivo la nuova visione del mondo del XIX secolo fertilizzando con la loro linfa vitale la sterilità retorica e argomentativa dell’empirismo scientifico. Molti dei discorsi – non solo scientifici, ma anche filosofici e letterari – che interessavano gli autori romantici venivano analizzati secondo una mentalità attenta alle connessioni esistenti tra le conoscenze e alla loro struttura.⁴¹

Due tra i più importanti saggi sulla letteratura romantica affrontano esplicitamente la questione della letteratura e della scienza, delle loro valenze contrapposte, ma anche del loro analogo enorme potere di incidere sulla società. Mentre nella prefazione del 1802 alle *Lyrical Ballads* Wordsworth si sofferma sui tratti comuni, sottolineando come entrambe le discipline producano conoscenza e siano fonte di piacere per coloro che vi si applicano,⁴² Percy Bysshe Shelley insiste invece sulle differenze radicali nella

³⁹ Sulle procedure sintetiche operate da Coleridge si veda: Levere, *Poetry Realized in Nature*, 82. John Beer sottolinea come questa inclinazione dell’autore, applicata alle materie scientifiche, non mancasse di generare contraddizioni difficilmente risolvibili: “Side by side with his visionary world of speculation, there is in his mind a positivist world of rationalist investigation, which he no doubt hoped would eventually be harmonized with it but which none the less seems at times to contradict it flatly.” (John B. Beer, *Coleridge the Visionary* [New York: Collier Books, 1962], 301).

⁴⁰ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, 170 – 171.

⁴¹ Si veda: Abrams, *Natural Supernaturalism*, 171; 181; Levere, *Poetry Realized in Nature*, 2 – 3.

⁴² “We have no knowledge, that is, no general principles drawn from the contemplation of particular facts, but what has been built up by pleasure, and exists in us by pleasure alone. [...] And thus the Poet, prompted by this feeling of pleasure which accompanies him through the whole course of his studies, converses with general nature with affections akin to those, which, through labour and length of time, the

interpretazione del reale che scaturiscono dalle due prospettive. Nella *Defence of Poetry* – pubblicata appena quattro anni dopo la *Biographia Literaria* – il poeta rivede la distinzione coleridgeana tra “fancy” e “imagination” trasformandola in “reason”, prerogativa delle scienze, e “imagination”, attributo della poesia. Mentre la ragione si limita ad essere “the perception of qualities already known”, l’immaginazione è, oltre a questo, anche “the perception of the value of those qualities, both separately and as a whole.”⁴³ Alla mente passiva dello scienziato viene contrapposta quella vigorosamente creativa del poeta (“Reason is to imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance”) che opera secondo il “principle of synthesis”: “Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things.”⁴⁴

“Reason” e “Imagination” si configurano quindi come due abitudini mentali che istituiscono campi discorsivi di specifica e diversa appartenenza. La mentalità immaginativa – che nella poesia trova la sua applicazione più naturale e produttiva – viene, in questa distinzione, considerata come lo strumento più adatto all’indagine del mondo naturale secondo l’approccio sintetico. “A poet – scrive Shelley – participates in the eternal, the infinite, and the one; as far as relates to his conceptions, time and place and numbers are not”⁴⁵ ed è suo compito quello di chiarire la struttura della realtà “by filling all the interstices of their subjects with living images”⁴⁶ riducendo e

Man of Science has raised up in himself, by conversing with those particular parts of nature which are the objects of his studies. The knowledge both of the Poet and the Man of Science is pleasure.” (Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, 258 - 259).

⁴³ Percy Bysshe Shelley, “A Defence for Poetry” in *The Prelude of Poetry: The English Poets in Defence and Praise of their own Art*, ed. Ernest Rhys (London: Dent; New York: Dutton, 1971), 207. Corsivo aggiunto. Più avanti nel medesimo saggio Shelley lamenterà apertamente il ruolo ormai egemone assunto dal razionalismo scientifico nella società. All’inizio del XIX secolo gli scienziati hanno il compito di guidare l’umanità, una missione che secondo l’autore era precedentemente stata presa in carico dai poeti: “But poets have been challenged to resign the civic crown to reasoners and mechanists, on another plea. It is admitted that the exercise of the imagination is most delightful, but it is alleged that that of reason is more useful.” (Ibid., 231).

⁴⁴ Ibid., 207.

⁴⁵ Ibid., 211. William A. Covino fa notare che i concetti di “time and place and numbers” erano gli strumenti grazie ai quali il discorso scientifico progrediva. (William A. Covino, *Magic, Rhetoric and Literacy: an Eccentric History of the Composing Imagination* [Albany: State University of New York Press, 1994], 73).

⁴⁶ Shelley, “A Defence for Poetry”, 214. La parola “filling” usata da Shelley in questa citazione riporta l’attenzione su un altro elemento fondamentale (oltre a quello dell’unità, del quale ci stiamo occupando)

“condensando”, allo stesso tempo, la sua dispersiva complessità in una struttura lirica composita, armonica ed equilibrata. La poesia è “indeed something divine. It is at once the centre and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred.”⁴⁷

Sintesi sinestetiche

Il saggio di Shelley afferma quello che, del resto, era già risultato evidente alla precedente generazione romantica: se il discorso scientifico si sviluppa seguendo le proprie regole (che i poeti stessi non esiteranno a mettere ripetutamente sotto accusa), quello letterario viene plasmato per accogliere le “sections of the mind”⁴⁸ in cui “The

del neoplatonismo, quello che Lovejoy ha denominato “Principle of Plenitude”, la concezione secondo la quale, nell’universo, non possono esistere “spazi” e categorie discrete, ma l’organizzazione dei viventi deve essere rappresentata come un *continuum* ininterrotto della “catena” in cui ogni variabile postulabile deve, in quanto concepibile, necessariamente esistere. Nella prefazione alle *Lyrical Ballads*, William Wordsworth fonda i presupposti della letteratura romantica sull’immagine della poesia intesa come straripamento di una pienezza debordante di sentire: “spontaneous overflow of powerful feelings.” (Wordsworth e Coleridge, *Lyrical Ballads*, 266).

⁴⁷ Shelley, “A Defence of Poetry”, 235. Attribuendo alla poesia il valore di “centre and circumference of knowledge” Shelley sembra alludere ad alcune riflessioni di autori coevi riguardanti l’importanza della ricerca, nel nuovo panorama epistemologico del secolo, di un centro ordinatore delle conoscenze. L’esistenza di questo centro – spesso, non a caso, identificato con la figura divina – è, secondo Coleridge, implicita nella ricerca dei cosiddetti “Central Phenomena”: “‘Central phenomena’ were crucial phenomena, where the world of phenomena and the world of ideas [...] came together. [...] The true object of Natural Philosophy [...] is to discover a Central Phenomenon in Nature; and a central Phenomenon in Nature requires & supposes a Central Thought in the mind.” (Samuel Taylor Coleridge citato in Levere, *Poetry Realized in Nature*, 94). Anche negli studi scientifici di Goethe si nota la tendenza a rinvenire un “pre-fenomeno” archetipico (*Ur-phänomen*) che condensi tutti i fenomeni. Negli studi di botanica, ad esempio, lo scrittore credette di aver scoperto la pianta originaria da cui tutte le altre sarebbero cresciute. (Si veda in proposito la lettera di Goethe a Charlotte von Stein citata in Catalano, *Goethe*, 176 – 177). Goethe e Coleridge sembrano supporre l’esistenza di un centro che funga da chiave di volta per la comprensione dell’intero insieme in cui, di conseguenza, alcuni elementi sono più importanti ed essenziali rispetto ad altri. Il centro da loro considerato è sia l’origine che il fulcro del sistema, la radice da cui l’organizzazione delle conoscenze deve aver preso forma. Riferimenti come questi sembrano rivelatori della mentalità essenzialmente logocentrica che ha condizionato il pensiero occidentale nel corso dei secoli. Come, tuttavia, osserverà Jacques Derrida: “Il concetto di struttura centrata – benché rappresenti la coerenza stessa, la condizione dell’*episteme* come filosofia o come scienza – è contraddittoriamente coerente. E come sempre, la coerenza nella contraddizione esprime la forza di un desiderio.” (Jacques Derrida, “La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane” in *La scrittura e la differenza*, ed. Gianni Pozzi [Torino: Einaudi, 1990], 359 – 360). Secondo una prospettiva post-strutturalista, allora, i processi che stiamo descrivendo in questo capitolo assumono un significato particolare se consideriamo che: “... l’intera storia del concetto di struttura [...] deve essere pensata come una serie di sostituzioni da centro a centro, una catena di determinazioni del centro. Il centro riceve successivamente e in modo regolato, forme o nomi diversi. La storia della metafisica, come la storia dell’Occidente, sarebbe la storia di queste metafore e di queste metonimie. La sua matrice formale sarebbe [...] la determinazione dell’essere come *presenza* in tutti i sensi della parola.” (Ibid., 360).

⁴⁸ Shelley, “A Defence of Poetry”, 207.

One remains the many change and pass.”⁴⁹

La poetica romantica si articola dunque in traiettorie che declinano, con accenti e enfasi diverse, il rapporto con l’unità ideale e con la molteplicità del reale. Emerge, da un lato, il profilo di un poeta in cui la sensibilità del cuore non è disgiunta dall’acume analitico dello sguardo. Lo descrive perfettamente Keats quando, in *Calidore, A Fragment* attribuisce al suo protagonista non solo “a warm heart”, ma anche “eye prepared to scan / Nature’s clear beauty.”⁵⁰ Come lo scienziato anche il poeta affina il suo sguardo per scrutare, con attenzione vigile, i minimi dettagli della natura.⁵¹ Ma c’è chi, come Coleridge, sposta l’attenzione sulla vocazione armonizzante del poeta chiamato soprattutto a recuperare l’unità tra gli elementi che appaiono separati nella mente dell’osservatore. Compito del poeta sarà “diffuse[...] a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination.”⁵² Tra “synthetic” e “magical”, due aggettivi di cui Coleridge non si preoccupa di spiegare il senso, sembra sussistere un nesso di causalità:⁵³ ciò che è sintetico – volto ad affermare l’unità intrinseca spirituale dell’uomo e del creato – non può che essere magico, estraneo alla logica

⁴⁹ Percy Bysshe Shelley, “Adonais” in *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson (London: Oxford University Press, 1967), 443.

⁵⁰ “[...] but no breathing man / With a warm heart, and eye prepared to scan / Nature’s clear beauty, could pass lightly by / Objects that look’d out so invitingly / On either side [...]” John Keats, “Calidore: A Fragment” in *Poetical Works*, 11.

⁵¹ Keats usa, in effetti, il verbo “to scan” che può assumere significati identificabili con l’idea di un’osservazione attenta e partecipante. I diversi significati assumibili da questo verbo (che in italiano tradurremmo con “scrutare”) nell’*Oxford English Dictionary* vanno da un generico “To look at searchingly, examine with the eyes” fino al più prettamente scientifico “To criticize; to test or estimate the correctness or value of; to judge by a certain rule or standard. Sometimes with allusion to sense”, ma può acquisire anche un senso specificamente letterario: “To analyse (verse) by determining the nature and number of the component feet or the number and prosodic value of the syllables” Trevor Levere nota, inoltre, che l’acuto spirito di osservazione di Coleridge amava spesso soffermarsi sui dettagli della natura come è il caso della poesia “That Lime-Bower Tree, My Prison”. (Levere, *Poetry Realized in Nature*, 84).

⁵² Coleridge, *Biographia Literaria*, vol. 2, 16. Sulla natura contraddittoria della poetica del Romanticismo è prezioso l’influente studio di Paul de Man “Intentional Structure of the Romantic Image”. Nel saggio, egli descrive la tensione sottesa a molte opere del periodo (Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* [New York: Columbia University Press, 1984], 2) sottolineando al contempo la speculare problematicità dell’uso poetico del segno linguistico: “Poetic language seems to originate in the desire to draw closer and closer to the ontological status of the object, and its growth and development are determined by this inclination. We saw that this movement is essentially paradoxical and condemned in advance to failure.” (Ibid., 7).

⁵³ Anya Taylor, *Magic and English Romanticism* (Athens: The University of Georgia Press, 1979), 76.

dell'empirismo e della ragione scientifica. Si tratta di un legame che ricorda i discorsi del neoplatonismo i quali – al pari delle discipline abbandonate a seguito della rivoluzione scientifica – riemergono nell'immaginario culturale, specialmente in quelle aree del sapere ancora oscure e inesplorate come, ad esempio, la psicologia dell'inconscio e della creatività.⁵⁴

In questo contesto non stupisce che la sinestesia diventi una figura privilegiata. Le potenzialità unificatrici di questo campo metaforico sostituiscono le parole alle cose e danno spazio a un discorso esente dai vincoli del realismo, moltiplicando e, persino, dissolvendo, i soggetti in campo: “[Magic] discounts scientific versification, confuses words for things, upsets moral stability, and multiplies the identities of the self to the point of self-obliteration.”⁵⁵

Proprio la confusione dei sensi in un'unica sensorialità onnicomprensiva, è anche per Shelley la sostanza e l'obiettivo del fare poetico, proteso verso il riempimento degli “Interstices” ai quali la scienza newtoniana continuava a rimanere cieca⁵⁶ e, parallelamente, verso l'affermazione della spiritualità presente nell'uomo e nella natura. Una spiritualità che spesso assume valenze magiche. In *The Eolian Harp*, per esempio, le prime metafore sinestetiche dei vv. 19 – 22 che rappresentano l'effetto dell'eterea musica dell'arpa eolica, preannunciano l'accesso della mente del protagonista a un mondo magico:

... And now, its strings
Boldlier swept, the long sequacious notes
Over delicious surges sink and rise,
Such a soft floating witchery of sound
As twilight Elfins make, when they at eve

⁵⁴ Ibid., 13. Sull'importanza sociale della magia nel Medioevo e sul suo declino a seguito della rivoluzione scientifica si veda: Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century England* (London: Penguin, 2003).

⁵⁵ Covino, *Magic, Rhetoric and Literacy*, 73.

⁵⁶ In “A Defence of Poetry” Shelley scrive anche che: “[The poets'] language is vitally metaphorical; that is, it marks the before unapprehended relations of things and perpetuates their apprehension, until the words which represent them, become, through time, signs for portions or classes of thoughts instead of pictures of integral thoughts;” (209 – 210) Scrive Glenn O'Malley: “... for Shelley synesthetic analogies, like Bacon's comparison of a musical tremolo to shimmering light, assist in that metaphorical unveiling of 'the permanent analogy of things' which he mentions elsewhere in the *Defence* and associates in a Pythagorean strain with the poet's 'echo of the eternal music.' And such a drift of thought, with all its inclination toward a metaphysic of universal correspondences, would no doubt have been a main current in any Shelleyan defense of literary synaesthesia.” (O'Malley, *Shelley and Synesthesia*, 17).

Voyage on gentle gales from Fairy-Land,
Where Melodies round honey-dropping flowers,
Footles and wild, like birds of Paradise,
Nor pause, nor perch, hovering on untamed wing!⁵⁷

L'esplicito effetto trascendente dell'unione dei sensi espresso in questi versi sembra presentare una tendenza discorsiva comune ad alcune delle riflessioni filosofiche dell'autore. Le limitazioni dell'associazionismo hartleyano – teoria alla quale Coleridge aderì in giovane età e dalla quale si dissocerà in una fase più matura – vennero gradatamente integrate da riferimenti alla magia e alle teorie neoplatoniche, retaggio della sua formazione umanistica all'università di Cambridge.⁵⁸ Il ricorso alla magia apre il componimento ad un uso sempre più complesso della metafora sinestetica e a diverse allusioni a principi neoplatonici quali il principio di pienezza ("Methinks, it should have been impossible; / Not to love all things in a world so *filled*;")⁵⁹, l'Uno e l'anima universale (O! the one Life within us and abroad, / Which meets all motion and becomes its soul," e "... one intellectual breeze, / At once the Soul of each, and God of all?").⁶⁰

Questo esempio non è però un caso isolato. Il fantastico, il meraviglioso e il magico – dimensioni che già contraddistinguono la letteratura gotica – si ripropongono infatti con frequenza nel Romanticismo in singolare e significativa coincidenza con metafore sinestetiche dando luogo talora a effetti di smarrimento perturbante. Poesie come "Ghastly", "Alsthor" o "The Wandering Jew" del giovane Shelley sono emblematiche in tal senso, ma riferimenti al soprannaturale magico sono chiaramente riconoscibili anche in opere come *Prometheus Unbound* di Shelley e *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge.⁶¹ In "To a Skylark" di Percy Bysshe Shelley - una poesia peculiarmente

⁵⁷ Coleridge, *Poetical Works: part 1*, 232 – 233.

⁵⁸ Taylor, *Magic and English Romanticism*, 68.

⁵⁹ Coleridge, *Poetical Works: part 1*, 233.

⁶⁰ Ibid., 233 – 234.

⁶¹ Secondo William A. Covino: "English Romantics turn to magic in order to license the powers of the composing imagination, to find a discourse for intellectual and political revolution, and to define writing as a liberatory force that constructs realities." (Covino, *Magic, Rhetoric and Literacy*, 71). Taylor sostiene che il ricorso a spiegazioni magiche consente ai poeti del periodo di affermare e argomentare posizioni tipiche del romanticismo letterario come i poteri del linguaggio poetico sulla mente umana e la sua percezione della realtà e l'enfasi sull'esistenza dell'anima, dello spirito, della volontà e di tutte quelle caratteristiche umane che, in quanto intangibili, erano a rischio di scomparire dall'orizzonte dell'indagine scientifica. Il ricorso alla magia anticiperà la curiosità para-scientifica (che cerca, cioè, di spiegare scientificamente fenomeni innaturali) che animerà gli studi di esoterismo e occultismo nel XIX secolo.

focalizzata sui sensi, sulla loro unione e sui sentimenti che suscitano – la dimensione soprannaturale dell'estasi che risulta dall'unione sensoriale assume, per la sua misteriosa imperscrutabilità, accenti vagamente inquietanti. Come in *Prometheus Unbound* i versi sinestetici "A Shape, a throng of sounds [...] The shape is awful like the sound"⁶² descrivono il fantasma di Giove, qui le numerose metafore dell'allodola, finiscono per sottolineare la sua inafferrabile realtà, proprio mentre ne affermano la valenza soprannaturale. Apostrofata come "Blithe Spirit!", l'allodola è perentoriamente esclusa dal mondo degli uccelli: "Birds, thou never wert"⁶³. E quel che viene ripetutamente ribadito, non è una pienezza conoscitiva, bensì, al contrario, l'impotenza dello sguardo di chi osserva incapace di cogliere la natura dell'uccello che oscilla, proprio come nelle narrazioni fantastiche, tra una dimensione naturale e soprannaturale: "What thou art we know not", "Teach us, Sprite or Bird". Si tratta dunque di una fisionomia incerta e indecifrabile cui danno corpo trasformazioni innaturali ("From the earth thou springest / Like a cloud a fire") e sparizioni simili a quelle di un fantasma in un racconto gotico:

The pale purple even
Melts around thy flight
Like a star of Heaven
In the broad daylight
Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight,

Keen as are the arrows
Of that silver sphere,
Whose intense lamp narrows
In the white dawn clear
Until we hardly see – we feel that it is there.⁶⁴ (vv. 16 – 25)

I numerosi effetti intersensoriali sprigionati - nella parte centrale del componimento – dal canto dell'allodola, vanno ricondotti a questo clima di alchimia dei sensi, un'esperienza che, per i suoi eccessi, appare più innaturale che soprannaturale. La celestiale musica dell'allodola, simile ad un diluvio debordante di raggi lunari che inonda il cielo, è sopraffacente:

(Taylor, *Magic and English Romanticism*, 251). Sul neoplatonismo nell'opera di Shelley si veda: Desmond King-Hele, *Shelley: his Thought & Work* [London: MacMillan, 1971], 198 – 199; 201 – 203).

⁶² Percy Bysshe Shelley, *Poetical Works*, 213.

⁶³ Ibid., 602.

⁶⁴ Ibid.

All the earth and air
 With thy voice is loud,
 As, when night is bare,
 From one lonely cloud
 The moon rains out her beams, and Heaven is overflowed.⁶⁵ (vv. 26 – 30)

E i profumi della rosa sfiorita cui è paragonata estenuano i venti per eccesso di dolcezza.

Like a rose embowered
 In its own green leaves,
 By warm winds deflowered,
 Till the scents it gives
 Makes faint with too much sweet those heavy-wingèd thieves:⁶⁶ (vv. 51 – 55)

Infine, nell'ultima strofa, l'armonia del canto dell'allodola - che il poeta anela a conoscere ed imparare ("Teach me half the gladness / That thy brain must know")⁶⁷ - è ricondotto alla follia - allo spazio di una "harmonious madness" - che, per garantire il guadagno dell'unità, fa pagare il prezzo della perdita della ragione.⁶⁸

È però forse nella poesia di John Keats che la figura sinestetica, estesissima ed efflorescente, dispiegata con naturalezza rappresentativa,⁶⁹ si mostra con particolare evidenza come luogo paradossale di una perdita - di un venir meno - dei sensi empirici. Proprio questo smarrimento è il presupposto per la confusione sensoriale che dà luogo a visioni incantate e magiche, ma soffuse di impalpabilità, evanescenza, come le figure di Milton e Sidney che, nei versi conclusivi di "Oh, how I love, on a fair summer's eve", si dissolvono nel nulla lasciando spazio, in loro vece, ad una vaga tristezza melodiosa ("some melodious sorrow") che incanta, abbaglia o ammalia lo sguardo in un

⁶⁵ Shelley, *Poetical Works*, 602.

⁶⁶ Ibid., 603.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Sul legame tra follia e poesia in relazione all'immaginario moderno e al diverso ruolo che l'analogia svolge nei contesti storici precedenti e successivi al XVII secolo si veda Foucault, *Le Parole e le Cose*, 61 – 65.

⁶⁹ In uno studio statistico comparativo sull'uso della sinestesia nella poesia di Keats e in quella di Byron Stephen de Ullmann mostra che l'uso della metafora sinestetica nei componimenti del primo è sia più ricorrente, sia più varia ed è eloquente della naturale inclinazione del poeta all'uso di questa figura retorica. (Stephen de Ullmann, "Romanticism and Synaesthesia: A Comparative Study of Sense Transfer in Keats and Byron, *PMLA*, 60:3 [1945], 817; 821). Secondo Richard Fogle, la "Romantic prepossession to unity of experience" che accomuna Keats ai poeti coevi, viene declinata, nella sua opera, con maggior semplicità e naturalezza: "In the total effect sensations are blended in a soft and complex unity. [...] a matter of temperament as well as of conviction." (Richard Harter Fogle, "Keat's Ode to a Nightingale", *PMLA*, 68:1 (1953), 216; 211). Si veda inoltre: Richard Harter Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1949), 122; 138.

cortocircuito sensoriale tra vista e udito:

Musing on Milton's fate – on Sydney's bier –
Till their stern forms before my mind arise:
Perhaps on the wing of poesy upsoar,-
Full often dropping a delicious tear,
When some melodious sorrow spells mine eyes.⁷⁰

E d'altronde, come è noto, per Keats la vocazione poetica si realizza proprio nella perdita o nell'abbandono del sé senziente, nella rinuncia consapevole alle certezze e nella accettazione della indefinitezza e misteriosità del creato, ovvero in quella "negative capability" di cui Keats fece esplicita menzione in una lettera del 1817 indirizzata ai fratelli George e Thomas.⁷¹ Come è stato spesso rilevato, è ben possibile che proprio l'attività professionale di Keats nel campo della medicina, e l'abitudine, sviluppata nel suo lavoro di apprezzato infermiere, a mantenere, insieme alla necessaria empatia, anche l'opportuno distacco clinico dalla sofferenza dei pazienti, abbia contribuito a plasmare una poetica segnata dalla consapevolezza della distanza dal portato emotivo che la sostanzia.⁷² Nessuna antinomia, insomma, tra medicina e poesia, ma al contrario, una fertile continuità, ben visibile anche nella affinata e minuta sensibilità alle sfaccettature della sensorialità e nella vocazione a portare lenimento alla sofferenza, da un lato con gli strumenti della scienza medica, dall'altro con una parola poetica trionfalmente sinestetica, ma al tempo stesso segnata dalla consapevolezza dei limiti del dicibile.

In *Ode to a Nightingale* tutte queste caratteristiche acquistano particolare risalto. L'esplosione di figure sinestetiche associate all'usignolo, e al suo canto immortale è spostata lontano in un altrove remoto e irraggiungibile intriso di pienezza ("O for a beaker full of the warm South...")⁷³. Questo luogo altro suscita un desiderio/anelito doloroso dominato, come la prima strofa ribadisce, da un penoso ottundimento dei

⁷⁰ Keats, *Poetical Works*, 363.

⁷¹ Lettera a George e Thomas Keats del 21 dicembre 1817 in *Letters of John Keats*, ed. Frederick Page (London: Oxford University Press, 1968), 53.

⁷² Per l'influenza del materialismo sulla formazione poetica di Keats si veda: Richard C. Sha, "John Keats and Some Versions of Materiality", *Romanticism*, 20:3 (2014), 233 – 245. Sulla continuità tra la professione infermieristica di Keats e al suo lavoro poetico si vedano: Nicholas Roe, "Mr. Keats", *Essays in Criticism*, 65:3 (2015), 274 – 288; Hermione de Almeida, *Romantic Medicine and John Keats* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1991); Alan Richardson, "Keats and Romantic Science: Writing the Body", 230 – 245.

⁷³ Keats, *Poetical Works*, 207.

sensi, uno sprofondamento nell'oblio, o forse uno stato anestetico indotto dall'assunzione di sostanze oppiacee: "My heart aches, and a drowsy numbness pains / My sense, as though of hemlock I had drunk, / Or emptied some dull opiate to the drains / One minute past, and Lethewards had sunk).⁷⁴

L'intero componimento è un'articolazione di questo struggente desiderio che si risolve in una pulsione di oblio, svanimento e dissoluzione del sé ("Fade far away, dissolve, and quite forget / What thou amongst thy leaves has never known")⁷⁵ e che culmina nell'aspirazione a una morte tanto sublime quanto indolore ("Now more than ever seems it rich to die! / To cease upon the midnight with no pain")⁷⁶. La fugace esperienza immaginativa colta da questo componimento è palesemente consentita solo dalla perdita delle facoltà sensoriali empiriche, e in particolare della vista. Ed è a questa perdita che i versi danno risalto quando sottolineano che l'ascolto della mente acceca gli occhi proprio mentre allerta l'intuizione sinestetica:

I cannot see what flowers are at my feet,
Nor what soft incense hangs upon the boughs,
But, in embalmed darkness *guess* each sweet
Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild⁷⁷
Darkling I listen⁷⁸

E se le ali della poesia che vorrebbero spiccare il volo all'inseguimento dell'usignolo non hanno bisogno di occhi, la mente oppone una ottusa resistenza:

Away! Away! For I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy

⁷⁴ Ibid. In questa poesia, le sinestesie non sono solo numerose ("In some melodious plot / of beechen green", vv. 8 – 9; "But here there is no light / Save from heaven is with the breezes blown", vv. 38 – 39; "Nor what soft incense hangs upon the boughs", v. 41), ma anche complesse. Si considerino i versi "Tasting of Flora and the country green, / Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!" (Keats, *Poetical Works*, 207). Questi due brevi versi collegano in modo paratattico il gusto ("Tasting"), la vista ("green"), il movimento ("Dance"), l'udito ("Provençal song"), il tatto ("sunburnt") e un'emozione di letizia ("mirth"), gli studi neuroscientifici sulla sinestesia neurologica considerano le emozioni uno dei possibili sintomi della condizione sinestetica in quanto essi possono sorgere in maniera spontanea nei soggetti, associate senza alcuna logica comune. Si veda la nota 95 del primo capitolo.). L'armonia istituita tra gli elementi naturali suggerisce che per Keats la sinestesia rappresenti l'elemento essenziale di un'accurata descrizione della natura.

⁷⁵ Keats, *Poetical Works*, 207.

⁷⁶ Ibid., 208.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

Though the dull brain perplexes and retards⁷⁹

Il canto sublime dell'usignolo di Keats è alla fin fine assente dalla parola che lo insegue. Rimane invece solo l'eco della sua immortalità, le tracce della seduzione esercitata in passati remoti, perduti, magici, e fiabeschi su umili e potenti: "Thou wast not born for death, immortal Bird! [...] The voice I hear this passing night was heard / In ancient days by emperor and clown: [...] The same [voice] that oft-times hath / *Charm'd magic casements*, opening on the foam / Of perilous seas, in *faery* lands forlorn."⁸⁰

Pur potentemente rigenerata dalla parola poetica, anche quella seduzione tuttavia, subito si spegne per dare luogo alla constatazione della perdita e del limite. L'estasi è già svanita insieme al canto dell'usignolo che si affossa in altre valli. Rimane il "sole self" del poeta, rimane l'inganno di un "deceiving elf" e la soglia incerta tra il sonno e la veglia: "Do I wake or sleep?" Quando l'incantamento si dissolve, anche l'anestesia dell'oblio non sortisce più i suoi effetti. E si ripresenta, in tutta la sua fisica materialità, la pena dello spazio presente e reale che Keats nella terza strofa descrive con la minuzia di un osservatore clinico:

The weariness, the fever, and the fret
Here where men sit and hear each other groan;
Where palsy shakes a few, last, gray hairs,
Where youth grows pale, and spectre thin, and dies.⁸¹

Gli esempi di figure sinestetiche cui sopra si è accennato crediamo bastino, pur nella loro esiguità, a dar conto delle contraddizioni irrisolte tra i diversi modi di organizzare il sapere e interpretare la realtà. Negli anni a cavallo tra i secoli XVIII e XIX esse trovano una forma di equilibrio precario ed effimero nella complessa intelaiatura discorsiva alla quale diamo il nome di *Romanticismo*. La sinestesia è il luogo in cui queste contraddizioni si manifestano in modo più vistoso. In molti componimenti romantici le esperienze intersensoriali aggiunte intense sono affidate a metafore sinestetiche nelle quali collidono, con i loro limiti e le loro differenze i due paradigmi interpretativi della realtà che coesistono nell'immaginario romantico. Così la tendenza all'analisi minuta delle

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid., 208 – 209. Corsivo mio. Sull'immagine di pienezza della seconda strofa si veda Fogle, "Keat's Ode to a Nightingale", 212 – 213.

⁸¹ Keats, *Poetical Works*, 207.

parti distinte convive con l'aspirazione a sintesi unitarie e visioni armoniche in modulazioni che la sinestesia mantiene in un equilibrio fragile e irrisolto senza che un aspetto prenda il sopravvento sull'altro. Da qui, dalla labilità di questo equilibrio, scaturisce non a caso la visione incerta e indefinita del Reale, sulla cui esistenza le sinestesie di "The Eolian Harp" e di "Ode to a Nightingale" dischiudono dubbi non scioglibili:

And what if all animated nature
Be but organic harps diversly framed,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of All?⁸²

Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music: - Do I wake or sleep?⁸³

⁸² Coleridge, *Poetical Works: part 1*, 234.

⁸³ Keats, *Poetical Works*, 209.

Capitolo 3

Il *Sensorium Commune* e le forme della sinestesia romantica

*Like her I go; I cannot stay;
I leave this mortal ark behind,
A weight of nerves without a mind,
And leave the cliffs, and haste away¹*

Nella prima metà del XIX secolo i discorsi scientifici e letterari si sviluppano per successivi intrecci dei campi disciplinari, che, non ancora imbrigliati nelle successive categorizzazioni, mantengono una certa fluidità e duttilità alle reciproche contaminazioni. Questa permeabilità delle conoscenze è chiaramente visibile quando si osservano, come ci proponiamo di fare in questo capitolo, le mutate interpretazioni dell'unione dei sensi in questo scorcio di inizio secolo, in una prospettiva non circoscritta alla letteratura.

Come si è visto, la sinestesia diventa protagonista del discorso scientifico grazie all'intuizione di Isaac Newton generando curiosità, entusiasmo, ma anche sgomento e astio da parte degli intellettuali del Romanticismo. L'acquisizione culturale dei nuovi paradigmi epistemologici della rivoluzione scientifica è, tuttavia, cruciale per la nascita di un discorso poetico incentrato sulla figura della sinestesia del quale abbiamo mostrato finora soltanto l'iniziale gestazione ideologica.

Lo studio della sensorialità e della percezione umana muta a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo nella direzione di un orientamento sempre più materialista. Alla teoria classica e medievale – implicitamente sinestetica – del *sensorium commune* (o *sensus communis*) si sostituisce gradualmente la scoperta e la definizione del sistema nervoso del corpo umano. La nascita di un'anatomia del cervello e di una psicologia legata a processi neurologici comporta la progressiva scomparsa nel linguaggio tecnico della scienza di concetti (ad esempio, quello di anima) fondamentali per l'episteme classica.

¹ Alfred Lord Tennyson, "In Memoriam A.H.H." (1849), *The Poems of Tennyson: in three volumes*, Vol. 2, ed. Christopher Ricks (Harlow: Longman, 1987), 331. Corsivo aggiunto.

Tra questi, il *sensus communis* vede dapprima restringersi il suo significato a denotare l'area cerebrale della percezione, acquisendo così un'effimera validità in entrambi gli ambiti discorsivi. Stante l'ambiguo statuto che l'unione sensoriale presenta agli intellettuali dell'Ottocento, non sorprende che essa abbia suscitato fascino e curiosità e che sia diventata una così fertile fonte di suggestioni in seno alla poetica del Romanticismo. D'altro canto, fu proprio la valorizzazione estetica della sinestesia a sollecitare a partire dal 1812 e per tutto il corso del secolo, i primi studi di casi psicologici di esperienze multisensoriali.

Nelle pagine che seguono ci occuperemo, dunque, di ripercorrere per sommi capi gli sviluppi della teoria del *sensorium commune* nel corso dei secoli per osservarne gli approdi nelle rivisitazioni dell'episteme scientifica e nell'immaginario romantico del XVIII e XIX secolo. Come si vedrà, fu la sinergia tra discorsi scientifici e poetici a esaltare l'esperienza sinestetica e a modellarne le forme nella poesia romantica presimbolista. I pochi esempi trattati nel capitolo (Coleridge, Shelley, Baudelaire) valgono a titolo meramente indicativo come segnali particolarmente significativi di un vastissimo repertorio che in questa sede non è possibile considerare, ma a cui si farà solo cenno occasionale e sporadico.

Il *Sensorium Commune*²

Il primo a proporre l'esistenza di un luogo in cui i diversi sensi sono recepiti e organizzati fu Platone nel *Teeteto*. In questo dialogo, Socrate sostiene che gli occhi non

² Come evidenziato anche da John Schaeffer: "By the eighteenth century *sensus communis* had become the locus of a whole cluster of meanings: an organizing sense, an unreflective opinion shared by most people, the manners or social values of a community, the first principle of reflection, an innate capacity for simple, logical reasoning." (John D. Schaeffer, *Sensus Communis: Vico, Rhetoric, and the Limits of Relativism* [Durham; London: Duke University Press, 1990], 3). Vogliamo in particolare distinguere chiaramente la nozione di *sensus communis* classica (che risale alla filosofia di Aristotele), della quale ci occuperemo in queste pagine, rispetto all'uso moderno del termine che definisce come proprie del "senso comune" quel genere di affermazioni con le quali nessuna persona razionale sarebbe in disaccordo (si veda Daniel Heller-Roazen, "Common Sense: Greek, Arabic, Latin" in *Rethinking the Medieval Senses: Heritage / Fascinations / Frames*, ed. Stephen G. Nichols et al. [Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008. 30 – 32). Quest'ultimo uso del termine è alla base della teoria di filosofia morale di Thomas Reid e della cosiddetta "School of Common Sense" e non ha nulla a che vedere con gli studi sulla sensorialità e sulla percezione dei quali, invece, ci occuperemo.

sono “ciò con cui vediamo”, ma ciò “per mezzo di cui vediamo”³. Percezioni di diversa natura non stanno dentro all’uomo “come dentro dei cavalli di legno”, ma fluiscono “verso un’unica e determinata forma” nella quale esse vengono integrate e interpretate.⁴ Tale forma viene sommariamente definita “anima”, intesa come “... l’unità formale della molteplicità, la quale rimanendo la stessa, tiene, appunto, insieme, le diverse percezioni che via via si succedono nell’ambito, qui privilegiato, della coscienza sensibile”⁵

Elaborando questi primi accenni di una teoria della percezione, Aristotele si occuperà poi soprattutto nel *De Anima* di definire le caratteristiche e il funzionamento della sensorialità nell’essere umano e negli animali. Tuttavia, egli parte dal presupposto che gli animali non posseggano alcuna qualità razionale (caratteristica che, nella sua classificazione dei viventi, viene ascritta solo all’uomo) e deve dunque differire da Platone in un importante assunto: se la facoltà dell’intelletto è riservata all’uomo allora la percezione non può avere luogo al livello del pensiero, ma solo a un livello elementare.⁶ L’anima platonica viene allora divisa in tre sezioni distinte di cui le prime due (*anima vegetativa* e *anima sensitiva*) sono caratteristiche anche degli animali, mentre l’ultima (*anima intellettuale o razionale*) è riservata all’essere umano.⁷

È nell’intermedia *anima sensitiva* che, secondo Aristotele, la percezione agisce. La sua analisi è molto più metodica e accurata rispetto a quella di Platone e si basa sulla classificazione dei fenomeni che sono oggetto della percezione. Avendo stabilito nella prima parte del libro la necessità e l’unicità dei cinque sensi,⁸ il filosofo suddivide le

³ Platone, *Teeteto: o Sulla Scienza*, ed. Luca Antonelli (Milano: Feltrinelli, 2005), 153 (184c).

⁴ Ibid., 153 (184d).

⁵ Nota 108 di Davide Spanio in Platone, *Teeteto*, 249.

⁶ Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 5 – 6.

⁷ Per approfondimenti si veda: Giovanni Reale, *Introduzione a Aristotele* (Roma: Laterza, 1997), 86 – 101. Enrico Berti, *Aristotele* (Brescia: La Scuola, 2013), 57 – 66. Enrico Berti, *Profilo di Aristotele* (Roma: Edizioni Studium, 1998), 178 – 186. Come spiega Pavel Gregoric, la tripartizione dell’anima teorizzata da Aristotele non deve essere interpretata in senso letterale, i tre tipi di anima non corrispondono a parti concrete situate nel corpo umano. Esse sono da intendersi come classificazioni funzionali basate sulla distinzione e l’ordinamento delle molteplici attività dell’anima, ma in nessun caso ne compromettono l’unità costitutiva. L’anima, per lo stagirita, è caratterizzata da una unità forte “which does not admit parts into which it can disintegrate, or from which it can be generated.” (Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 24 – 27).

⁸ Aristotele, *L’anima*, ed. Giancarlo Movia (Milano: R.C.S., 2001), 143 – 185 (417a – 424b).

caratteristiche fisiche degli oggetti in *sensibili specifici* e *sensibili comuni*. I primi sono le qualità degli oggetti specificamente percepibili solo da un senso (il colore, ad esempio, non è percepibile che dal senso della vista), mentre i secondi sono percepiti da due o più sensi contemporaneamente (Aristotele elenca tra queste facoltà il movimento, la quiete, la figura, la grandezza, il numero e l'unità).⁹ Sebbene non venga esplicitamente detto, si può supporre che questi sensibili richiedano, per essere percepiti, un'azione simultanea e coordinata da parte di più sensi.

Anche i *sensibili specifici* non sono facilmente definibili. Essi hanno per oggetto un unico sensibile determinato che assume un valore diverso secondo un continuum di possibilità (ad esempio, la vista può percepire variazioni che vanno dal bianco al nero, l'udito dal silenzio al rumore, e così via). Aristotele nota, tuttavia, che siamo anche in grado di concepire differenze qualitative *tra* i diversi sensi: possiamo distinguere non solo tra colore bianco e nero, ma anche tra un qualsiasi colore e una cosa dolce.¹⁰ Interrogandosi su questo fenomeno, il filosofo sostiene che anche questo tipo di percezione intersensoriale deve necessariamente avvenire tramite "una percezione, poiché si tratta di sensibili":

... non è possibile giudicare per mezzo di sensi separati che il dolce è diverso dal bianco, ma entrambi gli oggetti devono manifestarsi a qualcosa di unico. In quel caso infatti, anche se io percepissi l'uno e tu l'altro, sarebbe chiaro che sono diversi tra loro, mentre dev'esserci una sola cosa a dire che sono diversi, giacché il dolce è diverso dal bianco.¹¹

L'esistenza dei sensibili comuni, la capacità dell'anima sensibile di distinguere tra le qualità dei diversi sensi e la capacità di cogliere gli atti stessi della percezione¹² sembrano, per Aristotele, giustificare l'introduzione di un elemento ulteriore, non percepito dall'essere umano, che sovrintende al funzionamento dei cinque sensi. La

⁹ Ibid., 191. Come osserva Gregoric, la distinzione tra *sensibili comuni* e *specifici* anticipa, presentando caratteristiche simili, quella tra proprietà primarie e secondarie di John Locke. (Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 32). Si veda anche Lawrence E. Marks, *The Unity of the Senses: Interrelations Among the Modalities* (New York: Academic Press, 1978), 12 - 14.

¹⁰ Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 33. In *Del senso e dei sensibili* Aristotele specifica, inoltre, che "i sensibili detti corrispondenti in sensi di genere diverso distano e differiscono tra loro ancor più di quelli che appartengono al medesimo genere (voglio dire cioè che il dolce e il bianco sono corrispondenti ma diversi nel genere) e il dolce differisce dal nero ancor più che dal bianco" (Aristotele, *Opere*, vol 4, 232 [448a]).

¹¹ Aristotele, *L'anima*, (426b), 199.

¹² Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 33 - 34.

definizione di questo elemento e perfino la sua denominazione sono nel corpus delle opere aristoteliche estremamente vaghe. Come nell'esempio sopra citato, in molti casi il filosofo si limita ad alludere all'esistenza di un senso ulteriore senza assegnare a tale facoltà un nome specifico; in altri, come in *De Anima* 425a o in *De Partibus Animalium* 686a, viene usata l'espressione *aísthēsis koinē*, "percezione comune."¹³

Nella riflessione aristotelica sull'anima le ipotesi circa l'esistenza di un senso supplementare non vengono strutturate all'interno di una vera e propria teoria. I brevi riferimenti del filosofo a cui abbiamo qui fatto riferimento saranno interpretati ed elaborati dalla lunga tradizione dei suoi commentatori¹⁴ e la dottrina del *sensorium commune* diventerà la più importante e affidabile teoria psicologica della percezione umana, influenzando non solo la filosofia ma anche la medicina classica occidentale. Se per Aristotele il senso comune era una generica parte dell'anima la cui collocazione all'interno del corpo umano era indefinibile, per la medicina medievale esso diventò il centro in cui gli stimoli raccolti dagli organi di senso andavano a confluire e venivano elaborati.¹⁵ Sia Avicenna, sia Tommaso d'Aquino collocano la sede dell'anima nel cervello (e non nel cuore, come Aristotele sembrava pensare)¹⁶ e identificano nel primo

¹³ Aristotele, *L'anima*, 192. Aristotele, *Opere*, vol 5, *Parti degli animali, Riproduzione degli animali*, tr. Mario Vegetti e Diego Lanza (Roma: Laterza, 2001), 126. Un elenco completo delle occorrenze del termine 'senso comune' e delle sue variazioni è reperibile in Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 57 – 59, 65 – 124. Nella la prima parte del libro, Aristotele - discutendo il fenomeno dell'udito – nota una somiglianza nella distinzione tra rumori acuti e gravi e le sensazioni tattili dell'acuto e dell'ottuso. Egli postula, dunque, l'esistenza di un'analogia intersensoriale tra udito e tatto che sembra plausibile solo nel contesto di una teoria della percezione che presupponga la continuità dei sensi tra loro. La dottrina del *sensorium commune*, definita più avanti, sembra allora essere coerente con l'esistenza di analogie intersensoriali e fenomeni sinestetici che nell'antichità classica erano riconducibili ai campi non solo della letteratura, ma anche della religione e della magia. Per riferimenti ad Aristotele negli studi sulla sinestesia si veda: Erhardt-Siebold, "Harmony of the Senses", 582; O'Malley, "Literary Synesthesia", 391 – 392; Van Campen, *The Hidden Sense*, loc. 2353 – 2382; Richard E. Cytowic, *The Man who Tasted Shapes* (Cambridge: MIT Press, 2003). Formato Ebook. Pos. 1091 – 1128.

¹⁴ Filosofi tra cui Avicenna, Averroé e Tommaso d'Aquino dedicheranno numerose pagine alla definizione di una solida teoria del *sensorium commune* e il concetto diverrà uno degli elementi principali delle filosofie della percezione antiche e medievali. Rese obsolete dalla rivoluzione scientifica e dalle nuove scoperte sul cervello e sul sistema nervoso, alcune di queste intuizioni di Aristotele sono state ridiscusse dalle moderne teorie cognitive. Secondo alcuni recenti esperimenti, infatti, non solo i sensibili comuni sembrano giocare un ruolo fondamentale nell'organizzazione dei processi di unione dei sensi, ma esisterebbe anche una tendenza inconscia a derivare analogie tra diverse aree sensoriali sulla base della loro intensità e della loro tipologia. Si veda: Heller-Roazen, "Common Sense", 30 – 50. Marks, *The Unity of the Senses*, 11 – 104. Cytowic e Eagleman, *Wednesday Is Indigo Blue*, 163 – 164.

¹⁵ Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 10.

¹⁶ Ibid. 7 – 8.

ventricolo cerebrale (secondo l'anatomia galenica) il luogo in cui le percezioni vengono raccolte.¹⁷

L'esistenza del senso comune viene data per scontata nell'opera di Descartes. Come per gli studiosi precedenti, esso occupa una specifica area del cervello in cui le percezioni sono raccolte e organizzate. Il luogo fisico più adatto è, secondo il filosofo, il *conarium* (o ghiandola pineale) in cui le terminazioni nervose corporee vanno a confluire.¹⁸ Nella concezione cartesiana della mente e del corpo, tuttavia, l'attività del *sensus communis* è da considerarsi a tutti gli effetti meccanica, distinta dalla pura e rarefatta attività dell'intelletto.¹⁹ Così le operazioni della percezione, dell'immaginazione e della memoria avvengono nel cervello, ma sono automatiche e corporee: il loro compito è quello di fornire all'intelletto le idee che costituiscono la base del ragionamento. Nell'interpretazione di Descartes, dunque, il senso comune si comporta, a tutti gli effetti, come un organo: viene attivato dallo *spirito animale* (il cui flusso all'interno del cervello è regolato dalla ghiandola pineale)²⁰ e compone un'immagine multisensoriale dell'ambiente esterno come l'impronta che un sigillo imprime su una tavoletta di cera.²¹

¹⁷ Per Tommaso d'Aquino, le altre tre funzioni – o “sensi interni” – del cervello erano: immaginazione, *vis cogitativa* e memoria. Altri filosofi tra cui Avicenna, Roberto Grossatesta e Roger Bacon designarono cinque sensi interni: *sensus communis*, immaginazione, fantasia, *vis aestimativa* e memoria. (nota 11 in Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 10 – 11. Si veda anche C.M. Woolgar, *The Senses in Late Medieval England*, 18 – 23.

¹⁸ Nella lettera a Marsenne del 21 Aprile 1641, Descartes afferma che “Il est certain aussi que la siège du sens commun doit être fort mobile, pour recevoir toutes les impressions qui viennent des sens ; mais il doit être tel qu'il ne puisse être mû que par les esprits, qui transmettent ces impressions” concludendo che “le *conarium* seul est de cette sorte.” (René Descartes, *Œuvres de Descartes*, vol. 3, *Correspondance*, ed. Charles Adam e Paul Tannery [Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1988], 362.) Si veda anche il discorso sesto della *Diottrica* in René Descartes, *Œuvres de Descartes*, vol. 6, *Discours de la Méthode & Essais*, ed. Charles Adam e Paul Tannery [Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1982], 130 – 131.

¹⁹ Fin dall'inizio del *Trattato sull'uomo* Descartes considera l'essere umano composto da anima e corpo. Il corpo è solo “a machine made of earth”, costruita per assolvere - autonomamente e automaticamente - un determinato numero di funzioni (camminare, respirare, mangiare, ecc.), irrilevanti per la mente (René Descartes, *The World and Other Writings*, ed. Stephen Gaukroger [Cambridge: Cambridge University Press, 2004], 99). La popolarità di questa concezione del corpo costituirà la base dei lavori filosofici che influenzeranno il XVIII secolo. Thomas Hobbes, ad esempio, inaugura il suo trattato politico, il *Leviatano* (1651), con una considerazione sulla natura esclusivamente meccanica del corpo (Thomas Hobbes, *Leviatano*, tr. Gianni Micheli [Milano: RCS Libri, 2011], 5). Si veda inoltre: Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi: l'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento* (Bergamo: Sestante, 2002), 7 – 36 e *Il corpo nell'immaginario letterario* (Milano: Mimesis, 2013), 10 – 15.

²⁰ Descartes, *The World*, 106 – 118. Gregoric, *Aristotle on the Common Sense*, 11.

²¹ René Descartes, *Oeuvres de Descartes*, vol. 10, *Physico-Mathematica, Compendium Musicae, Regulae ad directionem ingenii, Recherche de la verité, Supplément à la correspondance*, ed. Charles Adam

L'impostazione prettamente materialista adottata da Descartes per lo studio dei sensi e della percezione sembra essere coerente con il nuovo orientamento meccanicista che caratterizzerà molte discipline nel XVIII secolo. Ma già sul finire del Seicento appare evidente, nelle opere di un filosofo come John Locke, che le relazioni tra i sensi e la loro continuità non sono altro che un risibile e grossolano errore. Nel paragrafo 11, quarto capitolo del terzo libro di *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) il filosofo è, infatti, intenzionato a dimostrare che: "Simple ideas [...] are only to be got by those impressions objects themselves make on our minds, by the proper inlets appointed to each sort."²² Un'idea derivante da una percezione sensoriale, cioè non può essere altrimenti spiegata ad un soggetto se non tramite l'esperienza diretta di quel fenomeno. Parole come "luce" o "rosso" non aiuterebbero un cieco a comprendere il significato di queste entità; esse rimarrebbero alle sue orecchie solo una vuota articolazione di suoni, a meno che non si possa "make the Ears do the Office of all the other Senses. Which is all one as to say, that we might Taste, Smell, and See by the Ears: a sort of Philosophy worthy only of *Sanco Panca*, who had the Faculty to see *Dulcinea* by Hearsay."²³ A sostegno della sua tesi, Locke cita l'esempio di

A studious blind Man, who had mightily beat his Head about visible Objects, and made use of the explication of his Books and Friends, to understand those names of Light and Colours which often came in his way, bragg'd one day, That he now understood what *Scarlet* signified. Upon which, his Friend demanding what *Scarlet* was? The blind Man answered, It was like the Sound of a Trumpet. Just such an Understanding of the name of any other simple *Idea* will he have, who hopes to get it only from a Definition, or other Words made use of to explain it.²⁴

Sebbene il filosofo non sia qui direttamente interessato alla questione della multisensorialità, quanto a esprimere la propria opinione sul "problema di Molyneux",²⁵

e Paul Tannery (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1986), 412 – 415. L'analogia tra mente/corpo e sigillo/cera è in Aristotle, *L'anima*, 117 (412b) e, secondo Lilli Alanen, viene interpretata letteralmente da Descartes. (Lilli Alanen, *Descartes's Concept of Mind* [Cambridge: Harvard University Press, 2003], 24 – 25).

²² John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford: Oxford University Press, 1975), 424.

²³ Ibid., 425.

²⁴ Ibid.

²⁵ Nel 1688 lo scienziato William Molyneux scrisse all'amico John Locke proponendo un esperimento mentale. Supponendo l'esistenza di un uomo cieco dalla nascita posto davanti a due oggetti di eguali dimensioni e materiale, l'uno di forma sferica e l'altro cubica, egli distinguerebbe ovviamente i due oggetti in base al tatto. Se a quest'uomo fosse miracolosamente donata la vista, sarebbe egli in grado di stabilire, guardando i due oggetti e senza toccarli, quale è la sfera e quale è il cubo? Alla risposta negativa di

colpisce la perentorietà con la quale la risposta del cieco viene considerata assurda. Che l'essere umano non possa "taste, smell and see by the ears" è un'affermazione corroborata dal buon senso comune e la solidità dell'argomentazione lockiana è certamente ineccepibile. Ci sembra, nondimeno, significativo che il caso del cieco convinto che il colore rosso sia uguale al suono di una tromba colpisca (pur come esempio in negativo) l'attenzione del filosofo. La determinazione con la quale egli proclama l'impossibilità di contaminazione tra i diversi sensi sembra essere tipica espressione di uno scenario filosofico in cui negli studi sulla percezione la teoria del *sensorium commune* è diventata obsoleta e i fenomeni sinestetici sono screditati. Passeranno più di dieci anni prima che la questione della multisensorialità nella sua forma "fisica" del rapporto tono-colore possa ritornare in auge grazie ad Isaac Newton. E tuttavia, vale la pena di notare che la singolare dichiarazione dell'uomo cieco è per Locke comunque fonte di particolare stupore e fascino. Non solo l'aneddoto è citato due volte all'interno dell'*Essay*, ma come recenti studi hanno puntualizzato, pare che il filosofo vi abbia riflettuto a lungo prima di scriverne.²⁶

Le interpretazioni del *sensorium commune*, la cui esistenza era ormai assodata e riconosciuta da tutti gli intellettuali, rimangono in gran parte condizionate, pur con diverse sfumature, da queste prospettive filosofiche e scientifiche, e segnalano, benché all'interno degli schemi meccanicisti consolidati, un crescente interesse per il fenomeno. È, per esempio, chiaramente influenzata dalla tradizione empirista (John Locke e Condillac), la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) di Diderot nella quale si sostiene che la capacità (particolarmente elevata nei non vedenti) di trattenere nella mente il ricordo di una percezione di qualsiasi tipo costituisce la prova dell'esistenza di un "sens interne" superiore agli altri:

Je ne connais rien qui démontre mieux la réalité du sens interne que cette faculté faible en nous, mais forte dans les aveugles nés, de sentir ou de se rappeler la sensation

Molyneux si associò anche Locke nell'*Essay Concerning Human Understanding* (Ibid., 145 - 146) e l'esperimento divenne noto come "problema di Molyneux" e fu lungamente discusso anche da Diderot nella *Lettre sur les aveugles*. Sui moderni studi cognitivi riguardanti il tema si veda: Marks, *Unity of the Senses*, 23 - 24.

²⁶ S.D. O'Sullivan, "Locke's studious blind man", *Unpublished lecture, given at the yearly conference of the UK Synaesthesia Association, Oxford*. Citato in Jörg Jewanski et al. "1812: The Year Synesthesia Is Reported for the First Time" in *Synaesthesia: Theoretical, artistic and scientific foundations*, ed. Maria José de Córdoba et al. (Granada: Ediciones Fundación ArteCittà, 2014), 66.

des corps, lors même qu'ils sont absens et qu'ils agissent plus sur eux. Nous ne pouvons faire entendre à un aveugle né, comment l'imagination nous peint les objets absents, comme s'il étaient présents ; mais nous pouvons très bien reconnaître en nous la faculté de sentir à l'extrémité d'un doigt, un corps qui n'y est plus, telle qu'elle est dans l'aveugle né.²⁷

Dando, forse, per scontata la familiarità dei lettori con il concetto aristotelico, l'autore non si preoccupa di definire meglio il senso comune per i non vedenti, il quale sarebbe peraltro stato oggetto, pochi anni dopo, di un'apposita voce dell'*Encyclopédie*.²⁸ L'anonimo autore dell'articolo fu forse quel Louis de Jaucourt che nella seconda parte della voce "Sens" aveva già descritto il *sensorium* come "le siège des affections de l'âme".²⁹ L'influenza del pensiero cartesiano sulla redazione dell'articolo di Jaucourt è evidente; la meccanica del funzionamento del senso comune descritta è pressoché la medesima ipotizzata dal filosofo nella lettera a Marsenne e il *sensorium* è collocato nella "moëlle du cerveau dans la tête", cioè nella ghiandola pineale.³⁰ L'*encyclopediste* si discosta, tuttavia, dalla tradizione filosofica nel considerare il *sensorium* come un organo autonomo, non facente parte dei quattro sensi interni che sono invece le passioni, l'attenzione, l'immaginazione e la memoria.³¹

Riconducendo l'attività dei quattro sensi interni a quella del *sensorium commune*, Jaucourt opera una distinzione tipicamente cartesiana tra l'attività meccanica e funzionale del corpo - il cui scopo è ricevere gli stimoli esterni e trasformarli in idee (imprese dalla percezione, plasmabili dall'immaginazione, immagazzinate nella memoria) - e quella intellettuale della mente. Seguendo l'interpretazione dei filosofi

²⁷ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 18. Niklaus, nella nota 16 al testo della *Lettre*, identifica questo generico riferimento ad un 'sens interne' con il *sensorium commune* : "Il s'agit sans doute de la *sensorium commune* des scolastiques, de la faculté où se réunissent les apports des sens. Diderot appelle ce sens *interne* parce qu'il n'a pas d'organes." (Ibid., 95). Sull'influenza di Locke e Condillac nella *Lettre* si veda: Niklaus, Introduzione a *Lettre sur les aveugles*, xxiv – xxvi e Gerhardt Stengher, "La théorie de la connaissance dans la Lettre sur les aveugles", 99.

²⁸ Articolo "Sensorium" in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol 15 (1765), ed. Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert, 55.

²⁹ La voce è redatta in collaborazione con Nicolas Beauzée che, nella prima parte dell'articolo, si occupa della nozione grammaticale di senso. Si veda: Nicolas Beauzée, Louis de Jaucourt, "Sens" in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 32.

³⁰ "Les mouvemens musculaires dépendent de l'influx du suc nerveux que le cerveau porte dans les muscles ; la partie du cerveau du *sensorium commune*, où les esprits animaux se trouvent rassemblés, est peut-être la moëlle du cerveau dans la tête. [...] L'attention est l'impression des objets qui frappent le *sensorium commune*" (Ibid., 31).

³¹ Ibid.

illuministi, i preliminari lavori di neurologia e psicologia della fine del XVIII secolo consideravano il *sensorium* come il nome anatomico di un'area cerebrale, restringendo notevolmente il suo significato e la sua importanza rispetto alla sua concezione classica. Mentre l'anatomia stendeva con crescente cura e precisione una mappa fedele dell'articolata struttura del cervello, il problema degli studiosi del periodo era quello di conciliare la complessità dell'organizzazione cerebrale con la concezione di una mente che si percepisce come una e indivisa.³² L'idea che il funzionamento del sistema cerebrale e nervoso fosse omogeneo, indipendentemente dalla separazione fisica delle diverse parti rappresenta una soluzione di compromesso.³³ In un manuale anatomico del 1803 si poteva leggere: "There can be no natural division of the nervous system for it is a whole so connected in function, that no one part is capable of receiving or imparting any sensation or of performing the operation of the intellect."³⁴

Il luogo più idoneo, secondo molti studiosi, in cui l'insieme funzionante del sistema nervoso si poteva congiungere con l'attività della mente era il *sensorium commune*, la cui autentica funzione divenne oggetto del dibattito tra filosofi di ispirazione classica (che lo consideravano la sede dell'anima) e i fisiologi materialisti (secondo cui, invece, esso non era che un'area cerebrale in cui molte terminazioni nervose andavano a confluire).³⁵ Secondo l'analisi storica di Karl M. Figlio, nel contesto della nascita degli studi di fisiologia tardosettecenteschi - che seguono all'abbandono del modello psicologico

³² Karl M. Figlio, "Theories of Perception and the Physiology of Mind in the Late Eighteenth Century", *History of Science* 13:3 (1975), 179.

³³ "The unity of consciousness became the metaphorical guiding principle of physiological analysis, so that physiologists even into the nineteenth century adopted the premise that the wholeness of the sense of self implied a unity in the organ of mental phenomena." (Ibid.)

³⁴ John and Charles Bell, *The Anatomy of the Human Body*, vol. 3 (London, 1793 – 1804), 1.

³⁵ "Opinions varied over whether this *sensorium commune* was simply an area of converging nerves, which the soul manipulated like an instrument, or whether the limits of the soul were actually circumscribed by it." (Figlio, "Theories of Perception", 180). Un esempio di quest'ultimo atteggiamento si ritrova in Frédéric Cuvier che alla voce "Siège de l'âme" del suo *Dictionnaire des sciences naturelles*, descrive il senso comune come il luogo in cui la passività dei nervi che ricevono gli stimoli sensoriali entra in comunicazione con la parte attiva e razionale della mente: "c'est une question de pure anatomie que celle de savoir à quel point du corps il faut qu'arrivent les agens physiques qui occasionnent les sensations, et de quel point il faut que partent ceux qui produisent les mouvemens volontaires pour que ces sensations et ces mouvemens aient lieu. C'est ce point commun, terme de nos rapports passifs, et source de nos rapports actifs avec les corps extérieurs, que l'on a nommé le siège de l'âme, ou, le *sensorium commune*." (Frédéric Cuvier, "Siège de l'âme", *Dictionnaire des sciences naturelles* [Strasbourg : Levrault, 1816], 54).

dell'associazionismo hartleyano e introducono lo studio del sistema nervoso come una "integral, continuous mass of medullary matter characterized by the property of sensibility, which was aroused by external bodies"³⁶ – la nozione di *sensorium commune* svolge un ruolo cruciale presentando a medici e anatomisti l'opportunità di rivisitare il dualismo mente/corpo in una forma più flessibile e conciliante rispetto alla definizione cartesiana.

The dualism softened physiologically in the idea of the sensorium commune and sensibility. Sensorium and sensibility were biological ideas. They were, therefore, neither wholly mental nor wholly mechanical. Just as 'idea' became the arbitrary intermediate between mind and body in sensualism, the sensorium and sensibility became the intermediates in physiology.³⁷

È, tuttavia, evidente che, sebbene esso rivesta nel discorso medico e psicologico di inizio ottocento una funzione ancora piuttosto ambigua,³⁸ questa concezione del *sensorium commune* non aveva più nulla in comune con le prime definizioni aristoteliche, né con le interpretazioni della filosofia scolastica sulla sua natura e funzionamento. Se le teorie antiche della percezione concepivano il *sensorium* come un luogo in cui le diverse sensazioni venivano integrate, per la fisiologia moderna esso è principalmente "an anatomical or physiological fact",³⁹ un fascio di nervi che collega le elementari funzioni percettive con le attività dell'intelletto.

All'inizio del XIX secolo le conoscenze sulla struttura e sul funzionamento del corpo umano divennero sempre più complete e precise grazie all'uso di nuove tecniche di ricerca, ma il discorso medico era ancora vago nell'assegnare limiti epistemologici che stabilivano la specificità delle nozioni mediche rispetto alle altre discipline. In tal senso, Cuvier fa riferimento nel suo *Dictionnaire* a termini di lunga tradizione filosofica, come quello di anima, integrandoli alle moderne conoscenze anatomiche.⁴⁰ Nei confronti di

³⁶ Figlio, "Theories of Perception", 197.

³⁷ Ibid., 200.

³⁸ Come sostenuto da Figlio, nel contesto della medicina dell'inizio del XIX secolo, "The sensorium commune was not a structure, but a structuring concept" che poteva, dunque, essere interpretato più o meno rigidamente dagli studiosi dell'epoca (Ibid., 184).

³⁹ Ibid.

⁴⁰ L'impatto della (graduale) scoperta del sistema nervoso nella società europea del Settecento e dell'Ottocento è di portata straordinaria. Le scoperte anatomiche e mediche configurano il corpo come il luogo in cui arte, letteratura, filosofia e occultismo immaginano l'azione continua di una macchina dei nervi (Si veda: Violi, *Il teatro dei nervi*). Teorie della percezione e della cognizione assumono, così, una

questo atteggiamento, tuttavia, molti studiosi manifestarono un certo disagio. L'anatomista e fisiologo tedesco Johann Christian Reil allertò i colleghi ai pericoli dell'uso, in ambito medico, del termine anima.⁴¹ E l'anatomista scozzese Charles Bell nell'introduzione al saggio "Idea of a New Anatomy of the Brain" (1811) sentì la necessità di spiegare che: "They would have it that I am in search of the seat of the soul; but I wish only to investigate the structure of the brain, as we examine the structure of the eye and ear."⁴²

In un tale clima, la nozione medica di *sensorium commune* dovette apparire a molti fisiologi e anatomisti - che, come Kant, trovavano risibile l'idea che l'anima (qualora esistesse) potesse essere localizzata in un punto qualsiasi del corpo umano⁴³ - come un retaggio moderno di nozioni psicologiche che non avevano più validità. Ogni riferimento medico al *sensorium* veniva guardato con scetticismo. Nelle sue lezioni al *Royal College of Surgeons*, lo stimato chirurgo Sir William Lawrence si oppose apertamente all'esistenza di un *sensorium commune* nel corpo umano, sia come sede dell'anima, sia come luogo di raccolta delle terminazioni nervose dei sensi:

Physiologists have been much perplexed to find out a common centre in the nervous system, in which all sensations may meet, and from which all acts of volition may emanate; a central apartment for the superintendent of the human *panopticon*; or, in its imposing Latin name, a *sensorium commune*. That there must be such a point they are well-convinced, having satisfied themselves that the human mind is simple

connotazione prettamente materialistica sotto forma di una struttura nevrosica modificabile anche dall'esterno. Ma se l'estensione di questa macchina e la portata delle sue funzioni all'interno del corpo e della mente umani restano aree ancora oscure per la neurologia dell'epoca, allora – come sostiene Alan Richardson – "One readily begins to see how high indeed were the stakes of neuroscientific speculation in the era: no less than the existence of the soul, the necessity of God, and the integrity of the self were in question" (Alan Richardson, *British Romanticism and the Science of the Mind*, 12). Si tratta di temi di interesse soprattutto filosofico e ai quali i letterati di inizio secolo rivolsero, inevitabilmente, la loro attenzione.

⁴¹ "Noi cerchiamo il fondamento delle manifestazioni animali in un sostrato sovrasensibile, in un'anima, in un generale spirito del mondo, in una forza vitale, che ci immaginiamo come un qualcosa di incorporeo, e questo ci ostacola nelle nostre indagini o ci porta su strade sbagliate." (Johann Christian Reil, "An die Professoren Herrn Gren und Herrn Jacob" in Halle, *Archiv für Physiologie* I [1796], 4. citato e tradotto in *Storia del pensiero medico occidentale*, vol. 3, *Dall'età romantica alla medicina moderna*, ed. Mirko D. Grmek, tr. Chiara Basso [Roma: Laterza, 1998], 7).

⁴² Michael J. Aminoff, *Sir Charles Bell: His Life, Art, Neurological Concepts, and Controversial Legacy* (Oxford: Oxford University Press, 2017). Formato Ebook.

⁴³ Si veda Alyona Kharitonova, "The Concept of Body and the Problem of Demarcation in New European Metaphysics: From Descartes to Kant", *Kantovsky Sbornik* 2 (2012), 12. L'influenza del pensiero kantiano nell'insoddisfazione per il concetto di 'anima' e nella fondazione di criteri empirici rigorosi nel discorso medico sono discusse in Nelly Tsouypoulos, "Filosofia e medicina nell'età romantica" in *Storia del pensiero medico occidentale*, 5 – 10.

and indivisible, and therefore capable of dwelling only in one place. The pineal gland, the corpus callosum, the pons Varolii, and other parts, have been successively suggested. Now, there are many orders of animals with sensation and volition, who have none of these parts: and this assumed unity of the sentient principle becomes very doubtful, when we see other animals, possessed of nervous systems, which, after being cut in two, form again two perfect animals. Is the immaterial principle divided by the knife, as well as the body?⁴⁴

Il dibattito tra i materialisti come Lawrence e i fisiologi come John Abernethy che credevano, invece, nell'esistenza di una sostanza immateriale – una “subtile, mobile, invisible substance, superadded to the evident structure”⁴⁵ – caratterizzò i primi decenni dell'Ottocento, il periodo in cui il discorso neuroscientifico sviluppò le basi della disciplina. I due furono protagonisti di un acceso dibattito durato diversi anni che venne interpretato dalla stampa e dal sentimento popolare come lo scontro tra trascendentalismo religioso e materialismo scientifico.⁴⁶ Dopo essere stato tacciato di ateismo e sospeso dall'appartenenza al *Royal College*, fu Lawrence a prevalere venendo reintegrato e diventando addirittura presidente dell'istituzione.

Nel dibattito delle neuroscienze dell'Ottocento maturò dunque la convinzione che l'attività della mente si producesse attraverso l'interazione delle aree sensoriali ciascuna delle quali rimaneva però adibita a diverse specifiche funzioni e che “Life is the assemblage of all the functions, and the general result of their exercise.”⁴⁷ Tale teoria si attesterà definitivamente in Europa solo a partire dagli anni settanta, mentre per buona parte del secolo la forza del materialismo scientifico lasciò ampio spazio a voci dissidenti e a correnti vitalistiche.⁴⁸ Resta il fatto che, pur rivisitato da queste prospettive neuroscientifiche ottocentesche, il *sensorium commune* rimaneva un'idea astratta più che un dato osservabile: erano invece le singole e separate attività sensoriali e percettive ad

⁴⁴ Sir William Lawrence, *Lectures on physiology, zoology and the natural history of man* (London: Benbow, 1822), 76 – 77.

⁴⁵ John Abernethy, *An Enquiry into the Probability and Rationality of Mr. Hunter's "Theory of Life"* (London: Longman, 1814), 39.

⁴⁶ Janis McLarren Caldwell, *Literature and Medicine in Nineteenth-Century Britain: From Mary Shelley to George Eliot* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 26. Sull'influenza che questo celebre dibattito dell'epoca ebbe sulla formazione di Percy Bysshe Shelley si veda Sharon Ruston, *Shelley and Vitality* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 24 – 73.

⁴⁷ William Lawrence, *Two Introductory Lectures ... at the Royal College of Surgeons* (London, 1816), 120.

⁴⁸ Si veda Edwin Clarke e L.S. Jacyna, *Nineteenth-Century Origins of Neuroscientific Concepts* (Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1987), 212 – 307.

essere oggetto di studi relativi, articolati per divise competenze disciplinari. E, mentre l'interazione dei sensi, era ritenuta indispensabile per un corretto funzionamento del sistema nervoso, la loro unione/sovrapposizione o confusione, veniva intesa come sintomo di follia.

La premessa per un punto di svolta importante in questa interpretazione negativa e liquidatoria della confusione sensoriale, fu la pubblicazione nel 1812 della tesi di dottorato in medicina di Georg T.L. Sachs. Intitolata *Historie naturalis duorum leucaetiopum: Auctoris ipsius et sororis eius* e discussa presso l'università tedesca di Erlangen, la tesi si propone di diffondere la conoscenza scientifica dell'albinismo da cui Sachs era affetto, attraverso una dettagliata descrizione delle caratteristiche e peculiarità fisiche e percettive che contraddistinguono i soggetti albinici. L'obiettivo principale era confutare il pregiudizio sulla presunta inferiorità intellettuale degli albinici attraverso una valorizzazione delle loro differenze cognitive e percettive.⁴⁹ Il capitolo più significativo, nell'ottica della sinestesia, è quello intitolato "Concerning the Connection of the Eyes to the Colors", in cui Sachs descrive alcune peculiarità della sua percezione che, benché non ritenesse uniche e specifiche dell'albinismo, non aveva riscontrato in alcun manuale medico: egli associava automaticamente, e senza alcuna logica se non quella dell'istinto, i colori a vari concetti ed entità astratte come i numeri, le lettere dell'alfabeto, i giorni della settimana e i periodi storici.⁵⁰ Lo studio di Sachs non ricevette all'epoca particolare attenzione. Divenne, tuttavia, come si vedrà nel prossimo capitolo, un riferimento sempre più rilevante in ambito clinico dove finì per sollecitare studi sempre più specifici. Nelle contemporanee neuroscienze psicologiche e cognitive ci si riferisce, infatti, con il nome di 'sinestesia' al fenomeno da lui descritto per la prima volta e la sua esperienza è oggi riconosciuta come il primo caso attestato di un fenomeno che – secondo recenti statistiche – sarebbe riscontrabile nel 4% degli esseri umani.⁵¹ Il termine, coniato in

⁴⁹ Jörg Jewanski et al., "A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812", *Journal of the History of Neuroscience*, 18:3 (2009), 299.

⁵⁰ Ibid., 297. Per chiarire questa bizzarra correlazione, Sachs la specifica con alcuni esempi: "In the alphabet, A and E are vermillion, A however is more cinnabar, E is more inclined to rose; I is white; O orange; U black; Ue (ü) gray; C pale-ash-colored; D yellow; F dark gray; H is bluish ash-colored; K nearly dark green (uncertain); M and N white, S dark-blue; W brown." (Ibid., 297 – 298).

⁵¹ Lawrence E. Marks, "Synesthesia Across the Spectrum" in Serrano et al., *Synesthesia: Theoretical*,

ambito psicologico, entrò nei dizionari nella sua accezione clinica solo a partire dal 1891 e, nel suo senso letterario, dieci anni dopo.⁵²

Anziché “semplici” manifestazioni di follia, le esperienze “sinestetiche”, furono considerate come sintomi di patologie “interessanti”, meritevoli di ulteriori indagini e approfondimenti. Ed è presumibile che alla crescita di attenzione scientifica per le esperienze sensoriali descritte da Sachs nella seconda metà del secolo abbia contribuito in modo rilevante l’esplosiva fortuna di metafore sinestetiche nella poetica romantica che, grazie alle opere di Coleridge, Shelley, Madame de Staël, Lamartine, Baudelaire ecc., avrebbero reso popolari questi straordinari modelli percettivi generando suggestive ipotesi sull’esistenza reale di personaggi sinestetici. Va sottolineato d’altronde che, già agli inizi del secolo XIX e prima che l’esperienza di Sachs diventasse oggetto di una particolare attenzione, molti poeti romantici avevano recepito, assimilato e rielaborato, trasformandole nella loro scrittura, le nuove teorie anatomiche e neurologiche sull’attività della mente e sulla percezione, teorie che convocavano, insieme a questioni scientifiche, anche principi di ordine filosofico e religioso. La sensibilità degli intellettuali e poeti romantici a questo nuovo panorama scientifico è, dunque, tutt’altro che superficiale, astratta o casuale.

L’affermazione del tema sinestetico

La collocazione scientifica del *sensorium* in un’indefinita parte del cervello offrì una spiegazione plausibile della meccanica di fenomeni multisensoriali ben noti e radicati nella memoria culturale, che altrimenti avrebbero continuato ad essere interpretati alla luce della dottrina aristotelica del senso comune. Di esperienze sinestetiche è costellata,

Arstitic and Scientific Foundations, 34. Se tale numero può apparire eccessivo (molti di noi probabilmente non conoscono, né hanno mai conosciuto persone che affermano di avere tali peculiari esperienze) occorre tenere presente che, stante il carattere generale della definizione neurologica, una qualsiasi continuità tra le differenti aree sensoriali, e tra queste e alcuni concetti astratti, configura una specifica forma di sinestesia. Non solo i casi riportati da Sachs, dunque, ma anche, ad esempio, una correlazione tra note musicali e sapori o la convinzione che le persone siano (inderogabilmente) associabili ad un determinato colore in base alla loro personalità sono classificati come forme di sinestesia. Come si può facilmente intuire, ciò allarga consistentemente la definizione di sinestesia e la sua incidenza statistica sulla popolazione mondiale. Sean A. Day rintraccia l’esistenza di almeno 80 varietà sinestetiche diverse. Per una lista completa si veda: <http://www.daysyn.com/Types-of-Syn.html> (consultato il 03 / 06 / 2017) e Sean A. Day, *Synesthetes: a Handbook* (San Bernardino: International Foundation Artecittà Publishing, 2016).

⁵² Si veda la voce “synaesthesia” nell’*Oxford English Dictionary*.

come è noto, la cultura occidentale, a partire dalle Sacre Scritture. Basti pensare alla “illuminazione” di San Paolo che, durante la sua conversione, perde la vista abbagliato dalla luce divina e la riacquista tramite il tatto, le mani del profeta Anania.⁵³ O alla straordinaria rilevanza dell’unione dei sensi nelle esperienze di comunione con il divino riferita da molti santi: nell’incontro mistico tra l’essere umano e Dio la sinestesia suggella, non solo nel Cristianesimo, il superamento della sensorialità terrena.⁵⁴ Si tratta tuttavia di esperienze percepite e interpretate nell’antichità in chiave religiosa e mistica.

Furono invece le interpretazioni scientifiche del *sensorium* di cui si è detto a riproporre quella vastissima eredità culturale in chiave diversa e a rilanciarne le potenzialità nell’immaginario romantico. Il particolare revival dell’esperienze sinestetica nell’estetica e nella poetica romantica non deve stupire alla luce dell’enfasi, ribadita nei “manifesti” dell’epoca sulla superiorità sensoriale dell’artista e che, di fatto, certificava la sua vocazione di vate.⁵⁵ Non a caso, ben prima di essere formalizzate da Charles Baudelaire nella magistrale forma di “Correspondances” - che diventerà una sorta di manifesto antelitteram del simbolismo – descrizioni dell’artista come sinesteta trovano ampio spazio nella letteratura romantica europea. Esempi significativi sono il romanzo *Corinne* (1807) di Madame de Staël e la *Kreiseriana* di E.T.A. Hoffmann, in particolare una celebre digressione presente nella prima edizione:

Non tanto in sogno, quanto nello stato di dormiveglia sognante che precede il sonno (specialmente quando ho sentito molta musica), trovo una concordanza fra colori, suoni, profumi; è come se le tre cose venissero prodotte insieme, nello stesso misterioso mondo, da un raggio di luce, per poi fondersi in un meraviglioso concerto. L’aroma del garofano rosso scuro esercita su di me una singolarissima malia; senza avvedermene cado in uno stato onirico, e sento giungere come di lontano le sonorità calde, piene, sontuose, e poi di nuovo evanescenti, del corno di bassetto.⁵⁶

E la centralità della sinestesia – intesa come possibilità di trascendere la caratteristica

⁵³ Atti degli Apostoli, 9. 1 – 19 in *La Bibbia di Gerusalemme* (Bologna: EDB, 2009), 2605 – 2606. A questo celebre passo fa eco Dante che nel *Paradiso*, canto XXV, alla vista di S. Giovanni perde momentaneamente la vista allo scopo di preparare i suoi sensi a ciò che lo attende nei cerchi successivi. (Dante Alighieri, *La Divina Commedia* [Milano: HOEPLI, 2000], 844).

⁵⁴ Si veda Scharder, *Sensación y synesthesia*, 143 – 194.

⁵⁵ “The objects of the Poet’s thoughts are every where; though the eyes and senses of man are, it is true, his favourite guides, yet he will follow wheresoever he can find an atmosphere of sensation in which to move his wings.” (Wordsworth e Coleridge, Prefazione a *Lyrical Ballads*, 259).

⁵⁶ E.T.A. Hoffmann, “Pensieri alla rinfusa, Kreiseriana” (1814) in *Il vaso d’oro: Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, tr. Carlo Pinelli (Torino: Einaudi, 1995), 66.

modularità della percezione sensoriale – è anche testimoniata dal fatto che proprio la potenzialità sinestetica rappresentava il parametro per misurare la maggiore o minore efficacia delle diverse arti. Infatti, era convinzione diffusa all’epoca che la musica rivestisse il ruolo di arte più potente e diretta, la più adatta, dunque, a “ipnotizzare” lo spettatore inducendo visioni sinestetiche.⁵⁷

Di fatto, l’intera gamma dei cosiddetti ideali romantici – la visione panteistica del cosmo, la tensione mistica verso Dio, il ricongiungimento dell’uomo con la natura e con il suo vero sé - appare ora, anche sulla scorta di evidenze scientifiche davvero conseguibile attraverso l’esperienza sinestetica, della quale, gli effetti delle sostanze stupefacenti offriranno una controprova empirica per molti poeti e intellettuali. Non stupisce dunque l’esplosione di metafore sinestetiche nelle sperimentazioni poetiche della stagione romantica e la straordinaria fortuna di questa “figura” che assume, proprio a partire da questo innamoramento per la traduzione poetica della fusione dei sensi, declinazioni sempre più strutturanti.

Le figure e le forme della sinestesia sono innumerevoli nella letteratura di tutti i secoli, ma proprio a partire dalla riaccensione culturale di interesse per la multisensorialità, esse assumono una rilevanza massima e senza precedenti per l’articolazione del testo. Mentre molte delle sinestesie presenti nella letteratura rinascimentale e secentesca, pur essendo molto suggestive, si risolvono nell’arco di due o tre versi al massimo e non hanno alcuna specifica relazione con il contenuto puramente denotativo del testo⁵⁸ (che potrebbe in

⁵⁷ L’insistenza sulla musica come mezzo privilegiato della multisensorialità è evidente in poesie come “Symphonie en blanc majeur” di Gautier e ispirò la celebre dichiarazione di Walter Pater: “All art constantly aspires towards the condition of music.” (Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [New York: Dover Publications, 2005], 90). Sebbene questo studio si occupi principalmente delle manifestazioni della fusione sensoriale all’interno delle opere poetiche degli ultimi secoli, gli studi di Newton e Castel saranno anche una fertile fonte di ispirazione per le arti figurative e per la musica. L’interesse della moderna critica sembra, in effetti, essere soprattutto diretto all’analisi delle opere di quei musicisti che – ispirati dai filosofi settecenteschi o guidati dal loro personale intuito e dalla sensibilità sinestetica – sono stati ispirati da esperienze multisensoriali nella composizione delle loro opere. Un esempio di questi è il compositore Franz Liszt che, secondo un aneddoto, soleva interrompere le prove orchestrali dando indicazioni come: “O please, gentlemen, a little bluer, if you please!”, “That is a deep violet, please, depend on it! Not so rose!” (Ramachandran, *The Tell-Tale Brain*, pos. 2011). Si veda anche Van Campen, *The Hidden Sense*, 9 – 62.

⁵⁸ Utilizziamo qui il termine “contenuto denotativo” del testo per indicare il significato più apparente e immediato che a una prima lettura (e anche a una lettura superficiale) risulta comprensibile al lettore. Preso atto della concezione – ormai nota – secondo cui la natura stessa del testo poetico lo rende aperto ad accogliere un numero pressoché infinito di significati al punto che “il testo contiene sempre più

sostanza fare a meno di tale artificio verbale senza ostacoli per la narrazione),⁵⁹ quelle che compaiono nella nuova poesia romantica, sono parte integrante e ineliminabile dell'intero testo poetico. La fusione sensoriale si manifesta nei lavori romantici, generalmente, in conclusione di un *climax* percettivo in cui la tensione o il godimento dei sensi sono portati al limite. In un panorama in cui fenomeni multisensoriali – considerati razionalmente inconcepibili dalla scienza, interpretati come forme di comunione divina o come prodigi/maledizioni degli studi scientifici moderni⁶⁰ – generano crescente curiosità e catalizzano l'attenzione dei letterati, l'effetto straniante della metafora sinestetica nelle poesie si articola secondo forme sempre più complesse, arrivando a costituire un vero e proprio tema, che occupa un ruolo fondamentale in molte opere dell'epoca.

Un esempio significativo di questa centralità tematica è “The Eolian Harp”, alla quale ritorniamo brevemente ancora una volta dopo averla ripetutamente menzionata in questo studio proprio per la complessità delle sue metafore sinestetiche. Come è noto, questo componimento è incorniciato – in apertura e in chiusura – da sequenze dedicate

informazione di quanto l'autore possa programmare o il recettore interpretare” (Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* [Palermo: Sellerio Editore, 1980, 28) e che tali significati siano “stratificati” e onnipresenti all'interno del testo, esso, scrive Pagnini, produce senso “precipuamente [nell'ambito tecnico] che nelle considerazioni semantiche si è classificato come ‘connotativo’, e cioè a dire non il significato che è convenzionalmente convogliato dalla associazione sociale di significante e significato ma quei valori che, soggettivamente ed intimamente, l'esperienza soggettale farebbe aderire alla sfera concettuale dei significati.” (Ibid., 27). Optiamo dunque per “denotativo” - in opposizione a “connotativo” qui usato dallo studioso – per indicare una comprensione di un testo poetico ad un livello elementare che non pertiene alcuna conoscenza pregressa dell'immaginario dell'autore o del periodo letterario, né chiama in causa un significato intimo e personale stabilito dall'autore con il testo. Per intenderci, indipendentemente dalla nostra conoscenza di Edgar Allan Poe, della sua opera, della letteratura dell'Ottocento americano e dai diversi valori e significati che ciascuno può attribuire al testo sappiamo che il “contenuto denotativo” di “The Raven” è la vicenda di un uomo affranto dalla perdita della donna amata e di un corvo che entra nella sua stanza.

⁵⁹ Una possibile eccezione potrebbero essere i versi scritti da Richard Crashaw in “Upon the Death of a Gentlman” in cui la sinestesia vista → linguaggio nei versi “Eyes are vocall, teares have tongues, / And there be words not made with lungs;” (Richard Crashaw, *The Complete Poetry of Richard Crashaw*, ed. George Walton Williams [New York: W. W. Norton, 1974], 473) corrobora ed estetizza il motivo del componimento: la futilità delle parole nell'esprimere il cordoglio e il fatto che gli occhi esprimano in modo più vivido e chiaro il dolore della perdita di quanto la lingua non possa fare. È opportuno, tuttavia, far rilevare – oltre all'esiguo numero di versi – che essa costituisce una forma di sinestesia “impura” dato che il linguaggio non è propriamente un senso. Per un approfondimento su questa sinestesia come forma di sinestesia barocca si veda: Albert Wellek, *Renaissance- und Barock-Synästhesie : die Geschichte des Doppelepfindens im 16. und 17. Jahrhundert* (Stuttgart: Cotta, 1929), 572.

⁶⁰ Si considerino in particolare le occorrenze sinestetiche nel *Frankenstein* di Mary Shelley analizzate in Louise Vinge, *The Five Senses: Studies in a Literary Tradition* (Lund: CWK Gleerup, 1975), 166 – 168.

alla celebrazione della quiete domestica e all'amore coniugale per Sara mentre la lunga sequenza centrale indugia sulle percezioni del soggetto poetico, il cui crescendo di esaltazioni sensoriali raggiunge l'apice nei versi centrali:

O the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance every where -

La travagliata vicenda compositiva di questa poesia - iniziata nel 1795 con il titolo di "Effusion 35. Clevedon, August 20th, 1795" e terminata nel 1817, con l'aggiunta di un *Errata* inviata all'editore contenente il passaggio succitato,⁶¹ che completa la poesia nella sua forma oggi più popolare e alla quale qui ci riferiamo – chiarisce quanto sia diventato rilevante col trascorrere degli anni il ruolo dell'esperienza sinestetica e della comunione trascendente con l'intero creato alla quale essa dà accesso. Infatti, mentre la sezione iniziale e quella conclusiva rimangono invariate, lo spazio dedicato alla percezione sinestetica cresce costantemente nelle revisioni apportate, anche a scapito della coesione lirica del componimento. Esso oscilla, infatti, tra momenti descrittivi e riflessivi tra loro contrastanti in una dinamica che Abrams felicemente descrive in questi termini: "the counter-movements of description and meditation form a double helix".⁶² Detto altrimenti, il tema "intimista" della celebrazione della vita coniugale e della fusione del soggetto con Sara, non si integra mai pienamente con il tema della immersione sinestetica nell'universo. Anche gli interrogativi di natura filosofica sul senso della natura e sull'unità del creato, che conseguono all'estasi sinestetica ("And what if all of animated nature / Be but organic Harps diversely framed, / That tremble into thought, as o'er them sweeps / Plastic and vast, one intellectual breeze, / At once the Soul of each, and God of all?")⁶³ rimangono inevasi e la loro urgenza è mortificata dalla percezione del biasimo di Sara il cui "more serious eye"⁶⁴ riconduce bruscamente la voce lirica ai

⁶¹ Per le varianti del testo si veda Samuel Taylor Coleridge, *Poetical Works Poems (Variorum Text)*, vol 2.1 (Princeton: Princeton University Press, 2001), 316 – 328. Per una sintetica descrizione e un'analisi critica delle diverse fasi di stesura del testo e delle aggiunte, omissioni e sostituzioni effettuate da Coleridge nel corso degli anni si veda Abrams, *The Correspondent Breeze*, 158 – 165.

⁶² Ibid., 159.

⁶³ Coleridge, *Poetical Works: Poems*, tomo 1.1., 234.

⁶⁴ Ibid.

doveri cristiani dell'umiltà e di un contatto con Dio più conforme ai precetti religiosi:

But thy more serious eye a mild reproof
Darts, O beloved Woman! Nor such thoughts
Dim and unhallowed dost thou not reject,
And biddest me walk humbly with my God.
[...]
Fore never guiltless may I speak of him,
The Incomprehensible! Save when with awe
I praise him, and with Faith that inly feels;
Who with his saving mercies healdèd me,
A sinful and most miserable man,
Wildered and dark, and gave me to possess
Peace, and this Cot, and thee, heart-honored Maid!⁶⁵

La versione del '17 risente probabilmente delle vicende biografiche, private e pubbliche di Coleridge: da un lato, l'unione con Sara Fricker che aveva ispirato il componimento, non era stato fonte di quella pace e di quella serenità celebrati nei versi iniziali e conclusivi. Dall'altro, Coleridge stesso si era dichiarato insofferente nei confronti dell'eccesso di speculazioni filosofiche che, a suo parere, appesantivano la sua scrittura poetica distogliendola dai suoi obiettivi intrinseci.⁶⁶

Di fatto, la struttura composita del testo finale – quasi un palinsesto – ostacola l'identificazione di un tema centrale e portante del discorso. La parte conclusiva, inoltre, presenta, come è stato autorevolmente rilevato, alcune incongruenze con il componimento anche per il suo tono decisamente poco fervido.⁶⁷ Il pentimento della voce poetica per i suoi "thoughts dim and unhallowed" sembra in effetti solo una debole e forzata smentita dell'esaltante slancio sinestetico che la precede. E, certamente, questo improvviso elogio dell'umiltà conoscitiva non riesce nell'intento di distrarre l'attenzione del lettore dalla solennità e dalla vastità delle questioni in precedenza sollevate, dalla gioia della contemplazione della Vita ("O! the one Life") e soprattutto dall'energia

⁶⁵ Ibid. 234 – 235.

⁶⁶ Coleridge scrisse, infatti, a William Sotheby: "I wished to force myself out metaphysical trains of thought, which, when I wished to write a poem [...] Instead of a Covey of poetic Partridges with whirring wings of music, or wild ducks *shaping* their rapid flight in forms always regular (a still better image of verse), up came a metaphysical bustard, urging its slow, heavy, laborious, earth-skimming Flight, over dreary & level Wastes." (Lettera a William Sotheby del 19 Luglio 1802 in Coleridge, *Collected Letters*, Vol. 2, 814).

⁶⁷ Come Abrams nota, infatti, la lunga sezione centrale del componimento "had never been at ease with its surroundings either in tone or in idiom, and after this high moment of religious as well as metaphysical imagination, the coda is rendered inconsequent as well as anticlimactic" (Abrams, *The Correspondent Breeze*, 191).

estetica espressa da “A light in sound, a sound-like power in light,”: versi che, come ha sostenuto Abrams, costituiscono il vero culmine del componimento.⁶⁸ Non solo essi costituiscono l’esempio forse più celebre e iconico della sinestesia romantica che dischiude al lettore la profondità delle speculazioni coleridgeane sui sensi e sull’analogia tra colori e suoni, ma esse sono l’apice di un crescendo d’intensità sensoriale che inizia con il “sweet upbraiding” dell’arpa eolica “by the desultory breeze caressed”.

La storia della progressiva espansione ed elaborazione del nucleo sinestetico nelle diverse successive stesure di questo componimento di Coleridge mostra in filigrana gli sviluppi e l’apoteosi della sinestesia nell’estetica romantica che proprio questa poesia contribuirà a definire. L’unione dei sensi si mostra qui come un elemento sempre più centrale e soprattutto indispensabile allo sviluppo argomentativo; le speculazioni metafisiche non sarebbero possibili senza le sinestesie iniziali e senza il riferimento all’essenza sinestetica della natura fonte di gioia (“joyance everywhere”), di stupore e di ancor più profonde riflessioni.

L’influenza di Coleridge – appartenente alla cosiddetta prima generazione di poeti romantici – sui poeti successivi si estende anche all’uso e all’importanza attribuita al concetto (estetico e metafisico) dell’unione dei sensi. Gli elementi che sono stati individuati come caratteristici e peculiari della sinestesia in “The Eolian Harp” sono, in effetti, riscontrabili in molte poesie della seconda generazione. Mentre in Keats, che interpreta in modo originale la lezione di Coleridge, le suggestioni multisensoriali sono pervasive e consustanziali, nella poesia di Percy Bysshe Shelley la complessità delle metafore sinestetiche segue i modelli simbolici dei predecessori.⁶⁹

Le opere di questo intellettuale di vasti interessi e curiosità, – e in particolare il quarto atto del *Prometheus Unbound* del quale ci occuperemo a breve – si caratterizzano per la capacità di integrare conoscenze scientifiche di varia natura ai temi canonici del Romanticismo in una metrica innovativa.⁷⁰ Riferimenti scientifici costellano i versi

⁶⁸ Ibid., 163.

⁶⁹ Si veda Richard Harter Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley*, 106 – 138.

⁷⁰ King-Hele, *Shelley: his Thought and Work*, 208 – 209.

shelleyani, senza mai perdere il proscenio, ma intrecciandosi a temi politici e sociali.⁷¹

Non stupisce, dunque, constatare che i meccanismi della percezione e le operazioni di unione dei sensi trovino nell'opera di un autore così eclettico un ruolo consistente e significativo. È stato, in effetti, fatto notare come in tutto il *Prometheus Unbound*, e nel quarto e ultimo atto in particolare, la sinestesia assolva un ruolo cruciale.⁷² Come è noto, nell'aprile del 1819, Shelley concluse il terzo atto, che vede la liberazione di Prometeo e la caduta di Giove, suo tiranno e oppressore. Nel novembre dello stesso anno, dopo una pausa di alcuni mesi, decise di aggiungere alla narrazione epica, una quarta parte che non contribuisce in alcun modo allo sviluppo narrativo e costituisce, invece, una sorta di coda celebrativa del componimento. L'argomento principale dell'atto è la descrizione di un mondo utopico in cui gli uomini conquistano la libertà emancipandosi dalla tirannia dei potenti e fondano una nuova società ispirata all'armonia con lo spirito della natura. Gli spiriti Ione e Panthea prendono alternativamente la parola nella prima parte dell'atto per esaltare la nuova libertà dalla tirannia, e per celebrare Demogorgone, il liberatore.

La gioia e la bellezza che pervadono il nuovo mondo hanno effetti estatici sulla percezione. Laddove il regno di Giove era caratterizzato dal buio e dal silenzio, le creature del nuovo mondo libero sono esortate a "Weave the dance on the floor of the breeze, / Pierce with song heaven's silent light, [...] oh, weave the mystic measure / Of music, and dance, and shapes of light,"⁷³ (vv. 69 – 70; 76 – 77). Nella nuova era dell'uomo la natura stessa è, dunque, sinestetica: la musica diventa luce, la danza dell'uomo diventa, metonimicamente, musica. L'unione dei sensi che si palesa in questi versi conferisce toni idilliaci e celestiali al regno di Demogorgone paragonabili a quelli del paradiso dantesco. Invece di essere alienato dalla natura e da Dio, in questa utopia

⁷¹ "His verse is strengthened and enlivened by the science he weaves into it." (King-Hele, "Shelley and Science", 263).

⁷² Si veda Glenn O'Malley, *Shelley and Synesthesia*, 144 – 173. A pagina 8 del medesimo volume l'autore concorda con la tesi di von Erhardt-Siebold secondo cui le sinestesie nelle opere shelleyane occorrono più frequentemente nei passaggi "chiave". Alcuni esempi sono il quarto atto del *Prometheus Unbound* o le parti in *Epipsychidion* in cui viene descritta l'unione del protagonista con l'amata Emily. Entrambe queste opere saranno qui discusse.

⁷³ Shelley, *Poetical Works*, 256. Corsivo aggiunto.

shelleyana l'uomo è in simbiosi con l'universo poiché cielo e terra sono uniti ("And from a star upon its forehead, shoot, / Like swords of azure fire, or golden spears / With tyrant-quelling myrtle overtined, / Embleming heaven and earth united now", vv. 270 - 273)⁷⁴ e la percezione terrena (immanente) si confonde con l'immagine della trascendenza. L'idea di una sensorialità superiore si manifesta nel testo attraverso il ricorso a due figure tipiche dell'espressione sinestetica: la musica delle sfere e l'arpa eolica.

Ione

Even whilst we speak
New notes arise... What is that awful sound?

Panthea

'Tis the deep music of the rolling world,
Kindling within the strings of the waved air
Æolian modulations.⁷⁵ (vv. 184 - 188)

In questi versi la musica di cui l'aria è permeata appartiene al movimento rotatorio della terra. È quella musica in movimento a far vibrare l'aria che, paragonata alle corde di un'arpa eolica, produce modulazioni speciali. Anche in questo caso, dunque, l'arpa – strumento dell'artista romantico per eccellenza – viene evocata per la sua capacità di esaltare, affinare, alterare e unire le percezioni.⁷⁶ Gli "under-tones" diffusi dalle vibrazioni eoliche colpiscono con un vigore che sfida le capacità sensoriali:

Ione

Listen too,
How every note is filled with under-tones,
Clear, silver, icy, keen, awakening tones,
Which pierce the sense, and live within the soul,
As the sharp stars pierce winter's crystal air
And gaze upon themselves within the sea. (vv. 188 - 193)⁷⁷

E come nell'esempio coleridgeano, la comparsa in scena dell'arpa eolica suscita effetti onirici e introduce una serie di visioni da parte dei personaggi che si concludono con un profluvio di metafore sinestetiche particolarmente efficaci:

Panthea

And from the other opening in the wood
Rushes, with loud and whirlwind harmony,
A sphere, which is as many thousand spheres,
Solid as crystal, yet through all its mass

⁷⁴ Ibid., 260.

⁷⁵ Ibid., 259.

⁷⁶ Come è stato suggerito da O'Malley, il tema dell'arpa eolica è ricorrente nella poesia di Shelley e – assieme al tema dell'"Air-prism", variazione poetica del prisma newtoniano – preannuncia l'utilizzo di forme metaforiche multisensoriali all'interno delle sue opere. Si veda O'Malley, *Shelley and synesthesia*, 35 – 40.

⁷⁷ Shelley, *Poetical Works*, 259.

Flow, as through empty space, music and light:
 Ten thousand orbs involving and involved,
 Purple and azure, white and green and golden,
 Sphere within sphere; and every space between
 Peopled with unimaginable shapes,
 Such as ghosts dream dwell in the lampless deep,
 Yet each inter-transpicuous; and they whirl
 Over each other with a thousand motions,
 Upon a thousand sightless axles spinning,
 And with the force of self-destroying swiftiness,
 Intensely, slowly, solemnly roll on,
 Kindling with mingled sounds, and many tones,
 Intelligible words and music wild.
 Grinds the bright brook into an azure mist
 Of elemental subtlety, like light;
 And the wild odour of the forest flowers,
 The music of the living grass and air,
 The emerald light of leaf-entangled beams,
 Round its intense, yet self-conflicting speed,
 Seem kneaded into one aerial mass
 Which drowns the sense. Within the Orb tiself,
 Pillowed upon its alabaster arms,
 Like to a child o'erwearied with sweet toil,
 On its own folded wings, and wavy hair,
 The Spirit of the Earth is laid asleep,
 And you can see its little lips are moving
 amid the changing light of their own smiles,
 Like one who talks of what he loves in dream.⁷⁸ (vv. 235 – 268)

Lo scenario fantasmagorico, impregnato di luci, suoni e colori in perenne e imprevedibile movimento, è una visione/interpretazione prettamente sinestetica dello spirito vitale che governa la terra.⁷⁹ Essa rispecchia la perfezione del creato nella geometria pura della sfera, una e molteplice ("A sphere, which is as many thousand spheres"). È chiaramente riconoscibile la matrice classica di questa visione sinestetica – la sinestesia come visione mistica del paradiso e il concetto stesso di musica delle sfere – ma questa tradizione si trasforma nell'innesto con l'estetica romantica di ascendenza coleridgeana, e nell'impronta stilistica propria di Shelley che imprime all'esperienza un vorticoso e tumultuoso movimento "rivoluzionario". La forza gravitazionale che salda l'unione di queste sfere, viene da subito specificato, proviene da un'armonia fragorosa e turbinante ("loud and whirlwind harmony") che anima sia i singoli elementi dell'"orb", sia la loro totalità. Sulla scorta del contributo scientifico di Isaac Newton in materia,

⁷⁸ Ibid., 260. Per le influenze letterarie e scientifiche su questo passaggio si veda la nota di commento in *The Poems of Shelley*, vol. 2, 1817 – 1819, ed. Kelvin Everest e Geoffrey Matthews (New York: Longman, 2000), 626 e King-Hele, *Shelley: His Thought and Work*, 189 - 190.

⁷⁹ O'Malley, *Shelley and Synesthesia*, 170. King-Hele, *Shelley: His thought and Work*, 189.

anche Shelley attribuisce all'unione di musica e luce un ruolo di primaria importanza per il funzionamento della sfera. Esse sono, infatti, le due forze fondamentali che producono l'energia e animano la materia della creazione. Sia la vista che l'udito sono i sensi privilegiati nella descrizione poiché entrambi consentono una gamma estesa di sensazioni: quasi tutti i colori dello spettro sono percepiti dall'occhio ("Purple and azure, white and green and golden") e animano le sfere, le quali producono "mingled sounds, and many tones, / Intelligible words and music wild." Alla classica analogia newtoniana tra colori e suoni si somma, inoltre, la percezione olfattiva del "wild odour of the forest flowers", l'odore selvatico e irriuale di fiori non coltivati cresciuti nel cuore della foresta.

Il ritorno dell'uomo all'età dell'oro è, insomma, un tripudio dei sensi che divampano in modo così dirompente, incontrollato e anarchico da non poter essere percepiti in modo separato neppure dagli spiriti. Colori, suoni e odori si alternano con una velocità crescente e così forte che l'uno travolge l'altro, contraddicendolo e contrastandolo ("intense, yet self-conflicting speed"), sicché alla fine nella mente obnubilata dei personaggi è inibita la capacità di distinguere le differenti qualità percettive. Questo trionfo tumultuoso dei sensi assorbe nella sua orbita indistinta le "cose" della natura che appaiono risucchiate dal vortice sensoriale. Così, mentre il ruscello si assottiglia in una nebbia azzurra, sottile come l'aria ("Grinds the bright brook into an azure mist / Of elemental subtlety, like light") i fiori della foresta, l'erba, l'aria e le foglie, trasfigurati dagli odori, dai suoni e dalle luci che li sommergono mentre li rappresentano, sembrano comporre tutti insieme l'impasto di una massa fatta d'aria – una sostanza inafferrabile – che annega i sensi come fosse acqua: "Seem kneaded into one aërial mass / Which drowns the sense." Questo "annegamento" sancisce il culmine estatico e sinestetico del IV atto che, anche in questo caso, corrisponde al fulcro di un *climax* narrativo volto a mettere in luce il godimento sensoriale di un mondo ora libero dal dispotismo come Prometheus.⁸⁰

Ciò che colpisce, dunque, non è solo il marcato dinamismo, un vero e proprio

⁸⁰ La visione di Pantea proseguirà con la descrizione proto-geologica delle meraviglie delle epoche passate oggi nascoste nella terra prima di essere bruscamente interrotta dal nuovo dialogo tra la madre Terra e la Luna.

movimento trascinante e propulsivo che attraversa l'ingente quantità di metafore sinestetiche, ma anche la rilevanza trascendente che l'unione dei sensi riveste nella mitologia shelleyana in cui l'immagine stessa della vita, fonte di fenomeni sinestetici nei personaggi che la osservano, attinge dalla musica e dalla luce l'energia generatrice del mondo. Prendendo alla lettera le parole di Coleridge il poeta rappresenta la vita come "A sound in light".

Gli esempi ai quali ci siamo riferiti nel quadro della nostra analisi sono, però, in un certo senso casi limite perché altrove non si ritrovano declinazioni così complesse, strutturali e articolate della metafora sinestetica. Essa rimane uno dei tropi privilegiati nell'estetica e nella poetica romantica, ma molto spesso rappresenta un espediente ingegnoso senza necessariamente ergersi a tema centrale del componimento. In "Fears in Solitude" di Coleridge, ad esempio, il soggetto poetico dichiara di trovarsi in un "green and silent spot" (successivamente descritto come "soft and silent")⁸¹, ma la giustapposizione dei due termini è una forma sinestetica debole ed effimera che non sembra trovare sviluppi ulteriori nel testo.

Lo stesso può dirsi per questi versi tratti dal *Childe Harold's Pilgrimage* di Lord Byron che descrivono, con accenti sinestetici, i meravigliosi luoghi della vita di Rousseau: " 'tis lone, / And wonderful, and deep, and hath a sound, / And sense, and sight of sweetness"⁸² La natura e la sua influenza sull'animo e sulle emozioni del protagonista sono temi certamente cari all'autore e rilevanti nel corso del Canto III.⁸³ Viene ribadito che l'intensità emotiva proveniente dal contatto con la natura e la sua capacità di ispirare le passioni e l'amore nell'essere umano ("He who hath loved not, here would learn that lore, / And make his heart a spirit")⁸⁴ sono essenziali per la maturazione di grandi artisti e filosofi (Rousseau e lo stesso Harold), insostituibili fonti di ispirazione per le loro opere. In particolare, le suggestioni sensoriali dell'ambiente circostante sono la vera musa

⁸¹ Coleridge, *Poetical Works: Poems*, tomo 1.1, 470; 476.

⁸² George Gordon Byron, *The Complete Poetical Works*, vol 2, ed. Jerome J. McGann (Oxford: Oxford University Press, 1980), 115.

⁸³ Si veda in particolare la sezione dal verso 680 fino al 715 che - osserva Jerome McGann - denota l'importanza dell'influenza di Shelley e di Wordsworth nella poetica byroniana. (Ibid., 309).

⁸⁴ Ibid., 114.

dell'artista, e quelle della natura sono chiaramente preferibili a quelle della città:

I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me,
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture: I can see
Nothing to loathe in nature, save to be
A link reluctant in a fleshly chain,
Classe'd among creatures, when the soul can flee,
And with the sky, the peak, the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain.⁸⁵

In questo scenario, l'unione dei sensi alla quale si allude nei versi svolge tuttavia un ruolo del tutto secondario: essa è solo una delle molteplici declinazioni figurali che servono a esaltare l'unione del soggetto poetico con la natura, ma non c'è nessun indugio nella descrizione dell'esperienza sensoriale che accompagna questa fusione. Pur essendo un attributo specifico e rilevante dell'estetica del Romanticismo e una fonte continua di suggestioni, l'unione dei sensi ha dunque una valenza variabile e contingente: può essere la chiave di volta del componimento, o semplicemente un'esperienza implicita, alla quale si allude tangenzialmente.

Rimane il fatto che, al di là di queste diverse accentuazioni, la poetica romantica pare permeata da un immaginario multisensoriale e trascendente che, nei primi anni dell'Ottocento, assume diversi significati simbolici e che contribuisce tra l'altro a plasmare il linguaggio dell'eros, della sensualità e dell'amore. Di questi aspetti ci occuperemo nel prossimo paragrafo.

L'amore dei sensi: la sinestesia come luogo dell'eros

Da sempre oggetto di passioni e pulsioni letterarie, l'amore e il sentimentalismo – interessi caratteristici (benché ovviamente non esclusivi) del Romanticismo – investono in molti casi i sensi modificando e accrescendo le qualità percettive.⁸⁶ Nella rappresentazione classica della percezione, come abbiamo visto, i sensi, l'intelletto e le emozioni sono concepiti quali elementi di un medesimo sistema, legati da una relazione di reciproca dipendenza. E se le suggestioni multisensoriali evocate dal suono dell'arpa

⁸⁵ Ibid., 103 – 104.

⁸⁶ Sulla sensibilità e il sentimentalismo romantico le sue specificità e le continuità con la cultura del Settecento si veda Adela Pinch, "Sensibility" in *Romanticism: an Oxford Guide*, 49 – 61.

eolica rinvigoriscono lo spirito del poeta che percepisce “joyance everywhere”, è possibile leggere qui il rapporto tra passione e percezione anche al rovescio: è, in effetti, un cliché consolidato lo stordimento dei sensi generato dall’estasi amorosa e dalla visione dell’amata. Non sorprenderà, dunque, constatare come in molte poesie del Romanticismo la potenza dei sentimenti dia luogo a esperienze multisensoriali simili a quelle che sono state fino ad ora analizzate.

Ad esempio, l’amore per Emily celebrato in *Epipsychidion* di Percy Bysshe Shelley si tinge di note sinestetiche in diversi momenti dell’opera. Le labbra e la voce della donna amata commuovono il protagonista fino ad “uccidere i sensi”:

And from her lips, as from a hyacinth full
Of honey-dew, a liquid murmur drops,
Killing the sense with passion; sweet as stops
Of planetary music heard in trance.⁸⁷ (vv. 83 – 86)

Riconosciamo in questo passo il riferimento alla celestiale musica delle sfere (“sweet as stops / of planetary music heard in trance”) che, come spesso accade in Shelley, preannuncia un’eccitazione che amplifica e confonde i sensi. Essa è, infatti, ribadita nei versi successivi. Inoltre, l’unione con Emily prende la forma dell’accordo tra note musicali diverse, eppure concepite per concordare in modo sublime, e per far vibrare gli spiriti del creato come un’arpa eolica:

“We – are we not formed, as notes of music are,
For one another, though dissimilar;
Such difference without discourse, as can make
Those sweetest sounds, in which all spirits shake
As trembling leaves in a continuous air?”⁸⁸ (vv. 142 – 146)

Come è caratteristico della poesia shelleyana, il riferimento all’arpa eolica instaura un’analogia tra il cosmo e il sensorio umano,⁸⁹ il tutto e la sua parte speculare,⁹⁰ e

⁸⁷ Shelley, *Poetical Works*, 413.

⁸⁸ Ibid., 415.

⁸⁹ In questa analogia Shelley trasse forse ispirazione da Isaac Newton che nella *Query 28* dell’*Opticks* – concludendo la sua confutazione del moto ondulatorio del raggio di luce – si domandò se la complessità dell’universo non fosse il *sensorium commune* di una divinità superiore: “... there is a Being incorporeal, living, intelligent, omnipresent, who in infinite Space, as it were in his Sensory, sees the things themselves intimately, and thoroughly perceives them, and comprehends them wholly by their immediate presence to himself: Of which things the Images only carried through the Organs of Sense into our little Sensoriums, are there seen and beheld by that which in us perceives and thinks.” (Newton, *Opticks*, 370). Per approfondimenti si veda: Westfall, *Never at Rest*, 646 – 649.

⁹⁰ Sul legame tra il concetto di sinestesia e l’unità tipica del Romanticismo ci siamo a lungo espressi nel capitolo precedente. Vale la pena, tuttavia, sottolineare come i critici shelleyani considerino tale valore come la cifra stilistica portante dell’uso della sinestesia dell’autore. Von Erhardt-Siebold scrive in

amplifica i poteri dei sensi connettendoli a quelli dell'universo. La potenza cosmica dell'amore, fonte di conoscenza superiore, antagonista dell'errore ritrova ancora una veste concreta nei versi successivi, in cui viene paragonata alla luce rifratta e riverberata attraverso il prisma, altra figura classica della sinestesia di Shelley:

Love is like understanding, that grows bright,
Gazing on many truths; 'tis like thy light,
Imagination! Which from earth and sky,

And from the depths of human fantasy,
As from a thousand prisms and mirrors, fills
The Universe with glorious beams, and kills
Error, the worm, with many a sun-like arrow
Of its reverberated lightning. Narrow

The heart that loves, the brain that contemplates,
The life that wears, the spirit that creates
One object, and one form, and builds thereby
A sepulchre for its eternity.⁹¹ (vv. 162 – 173)

Il paragone non è solo necessario a introdurre la metafora dell'immaginazione come riflessione prismatica, ma anticipa la metafora sinestetica più importante della poesia,⁹² che raccoglie e addensa l'intensità e la varietà dei sensi che percepiscono l'amata Emily nella celestiale veste di "Incarnation of the Sun":

At length into the obscure Forest came
The Vision I had sought through grief and shame.
Athwart that wintry wilderness of thorns
Flashed from her motion splendour like the Morn's,

And from her presence life was radiated
Through the gray earth and branches bare and dead;
So that her way was paved, and roofed above
With flowers as soft as thoughts of budding love;
And music from her respiration spread

proposito: "Synaesthesia in Shelley is the poetical expression of a conscious, intellectual quest after a cosmic and psychic unity, in which the emerging into Oneness of disparate physical phenomena symbolizes the ideal unity toward which the spirit strives. In the final stage of this process sense and spirit are themselves one, fused by intellect, sensation and emotion into an imaginative whole." (von Erhardt-Siebold citata in O'Malley, *Shelley and Synesthesia*, 13). Si veda anche Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley*, 136 – 138.

⁹¹ Shelley, *Poetical Works*, 415.

⁹² Concordiamo qui con Glenn O'Malley che considera i versi da 190 a 387 – il compimento narrativo della lode della propria amata - il centro tematico della poesia (O'Malley, *Shelley and Synesthesia*, 96). Lo studioso ipotizza, inoltre, che i versi successivi siano stati concepiti dal poeta come un'appendice che estende un testo in realtà già completato. Questo tipo di operazione non era, in effetti, estranea a Shelley che procedette in tal modo per la stesura del IV atto del *Prometheus Unbound*. Indipendentemente dalla vicenda compositiva del testo, comunque, la sensazione di chi legge sembra proprio essere che "With Emily's apotheosis as the incarnation of the sun, Shelley's autobiographical microcosm appears definitively ordered." (Ibid., 103).

Like light, - all other sounds were penetrated
By the small, still, sweet spirit of that sound,
So that the savage winds hung mute around;
And odours warm and fresh fell from her hair
Dissolving the dull cold in the frore air:

Soft as an Incarnation of the Sun,
When light is changed to love, this glorious One
Floated into the cavern where I lay,
And called my Spirit, and the dreaming clay
[...]
I knew it was the Vision veiled from me
So many years – that it was Emily.⁹³ (vv. 321 – 338; 343 – 344)

L'apice della visione, finalmente dischiusa dopo un oscuramento durato molti anni, corrisponde alla "rivelazione" di Emily consentita da una vera e propria esplosione multisensoriale accesa dalla sua figura. Questa visione guadagna una progressiva radiosità facendosi strada nell'oscurità di una foresta invernale e disseccata, un panorama grigio e inerte fatto di rami spogli e morti, rispetto al quale, spicca, per contrasto, la sica risplendente e protetta dell'amore per Emily, i teneri fiori di un amore che germoglia ("So that her way was paved, and roofed above / With flowers as soft as thoughts of budding love"). I sensi sui quali il soggetto poetico si era soffermato in precedenza, sottolineandone l'intensità e la forza emotiva, sono qui ripresi e uniti. L'amore è il centro propulsore della vita stessa ("And from her presence life was raided") e, come nel *Prometheus Unbound*, unisce e addensa le energie della musica e della luce nel respiro, nel soffio vitale (*pneuma*) della donna ("And music from her respiration spread / like light"). Olfatto e tatto sono, infine, confusi e generano "odours warm and fresh [...] in the frore air."

Conformemente alla connotazione salvifica e paradisiaca che il testo assume nella rappresentazione dello stordimento sensoriale⁹⁴ come conseguenza di un'esperienza trascendente, la dinamica dell'esperienza percettiva offerta al lettore considera dapprima i sensi "alti" e nobili (vista e udito) nella cui unione si riconosce l'essenza della vita. Ma in questo caso, anche i sensi secondari sono coinvolti nell'esperienza trascendente: la morbidezza della pelle ("Soft as an Incarnation of the Sun") e il calore

⁹³ Shelley, *Poetical Works*, 418 – 419.

⁹⁴ Sull'influenza di Dante e della *Divina Commedia* nella pratica sinestetica shelleyana si veda O'Malley, *Shelley and Synesthesia*, 93 – 96.

evocato dalla sua fragranza introducono nella poesie allusioni al piacere carnale suscitato dalla presenza di Emily. Nei versi che precedono questa apoteosi sinestetica l'indugio sull'olfatto si mostra infatti come il tramite che consente alla voce poetica di raggiungere il punto più intenso della percezione, un punto che, trascendendo il sensorio, appartiene all'anima:

Warm fragrance seems to fall from her light dress
And her loose hair; and where some heavy tress
The air of her own speed has disentwined,
The sweetness seems to satiate the faint wind;
And in the soul a wild odour is felt
Beyond the sense⁹⁵ (vv. 105 – 110)

Più che gli altri oggetti della percezione, l'aroma femminile è la diretta emanazione della corporeità e del potere sensuale: se la purezza dell'amore intellettuale placa anche l'impeto della forza dei venti ("The sweetness seems to satiate the faint wind", "So that the savage winds hang mute around") il profumo di Emily, selvaggio ("wild odour") e incontrollato, trascende i sensi per penetrare nell'anima del protagonista: l'estasi sensoriale è, insomma, il frutto di una passione che trasforma il sensorio acuendo e intensificando la pulsionalità del corpo come nell'anima.

In questi esempi l'esaltazione e la confusione dei sensi corrispondono, dunque, a una eccitazione percettiva che coinvolge l'anima e il corpo, come le due facce di una stessa medaglia. Questa doppia valenza eccitativa della sinestesia è ben visibile anche in "The Eolian Harp". Qui, lo strumento, che è paragonato al corpo di una ritrosa fanciulla, viene provocato, tentato, ed eccitato dalle carezze del vento, sue amanti, alle quali reagisce con note di biasimo formulate con una dolcezza che incoraggia l'audacia dell'amante:

And that simplest Lute,
Placed lengthways in the clasping casement, hark!
How by the desultory breeze caressed,
Like some coy maid half yielding to her lover,
It pours such sweet upbraidings, as must needs
Tempt to repeat the wrong!⁹⁶

E al lento processo della trascendenza sensoriale corrisponde – sia come causa, sia come effetto – a un crescendo coitale ("the long sequacious notes / Over delicious surges

⁹⁵ Shelley, *Poetical Works*, 414.

⁹⁶ Coleridge, *Poetical Works: Poems*, Vol 1.1, 232.

sink and rise”) che culmina nell’unione dei sensi e degli amanti.⁹⁷

L’effetto erotizzante dell’unione dei sensi e, viceversa, la capacità del piacere sessuale di confondere i sensi diventeranno dimensioni di assoluta preminenza nella poesia tardo-romantica di Charles Baudelaire. Nell’interpretazione baudelairiana della sinestesia, infatti, i sensi “bassi” sono molto spesso privilegiati, essendo i più ricettivi alle dinamiche delle passioni corporee.⁹⁸ L’afrodisiaco profumo del corpo femminile, quintessenza di molteplici e suggestivi aromi e profumi – dall’incenso al muschio – è al centro del fascino e delle fantasie del poeta nel componimento che reca il titolo emblematico “Le parfum”:

LE PARFUM

Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d’encens qui remplit une église,
Ou d’un sachet le musc invétéré?

Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré!
Ainsi l’amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise.

De ses cheveux élastiques et lourds,
Vivant sachet, encensoir de l’alcôve,
Une senteur montait, sauvage et fauve,

Et des habits, mousseline ou velours,
Tout imprégnés de sa jeunesse pure,
Se dégageait un parfum de fourrure.⁹⁹

Due ulteriori elementi accomunano la sensibilità erotica di Baudelaire a quella di Shelley. In entrambi i casi vengono sottolineate la giovinezza della donna amata che, come un fiore appena sbocciato, emana aromi esaltanti (si confronti Emily, “A metaphor

⁹⁷ Ibid., 232 – 233. Per ulteriori riferimenti alle connotazioni sessuali dei versi qui citati si veda Abrams, *The Correspondent Breeze*, 160 – 161; Gene W. Ruoff, “Romantic Lyric and the Problem of Belief” in *Romantic Poetry: Recent Revisionary Criticism*, ed. Karl Kroeber e Gene W. Ruoff (New Brunswick: Rutgers University Press, 1993), 244; Stephen Bygrave, *Coleridge and the Self: Romantic Egotism* (New York: Palgrave MacMillan, 1986), 109 – 110;

⁹⁸ L’interesse per la capacità evocatrice e sinestetica dell’olfatto è un tratto caratteristico della poesia baudelairiana. Come sottolinea Svend Johansen: “... l’odorat n’étant pas, généralement, un sens dominant, mais venant seulement compléter les autres sensations. [...] C’est seulement chez Baudelaire [...] que l’élément olfactif devient l’élément primaire” Tuttavia, mentre per lo studioso l’olfatto nella poesia baudelairiana “a presque le caractère d’un narcotique”, riteniamo, invece, che per la sua immediatezza e il suo carattere “animale”, essa nei *Fleurs du Mal* diventi spesso metafora dell’orgasmo sessuale. Svend Johansen, *Le symbolisme: étude sur le style des symbolistes français* (Genève: Slatkine, 1972), 44 – 45.

⁹⁹ Charles Baudelaire, “Une fantôme”, *Œuvres complètes*, vol. 1, ed. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1975), 39.

of Spring and Youth and Morning",¹⁰⁰ con la donna di Baudelaire, il cui profumo è "Tout imprégnés de sa jeunesse pure") e la natura iperbolica, selvaggia e impetuosa della passione per l'amata: laddove Shelley nasconde il proprio desiderio attraverso l'uso della voce passiva ("a wild odour is felt"), per Baudelaire il "senteur" diventa il soggetto della frase, imponendosi in modo assoluto: "un senteur montait, sauvage et fauve". Inoltre, in questo caso il profumo della passione e della sensualità è un ricordo del "pays parfumé que le soleil caresse".¹⁰¹ Anche in "Le serpent qui danse" tutti i sensi risvegliati nell'osservatore grazie alla celebrazione del corpo femminile sono simultaneamente percepiti. La vista della pelle lucente convoca sensazioni tattili: "Que j'aime voir chère indolente, / De ton corps si beau, / Comme une étoffe vacillante / Miroiter la peau!" vv. 1 – 4. I capelli sono fonte di un sentore inebriante: "Sur ta chevelure profonde / Aux âcres parfums, / Mer odorante et vagabonde / Aux flots bleus et bruns," (vv. 5 – 8). Gli occhi, simili a gioielli di oro e ferro, si sottraggono invece al gusto, per esporsi al tatto che ne avverte la freddezza: "Tes yeux, où rien ne se révèle / De doux ni d'amer, / Sont des bijoux froids où se mêle / L'or avec le fer" (vv. 13 – 16).¹⁰² Nella successiva quartina è la danza, l'arte nella quale musica e movimento confluiscono diventando spettacolo, a coinvolgere allo stesso tempo la vista e l'udito.¹⁰³ La metamorfosi di questi fenomeni sensoriali e l'intensità delle esperienze sinestetiche è innescata e esaltata dal piacere sessuale:

À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.¹⁰⁴

Il godimento del corpo è, allora, inevitabilmente, anche un sopraffacente ed estatico godimento dei sensi:

¹⁰⁰ Shelley, *Poetical Works*, 414.

¹⁰¹ Baudelaire, "À une dame créole", *Œuvres complètes*, vol. 1, 62.

¹⁰² Baudelaire, "Le serpent qui danse", *Œuvres complètes*, vol. 1, 29 – 30.

¹⁰³ Scrive in proposito Lawrence Marks che: "Art forms like opera and ballet are intrinsically synesthetic modes of expression. Even the words use to describe the visual and auditory converge, as when one speaks of a relationship between the line of movement and the corresponding musical line. To perceive ballet, it is necessary to integrate sight and sound [...] Divorce sound from sight or sight from sound, and only music or dance remains." (Marks, *The Unity of the Senses*, 8).

¹⁰⁴ Baudelaire, "Le serpent qui danse", *Œuvres complètes*, vol. 1, 30.

Je crois boire un vin de Bohême,
Amer et vainqueur,
Un ciel liquide qui parsème
D'étoiles mon cœur!¹⁰⁵

La struttura è tipica di molte altre poesie baudelairiane in cui l'eccitazione dei sensi (spesso originata da una qualche sensazione olfattiva) induce stati di esaltazione in cui le percezioni si confondono e si richiamano reciprocamente. In "Parfum exotique", ad esempio, "le parfum des verts tamariniers, / Qui circule dans l'air et m'enfle la narine, / Se mêle dans mon âme au chant des mariners."¹⁰⁶

Nella poetica baudelairiana risalta la fusione tra olfatto e udito evidente in poesie come "Harmonie du soir" ("Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; / Valse mélancolique et langoureux vertige!")¹⁰⁷: essa rappresenta il perfetto connubio tra corpo e spirito, realtà e trascendenza. Se, infatti, l'olfatto è per eccellenza veicolo del desiderio carnale, l'udito che consente di accedere alla musica assolve un'analoga funzione spirituale agendo sull'anima e sulle passioni.

"Bien loin du monde naturel": trascendenze dell'intelletto e alterazioni del corpo

"La musique souvent me prend comme une mer!
[...]
La poitrine en avant et les poumons gonflés
[...]
Je sens vibrer en moi toutes les passions"¹⁰⁸

La passione di Baudelaire per la musica e la centralità di tropi musicali nella sua poetica, frequentemente ribadita dall'autore, costituiscono ormai consolidati oggetti di studio critico.¹⁰⁹ Nel suo unico articolo dedicato a temi musicali il poeta prese notoriamente le parti di Richard Wagner, alla vigilia della prima rappresentazione del

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Baudelaire, "Parfum exotique", *Œuvres complètes*, vol. 1 26.

¹⁰⁷ Baudelaire, "Harmonie du soir", *Œuvres complètes*, vol. 1, 47.

¹⁰⁸ Baudelaire, "La musique", *Œuvres complètes*, vol. 1, 68.

¹⁰⁹ Si vedano, ad esempio: Joycelynn Loncke, *Baudelaire et la musique* (Paris: Nizet, 1975); Bernard Lechevalier, *Le Cerveau mélomane de Baudelaire: Musique et neuropsychologie* (Paris: Odile Jacob, 2010); Eric Touya De Marenne, *Musique et poétique à l'âge du symbolisme: Variations sur Wagner: Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry* (Paris: L'Harmattan, 2005); Helen Abbott, *Between Baudelaire and Mallarmé: Voice, Conversation, Music* (London; New York: Routledge, 2016); Jerome McGann, "Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music", *Victorian Poetry*, 47: iv (2009), 619 – 632.

suo *Tannhäuser* a Parigi, in aperto dissenso con la maggior parte degli intellettuali francesi dell'epoca. Per promuovere l'arrivo dell'opera wagneriana, Baudelaire si sofferma minuziosamente sugli effetti su di lui prodotti dall'ouverture del *Lohengrin*, un'opera che, a differenza del *Tannhäuser*, mai rappresentato nella capitale francese, era invece nota ai suoi lettori. Si tratta di impressioni che vale la pena di citare estesamente per la loro significativa contiguità con le caratteristiche poetiche della sinestesia baudelairiana:

Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil. Je me sentis délivrés des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts (notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l'heure). [...] Bientôt j'éprouvai la sensation d'une clarté plus vive, d'une intensité de lumière croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et plantant au-dessus et bien loin du monde naturel.¹¹⁰

Come per le voci protagoniste delle liriche fino ad ora analizzate, il "je" autoriale dell'articolo è il primo e il principale osservatore della metamorfosi e dell'intensificazione della sua capacità percettiva. In questa descrizione, infatti, la musica genera effetti inequivocabilmente sinestetici e trascendentali. E le fasi del processo che conduce a questi esiti ricalcano le tappe dell'esperienza sinestetica romantica. Subentra per prima cosa l'assopimento del corpo e dei sensi che si impossessa del poeta. Segue, poi, l'elevazione delle facoltà superiori dell'intelletto che scioglie e libera dalla pesantezza della materia corporea ("Je me sentis délivré des liens de la pesanteur"). Proprio come nell'omonima poesia baudelairiana, egli ritrova così "une indicible et mâle volupté":¹¹¹ quello stordimento erotico e maschile che caratterizza l'intensificarsi delle sensazioni e per il quale non ci sono parole.¹¹² Ne consegue, quasi

¹¹⁰ Baudelaire, "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", *Œuvres complètes*, vol. 2, ed. Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1975), 784 – 785.

¹¹¹ Baudelaire, "Élévation", *Œuvres complètes*, vol. 1, 10.

¹¹² Il dizionario francese *Petit Robert* definisce il termine "volupté" sia come "1. Vif, plaisir des sens, jouissance pleinement goûtée" che come "2. Plaisir sexuel". La flessibilità di tale termine - che denota sia la gioia sensoriale, sia l'esperienza erotica - lo rende particolarmente adatto alla descrizione della poetica di Baudelaire (e non a caso il poeta ritornerà, quasi ossessivamente, sull'uso del termine) in cui la trascendenza sensoriale è compresente, consustanziale e mai completamente scissa dal godimento del corpo.

naturalmente, un'esperienza multisensoriale in cui la musica agisce sulla vista o sugli effetti visivi producendo "la sensation d'une clarté plus vive, d'une intensité de lumière croissant".

Le fasi che conducono al climax sinestetico sono, dunque, le stesse che abbiamo già osservato nei testi poetici romantici la cui impronta rimarrà del resto ben presente nella letteratura della metà del XIX secolo. Se nella simbologia dei sensi baudelairiana l'olfatto si presenta come lo strumento più immediato di accesso a una sinestesia erotica e immanente, nel caso dell'udito e dell'ascolto musicale di "Élévation", invece, la trascendenza sinestetica – che a differenza del desiderio sessuale, presuppone un annullamento del corpo anziché una presa di coscienza del piacere – si consegue principalmente per mezzo della vista. La voluttà si esprime nello slancio verso "les champs lumineux et sereins", lontano dall'"existence brumeuse" e dai "miasmes morbides" della vita terrena.¹¹³ La superiorità ontologica della percezione trascendente dei sensi è eloquentemente espressa dalla poesia che disegna un movimento ascendente verso gli stati ultraterreni ed eteri dell'esistenza dello spirito:¹¹⁴

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par-delà le soleil, par-delà les éthers,
Par-delà les confins des sphères étoilées,¹¹⁵

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ L'unione dei sensi protesa verso la trascendenza e l'elevazione dell'anima - tema ricorrente dei *Fleurs du Mal* – viene generalmente definita dai critici baudelairiani "sinestesia verticale", in contrapposizione alla "sinestesia orizzontale", la quale comporta, invece, la fusione dei sensi terreni. Essa estende i limiti della cognizione del sé e l'identificazione dell'autore con la realtà poetica descritta. Patrick Meadows riporta, quale esempio della seconda, alcuni versi di "L'Héautontimorouménos" in cui "Baudelaire's lyric subject is a paradoxical combination of multiple objects" (Patrick Meadows, "Baudelaire's Syncretic Extension of Synesthesia", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 65:2 [2011], 118): "Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau!" (Baudelaire, "L'Héautontimorouménos", *Œuvres complètes*, vol. 1, 79). Alla voce "Correspondances", il *Dictionnaire Baudelaire* applica la medesima distinzione tra il legame tra le diverse sensazioni e la loro unione che si tinge di toni mistici e religiosi. (Si veda Claude Pichois e Jean-Paul Avic, *Dictionnaire Baudelaire* [Tusson; Charente: Du Lérot, 2002], 128). Alla luce della varietà di usi e funzioni della metafora dell'unione dei sensi fin qui visti, questa classificazione dicotomica della formula sinestetica sembra, tuttavia, restrittiva e poco fruibile nell'economia di questo lavoro che si propone di situare l'uso baudelairiano della metafora sensoriale nella storia letteraria e culturale della sinestesia. Per ulteriori riferimenti si veda: il paragrafo 4.2 "La théorie des correspondances" della voce "Charles Baudelaire" dell'enciclopedia Larousse, disponibile online all'indirizzo: http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Charles_Baudelaire/107873 (consultato il 29/05/2017) e Barbara Wright, "Baudelaire's Poetic Journey in *Les Fleurs du Mal*" in *The Cambridge Companion to Baudelaire*, ed. Rosemary Lloyd (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 33.

¹¹⁵ Baudelaire, "Élévation", *Œuvres complètes*, vol. 1, 10.

Ma l'estasi intellettuale di questa condizione – che, come nel Romanticismo inglese, disvela al soggetto lirico profonde verità al fine di intuire “sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes!”¹¹⁶ – è accessibile sulla terra solo all'artista, l'unico capace di conoscere istintivamente e intimamente il segreto linguaggio della natura e dell'arte. Il potere euristico della natura e la sua capacità di risvegliare i sensi del poeta sono analizzati in “Correspondances”, il componimento baudelairiano che più esplicitamente dà spazio all'unione dei sensi:

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où des vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.¹¹⁷

Pur nell'esiguità metrica della forma sonettistica qui adoperata da Baudelaire, la poesia condensa una sorprendente quantità di tòpoi letterari romantici. Il tema della natura come “*fôrets de symboles*”, maestra dell'uomo, è caratteristico di molti predecessori di Baudelaire come Wordsworth (“Come forth into the light of things, / Let nature be your teacher”)¹¹⁸ e Lamartine (“Distances incommensurables, / Abîmes des monts et des cieux, / Vos mystères inépuisibles / Se sont révélés à mes yeux!”).¹¹⁹ Le “confuses paroles” del poeta possono anche essere paragonate al “... One mighty

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Baudelaire, “Correspondances”, *Œuvres complètes*, vol. 1, 10.

¹¹⁸ Wordsworth, “The Tables Turned”, *Poetical Works*, 377.

¹¹⁹ Alphonse de Lamartine, “Éternité de la nature, brièveté de l'homme”, *Œuvres poétiques*, ed. Marius-François Guyard (Paris: Gallimard, 1963), 467.

alphabet / For infant minds”¹²⁰ di Coleridge.¹²¹

Ma se la prima quartina indugia su questi capisaldi della letteratura romantica, la seconda descrive nel dettaglio la forma e le modalità del linguaggio simbolico che solo l’artista può interpretare. Le “paroles”, viene detto, risultano “confuses” (termine che eloquentemente anticipa le qualità della ricezione di tale linguaggio) perché sono flebili, effimere e lontane, percepibili solo come echi spersi in una “ténébreuse et profonde unité”. Poiché questi echi sono il risultato di un eterno dialogo tra “Les parfums, les couleurs et les sons”, per ascoltare e comprendere questo celestiale e inudibile suono è necessario affinare i propri sensi addestrandoli alla massima concentrazione e sensibilità. La natura è intrinsecamente sinestetica e la sua illimitata espansione celebra quel trasporto dello spirito e dei sensi (“transport de l’esprit et des sens”) che è privilegio e funzione dell’artista percepire.

Nell’opera di Baudelaire – che assimila magistralmente le qualità stilistiche e le suggestioni tematiche di più di un trentennio di sperimentazioni romantiche¹²² - l’unione dei sensi assume, come abbiamo visto, valenze e funzioni diverse. Da un lato, l’intensificazione delle capacità percettive è sia la causa che l’effetto di un piacere, una voluttà corporea (spesso sessuale), dall’altro il vaglio sinestetico dell’artista ha un elevato valore metafisico in quanto consente al lettore di conoscere e comprendere le radici multisensoriali della natura. Sebbene, tuttavia, il poeta analizzi lucidamente nelle “Correspondances” l’essenza e le potenzialità di tale unione e sebbene esempi di metafore sinestetiche siano numerosi e costituiscano un tema imprescindibile della sua poesia, è necessario sottolineare qui che la riflessione baudelairiana sulla qualità e la forza sinestetica dell’arte tace eloquentemente sulle possibilità del mezzo letterario di generare nel lettore esperienze sinestetiche. Se la musica del *Lohengrin* è in grado di risvegliare visioni e confusioni sensoriali nel fruitore, la poesia – arte costitutivamente

¹²⁰ Coleridge, “The Destiny of Nations: A Vision”, *Poetical Works: Poems*, tomo 1.1., 282.

¹²¹ La fede nell’esistenza di un linguaggio segreto della natura in grado di essere interpretato dalla straordinaria sensibilità dell’artista è riscontrabile anche in “Frost at Midnight”: “... so shalt thou see and hear / The lovely shapes and sounds intelligible / Of that eternal language, which thy God / Utters, who from eternity doth teach / Himself in all, and all things in himself. / Great universal Teacher!” (Ibid., 456).

¹²² Una verosimile datazione della prima stesura del sonetto è, secondo Pichois e Avice, il biennio 1844 – 1845 (Pichois e Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, 128).

simbolica che dipende dall'inevitabile grado di astrazione del segno linguistico – non sembra, invece, idonea a sollecitare una immediata con-fusione e trascendenza dei sensi. Sembrerebbe, dunque, che nel pensiero baudelairiano la poesia possa circoscrivere, analizzare e descrivere la sinestesia, ma non riesca a suscitare l'esperienza nel lettore; il poeta può comunicare l'unione dei sensi, ma (a differenza delle altre arti) non può "produrla".¹²³ Se per introdurre la descrizione degli effetti sinestetici della musica wagneriana egli traccia un'analogia con le "Correspondances" è solo per esemplificare la sua traduzione immaginativa dell'esperienza inesprimibile della musica: "raconter, [...] rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit".¹²⁴ Le parole non posseggono insomma il medesimo potere evocativo della musica e dei colori, assai più idonei a coinvolgere direttamente i sensi. Non è un caso, infatti, che, secondo Baudelaire, tra suono e colore esista un'analogia e, una reciprocità "naturale". Per entrambe il potere di "suggestionare" coincide con l'impotenza a "spiegare", interpretare ed esprimere: "... ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimés par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité."¹²⁵

Come la musica, allora, anche le arti figurative intrattengono un legame privilegiato con le emozioni e le sensazioni dell'essere umano. Nel *Salon* del 1846 diverse pagine sono dedicate all'elogio della perfetta armonia esistente tra i colori del paesaggio naturale (che dovrebbe essere, di conseguenza, imitato dall'artista).¹²⁶ Nella discussione di Baudelaire

¹²³ In tal senso, per Baudelaire, l'ascolto della musica sarebbe l'unico modo per l'uomo comune di avvicinarsi, tramite l'acuirsi delle sensazioni, alla spiccata sensibilità artistica e all'interpretazione delle corrispondenze naturali: "il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste." (Baudelaire, "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", *Œuvres complètes*, vol. 2, 782).

¹²⁴ Ibid., 784.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Baudelaire, "Salon de 1846", *Œuvres complètes*, vol 2, 422 – 426. Il legame tra colori e sensazioni è analizzato in S.A. Rhodes, "Baudelaire and the Aesthetics of Sensation", *Philological Quarterly* 6 (1927), 354 – 357.

sulle proprietà e le potenzialità suggestive del colore, l'affinità tra le due arti (come abbiamo visto non nuova all'ambito romantico) viene costantemente ribadita con un linguaggio che tratta il colore e il cromatismo come fosse musica:

Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur.

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point. [...] L'harmonie est la base de la théorie de la couleur.

La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur en générale.¹²⁷

Sinestesie artificiali: l'esperienza multisensoriale e il consumo di droghe

Laddove anche le arti della pittura e della musica falliscono nell'evocare nel fruitore esperienze sinestetiche, Baudelaire segnala un'ultima via attraverso la quale l'essere umano può espandere le proprie sensazioni e arrivare all'unione dei sensi: quella di sviluppare l'intensità percettiva chimicamente, attraverso l'uso di sostanze lisergiche e stupefacenti. Il rapporto e l'esperienza diretta di Baudelaire con le droghe è stato approfonditamente studiato dalla critica nel corso degli anni.¹²⁸ Il panorama biografico che è stato portato alla luce da questo genere di studi sembra dimostrare come l'interesse del poeta per gli effetti di tali sostanze sia di natura principalmente intellettuale e teorica. L'oppio (e, in misura minore, l'hashish e l'assenzio, assunti per anni) erano per lui per lo più rimedi medici (all'epoca molto diffusi) per la cura della sifilide e dei dolori gastrici che gli provocava. Non vi sono prove che Baudelaire abbia mai abusato di tali rimedi o che abbia acquisito una dipendenza patologica dall'uso di tali sostanze.¹²⁹ La popolarità del "diario" di Thomas de Quincey, *Confessions of an Opium-Eater* (1821), da lui tradotto, segnala una curiosità soprattutto teorica per gli effetti delle droghe; la pratica era, invece,

¹²⁷ Baudelaire, "Salon de 1846", *Œuvres complètes*, vol 2, 423; 425.

¹²⁸ Si veda Claude Pichois e Robert Kopp, "Baudelaire et le Haschisch: Expérience et Documentation", *Revue des Sciences Humaines*, 127 (1967), 467 – 476. Claude Pichois e Robert Kopp, "Baudelaire et l'opium: Une enquête à reprendre", *Europe*, 45 (1967), 61 – 78. Claire Lyu, " 'High' Poetics: Baudelaire's 'Le Poème du haschish'", *Modern Language Notes*, 109 (1994), 698 – 740. Camille Muris-Prime, "Baudelaire, l'opium et la poésie: digestion, digression et adaptation", *TTR* 27 (2014), 213 – 227. Alberto Castoldi, *Il testo drogato: letteratura e droga tra Ottocento e Novecento* (Torino: Einaudi, 1994).

¹²⁹ Per approfondimenti si veda E.S. Burt, "Baudelaire and intoxicants" in *The Cambridge Companion to Baudelaire*, 117 – 129.

vissuta con distacco. Alle sedute dell'Hôtel Pimodan in cui diversi artisti (tra cui Honoré de Balzac, Théophile Gautier e Eugène Delacroix) si ritrovavano per consumare, a scopo ricreativo, assenzio e altre droghe, Baudelaire partecipava saltuariamente e - assicura l'amico Théophile Gautier, membro del "Club des haschischins" - sempre in qualità di spettatore esterno.¹³⁰

A dispetto dell'uso incontestabile che fece delle varie sostanze stupefacenti, dunque, nel caso di Baudelaire non si tratterebbe di vera e propria dipendenza (comune, peraltro, tra gli artisti a lui precedenti e contemporanei: i casi più celebri, in questo senso, sono forse il citato De Quincey e Coleridge), quanto di un fascino intellettuale e scientifico per gli effetti di queste sostanze chimiche sul corpo, sulla mente e sulle percezioni dell'artista. E sembra che proprio le esperienze sinestetiche stimulate dall'assunzione di droghe avessero incuriosito Baudelaire inducendolo a partecipare a eventi come le sedute del *Club des Hachichins* le quali, vale la pena di ricordare, si svolgevano sotto l'egida di un medico, il Dottor Moreau de Tours, autore di un trattato sull'hashish e l'alienazione mentale.¹³¹ Prima ancora che egli ne facesse esperienza diretta, gli aspetti contraddittori, esaltanti ma nocivi, del consumo d'oppio e di hascisc erano già stati sperimentati e descritti con accuratezza in diversi testi, primo fra tutti quello di De Quincey, al quale Baudelaire era legato da una profonda vicinanza intellettuale. Proprio de Quincey aveva decantato i poteri riequilibranti dell'oppio, di contro agli effetti destabilizzanti del vino: "whereas wine disorders the mental faculties, opium, on the contrary (if taken in a proper manner), introduces amongst them the most exquisite order, legislation and harmony. Wine robs a man of his self-possession: opium greatly invigorates it."¹³²

Nel romanzo breve *Le club des hachichins* (1846), Théophile Gautier descrisse con minuzia di particolari tutte le gradazioni dell'effetto della droga assunta durante una

¹³⁰ Ibid., 118.

¹³¹ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale* (Paris: Fortin Masson, 1845).

¹³² Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, ed. Alethea Hayter (London: Penguin Books, 1986), 73.

tipica serata all'Hôtel Pimodan.¹³³ L'alterazione dei sensi, a partire dal più basso ed elementare senso del gusto, diventa sempre più estesa e l'intensificazione delle percezioni cresce sino a generare numerose complesse allucinazioni e una assoluta confusione sensoria.¹³⁴

Quando uno dei commensali comincia a suonare il pianoforte nella stanza l'orecchio percepisce (dal suono del singolo strumento) una maestosa sinfonia che, poco dopo, trasmuta in una tavolozza di colori fino a raffinarsi ulteriormente diventando del tutto eterea e inudibile:

L'orgue colossal de Fribourg ne produit pas, à coup sûr, une masse de sonorité plus grande que le piano touché par le *voyant* (on appelle ainsi l'adepte sobre). Les notes vibraient avec tant de puissance, qu'elles m'entraient dans la poitrine comme des flèches lumineuses ; bientôt l'air joué me parut sortir de moi-même ; mes doigts s'agitaient sur un clavier absent ; *les sons en jaillissaient bleus et rouges en étincelles* ; l'âme de Weber s'était incarnée en moi.¹³⁵

Questa accurata testimonianza della forza sinestetica delle droghe coincide con altri resoconti artistici delle frequentazioni del club.¹³⁶ Nel suo "Le poème du hachisch" Baudelaire descrive la medesima gradazione delle fasi che accompagnano il processo dell'intossicazione e dell'intensificazione multisensoriale della percezione, ma aggiunge notazioni di particolare rilievo per la sua stessa concezione dell'esperienza sinestetica:

C'est en effet à cette période de l'ivresse que se manifeste une finesse nouvelle, une acuité supérieure dans tous les sens. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce progrès. Les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit des sons presque

¹³³ Théophile Gautier, "Le club des hachichins", *Romans, contes et nouvelles*, ed. Pierre Laubriet et al. (Paris: Gallimard, 2002), 1007.

¹³⁴ Ibid., 1010 - 1015.

¹³⁵ Ibid., 1016. Corsivo aggiunto. L'estasi e la gioia provata dal protagonista per queste allucinazioni sono indicati nel titolo del capitolo "Kief", uno degli stati del viaggio lisergico corrispondente all'accesso dell'essere umano alla felicità pura e assoluta. (Nota 1, Ibid., 1529). Si veda anche Baudelaire, "Du vin et du hachisch", 394.

¹³⁶ Tra questi, Honoré de Balzac descrisse gli effetti del consumo d'oppio in un articolo apparso sulla rivista *La Caricature* dal titolo "L'Opium". Si veda *Œuvres complètes de Balzac*, vol. 22, *Œuvres diverses* (Paris: Club de l'Honnête homme, 1956), 327 – 329. Le classiche suggestioni sinestetiche evocate dal rapporto tra musica e colori compaiono in diversi punti della *Comédie Humaine*. Si veda, ad esempio, nel romanzo *Louis Lambert*: "Toutes choses qui tombent par la Forme dans le domaine du sens unique, la faculté de voir, se réduisent à quelques corps élémentaires dont le principes sont dans l'air, dans la lumière ou dans le principes de l'air et de la lumière. Le son est une modification de l'air ; toutes les couleurs sont des modifications de la lumière ; tout parfum est une combinaison d'air et de lumière ; ainsi les quatre expressions de la matière par rapport à l'homme, le son, la couleur, le parfum et la forme, ont une même origine ; car le jour n'est pas loin où l'on reconnaîtra la filiation des principes de la lumière dans ceux de l'air. La Pensée qui tient à la lumière s'exprime par la Parole qui tient au son." (Honoré de Balzac, *Œuvres complètes de Balzac*, vol. 16, *Études philosophiques*, 556 – 557).

insaisissables au milieu du plus vaste tumulte.¹³⁷

Riaffiorano in questo racconto/testimonianza molte esperienze – e aspirazioni – fondative della sensibilità romantica e, in particolare, prende rilievo la funzione determinante dell’esperienza sinestetica, vivificata e accentuata, come Baudelaire tiene a sottolineare, dagli effetti chimici della droga, radicata insomma nella materia e lontana da coloriture sovrannaturali e metafisiche:

Puis, arrivent les équivoques, les méprises et les transpositions d’idées. Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique. Cela, dira-t-on, n’a rien que de fort naturel, et tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies. Mais j’ai déjà averti le lecteur qu’il n’y avait rien de positivement surnaturel dans l’ivresse du hachisch ; seulement, ces analogies revêtent alors une vivacité inaccoutumée ; elles pénètrent, elles envahissent, elles accablent l’esprit de leur caractère despotique.¹³⁸

L’hashish si rivela, dunque, come la via maestra di accesso alla “confusione” del soggetto percipiente con la natura garantita dalla cancellazione della soggettività sovrastata dagli “objets extérieurs” contemplati: “Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l’objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux.”¹³⁹

Sarebbe, però, una forzatura immaginare, come Baudelaire sembra fare intendere, che dall’assunzione di droghe provengano gli stimoli indispensabili per esaltare i sensi del poeta e attivarne le capacità. È più realistico pensare, invece, che le esperienze, così vividamente descritte, rappresentino la controprova o la sorprendente conferma empirica di uno stato di “eccitazione sensoria” che nella poesia baudelairiana e in molta altra poesia romantica aveva comunque trovato straordinarie manifestazioni indipendentemente dall’assunzione di sostanze lisergiche. In effetti, nell’economia del nostro discorso sugli intrecci dell’immaginario scientifico e letterario della sinestesia, quel che colpisce, al di là delle esperienze multisensoriali riportate, è lo scrupolo e la minuzia della testimonianza. In Baudelaire, come in altri cronisti-poeti dell’assunzione delle droghe, questa accuratezza dimostra un vero e proprio interesse scientifico per i

¹³⁷ Baudelaire, “Le Poème du hachisch”, *Œuvres complètes*, vol. 1, 419.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

processi sensoriali e materiali che presiedevano all'invenzione e all'ispirazione poetica, processi della cui "naturalizza" Baudelaire diffidava¹⁴⁰ e che egli avrebbe voluto poter produrre con un atto di volontà.

All'elenco dei personaggi che Baudelaire recita sulla scena della sua letteratura (il dandy, il flâneur, il cattivo monaco, l'hachischin, ecc.) si potrebbe, dunque, aggiungere anche quello del sinesteta: l'artista (esteta), dotato di una sensibilità peculiarmente sviluppata in grado di offrire suggestioni multisensoriali, che recepisce il piacere e il desiderio – sia quello fisico che quello puramente spirituale – così intensamente da trascendere il suo stesso stato di corporeità e sfiorare la comprensione di verità superiori. Questi aspetti dell'immaginario sinestetico romantico ben presenti, come si è visto, in molti componimenti dell'epoca, emergono con risalto particolare a metà del XIX secolo, nella ricchissima rielaborazione di Baudelaire.

Ma le sinestesie baudelairiane ci mostrano anche che l'unione dei sensi acquista declinazioni nuove e diverse in concomitanza con i segnali di crisi irreversibile degli ideali romantici messi a dura prova dallo scontro con i valori della borghesia capitalista. Mentre l'impegno politico di poeti come Wordsworth, Coleridge, Shelley, Lamartine e Hugo, cospicuo in coincidenza con gli entusiasmi suscitati dalla Rivoluzione Francese, era stato culturalmente assai influente, nel decennio successivo interviene un progressivo mutamento di clima. E, mentre le iniziali passioni rivoluzionarie si smorzano o, addirittura, si convertono in posizioni francamente reazionarie, anche il peso politico delle voci dei poeti perde di consistenza. Baudelaire diagnostica in modo lucido la marginalità sociale del poeta che egli vede condannato alla condizione del paria, vate negletto e inascoltato della società borghese.¹⁴¹ I versi che lo descrivono in

¹⁴⁰ Alla fine del saggio "Du vin et du hachisch" lo stesso Baudelaire sconsiglia al lettore l'uso di tali sostanze definendole oltremodo deleterie proprio per chi, come l'artista, possiede naturalmente una spiccata sensibilità che non necessita di alcuno stimolo chimico per comprendere la propria natura spirituale. (Baudelaire, "Du vin et du hachisch: comparés comme moyens de multiplication de l'individualité", *Œuvres complètes*, Vol 1, 398).

¹⁴¹ Come ha eloquentemente illustrato Walter Benjamin, se per il romantico Hugo la folla costituisce un oggetto di curiosità e persuasione (il popolo degli elettori, la massa dei lettori), per Baudelaire, invece, il centro dell'attenzione è necessariamente il singolo, isolato dall'inquietante massa dei suoi simili. È solo grazie alla desolante, macabra ironia che domina l'immaginario baudelairiano che l'unico rifugio del paria si trova proprio all'interno di questa enorme e inconsapevole folla. Si veda Walter Benjamin, "Le Paris du second Empire chez Baudelaire" in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, ed. Rolf Tiedmann, tr. Jean

“L’Albatros” - “Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid !”¹⁴² - sintetizzano alla perfezione la malinconica condizione dell’intellettuale isolato non solo nella natura, ma anche nella comunità umana di cui fa parte. La conoscenza superiore consentita dalla trascendenza sinestetica è, allora, anche per Baudelaire l’unica occasione per dare lievità alle doti del poeta altrimenti appesantite, inibite e costrette a un faticoso cammino terreno (“Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l’archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.”).¹⁴³

Siano esse raggiunte attraverso l’erotismo, le droghe o grazie alla raffinatezza delle forme artistiche, le sinestesie baudelairiane alludono a un vago altrove, d’un “là-bas”¹⁴⁴ in cui l’ebbrezza dei sensi remunera il poeta delle sue fatiche e lo accoglie nella dimensione celestiale che gli spetta.¹⁴⁵

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoraient notre chambre ;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l’ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
À l’âme secret
Sa douce langue natale.

Là, tout n’est qu’ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.¹⁴⁶

A differenza delle sinestesie romantiche di Coleridge o di Shelley, l’anelito messo in forma dalla sinestesia di Baudelaire non ha però niente di euforico essendo intriso del senso di perdita della dimensione reale e sociale. La cruda desolazione dello *spleen* baudelairiano - non a caso definito da Benjamin “le sentiment qui correspond à la

Lacoste (Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2002), 99 – 100.

¹⁴² Baudelaire, “L’Albatros”, *Œuvres complètes*, vol. 1, 10.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ “Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur / D’aller là-bas vivre ensemble !” (Baudelaire, “L’invitation au voyage” *Œuvres complètes*, vol. 1, 53).

¹⁴⁵ Si veda in proposito anche il commento a “Correspondances” di Giuseppe Montesano in Charles Baudelaire, *Opere*, ed. Giovanni Raboni, Giuseppe Montesano (Milano: Mondadori, 1996), 1527.

¹⁴⁶ Ibid.

catastrophe en permanence”¹⁴⁷ - è sintomatico dei limiti dell’artista “*maudit*” che si sente condannato a immaginare la pace dei sensi e dell’anima solo in uno scenario utopico.

Nonostante l’indiscutibile influenza dell’autore sulle generazioni successive dei poeti simbolisti, il modello di sinestesia baudelairiano cesserà di ispirare poeti e artisti, e – salvo deboli e nostalgiche rievocazioni – Charles Baudelaire resterà l’ultimo interprete della trascendenza sinestetica del Romanticismo oltre ad essere il primo e il più acuto intellettuale a diagnosticarne la fine. All’esaurirsi del desiderio romantico che ne costituisce la maggiore spinta propulsiva, la metafora sinestetica resta ancorata ad elementi socio-culturali dell’epoca romantica, rappresentando un mondo letterario che non trova più corrispettivi nella realtà.

A partire dalla metà del XIX secolo, infatti, la partecipazione dell’immaginario letterario alla discorsività della scienza, sempre più condizionata dall’egemonia della filosofia positivista, si affievolisce. Perde consistenza la visione – centrale nell’ideologia romantica - di una natura mistica, depositaria del Vero e dell’Assoluto. Come mostrano questi versi di Alfred Tennyson, gli unici segreti che la natura può svelare sono quelli del destino mortale dell’essere umano:

And God and Nature then at strife,
That Nature lends such evil dreams?
So careful of the type she seems,
So careless of the single life;

That, I considering everywhere
Her secret meaning in her deeds,
And finding that of fifty seeds
She often brings but one to bear,

I falter where I firmly trod,¹⁴⁸

E l’unione mistica con l’Assoluto dischiusa dalle scarse e occasionali metafore sinestetiche si trasforma in una sorta di esperienza traumatica, disorganizzata e disorientante, una perdita di controllo e di equilibrio: “Or has the shock, [...] made me that delirious man / Whose fancy fuses old and new, / And flashes into false and true, /

¹⁴⁷ Walter Benjamin, “Zentralpark: Fragments sur Baudelaire” in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, ed. Rolf Tiedmann, tr. Jean Lacoste (Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2002), 215.

¹⁴⁸ Alfred Lord Tennyson, “In Memoriam”, *The Poems of Tennyson: in three volumes*, ed. Christopher Ricks (Harlow: Longman, 1987), 371 – 372.

And mingles all without a plan?"¹⁴⁹ In primo piano risaltano i limiti del sensorio umano a fronte della complessità indecifrabile della natura. Lungi dall'esaltare i sensi, le sinestesie fanno qui implodere le capacità percettive umane in figure dell'assenza:

Wild bird, whose warble, liquid sweet,
Rings Eden through the budded quicks,
O tell me where the senses mix,
O tell me where the passions meet, [...]

Now rings the woodland loud and long,
The distance takes a lovelier hue,
And drowned in yonder living blue
The lark becomes a sightless song. [...]

And rise, O moon, from yonder down,
Till over down and over dale
All night the shining vapour sail
And pass the silent-lighted town,¹⁵⁰

A questo indebolimento delle forme romantiche della sinestesia corrisponde, però, la graduale insorgenza di nuove interpretazioni e articolazioni dell'unione dei sensi direttamente implicate nella elaborazione di modelli poetici alternativi e parallelamente corroborate, sul fronte clinico, dalla moderna neurologia: sarà infatti la natura stessa del linguaggio a mostrarsi sensibile e ricettiva a suggestioni multisensoriali.

¹⁴⁹ Ibid., 334 – 335.

¹⁵⁰ Ibid., 405; 436; 456.

Capitolo 4

Il colore delle vocali. L'*audition colorée* e la sinestesia nel secondo Ottocento

Alla metà del XIX secolo, l'opera di Baudelaire rappresenta l'ultima grande affermazione della metafora sinestetica nella poetica del tardo-Romanticismo. Lontano dai tripudi e dalla gioia della pienezza sensoriale celebrata in Coleridge e Shelley, l'anelito alla trascendenza del fenomeno sinestetico diventa ormai sintomatico del desiderio di fuggire da una società in cui l'artista viveva in una condizione di costante emarginazione.

Parallelamente, come si è visto, il discorso medico della prima metà del secolo procede nella direzione di un fisicalismo sempre più accentuato accantonando, di fatto, l'ipotesi del *sensorium commune* in favore di una visione modulare (in cui, cioè, i sensi sono concepiti come separati) del sensorio e delle operazioni percettive. L'idea della separazione dei sensi è, alla metà del secolo, un caposaldo della nuova medicina e il potere epistemologico e sociale acquisito dalla scienza preclude all'immaginazione poetica le possibilità della fusione sensoriale. Tuttavia, proprio questo ambito sarà testimone di un rinnovato interesse per i fenomeni multisensoriali attraverso lo studio di casi come quello di G.T.L. Sachs, che nel capitolo precedente abbiamo visto essere il primo esempio della forma sinestetica intesa come patologia neurologica. Forse grazie anche alla popolarità dei fenomeni descritti dalla letteratura romantica i medici ottocenteschi poterono guardare alla sinestesia come un interessante fenomeno degno di approfondimento, anziché liquidarlo – come abbiamo visto essere il caso di John Locke – a segno di pura follia.

Il fenomeno dell'*audition colorée* (nella sua denominazione popolare), divenuto celebre nell'ultimo trentennio del XIX secolo, rilancerà, dunque, la popolarità della figura sinestetica in una nuova forma che tanto i discorsi scientifici quanto quelli letterari non esiteranno ad approfondire e indagare. All'esaurirsi della spinta ideologica ed estetica del Romanticismo – i cui valori appaiono ormai incompatibili con le esigenze della nuova borghesia – la metafora sinestetica diventa la materia costitutiva del linguaggio

poetico, la sostanza che ne esalta le potenzialità evocative. È soprattutto grazie all'opera di Arthur Rimbaud che il tema poetico della sinestesia – nei modi che qui illustreremo – diventa principio stesso della creazione letteraria, plasmando il peculiare uso del linguaggio simbolista e modernista dell'inizio del XX secolo.

Nonostante la popolarità di Rimbaud e l'influenza della sua poetica sugli autori della fine del secolo, la percezione multisensoriale resta, secondo il punto vista medico, a tutti gli effetti, una *patologia* che doveva essere studiata e, soprattutto, curata dalla scienza. Si vedrà, dunque, nell'ultima parte del capitolo come la sovrapposizione dell'accezione medica a quella letteraria della sinestesia sia fondamentale nella formulazione di critiche, sia letterarie che “mediche”, di quel desiderio sinestetico dell'arte che verrà considerato “degenerato” e censurabile.

“Dark ideas of different colors”: analisi medica della sinestesia

Negli anni successivi alla sua discussione, la tesi di Sachs, che sarà tradotta in tedesco nel 1824,¹ fu ampiamente commentata nella comunità scientifica, non soltanto per quel che riguarda le caratteristiche dell'albinismo, ma soprattutto per la sezione, relativamente marginale, in cui Sachs si riferiva alla strana connessione tra i colori e le idee. Essa aveva, infatti, sorpreso la comunità medica dell'epoca ed è, non a caso, menzionata nelle due recensioni scritte nei due anni successivi alla pubblicazione del lavoro.²

Fu però il medico svizzero Charles-Auguste Édouard Cornaz ad attribuire per la prima volta nel 1848 il nome specifico di *hyperchromatopsie* all'esperienza di Sachs³ e a sviluppare poi nel corso di successive pubblicazioni, una vera e propria ricerca su questi aspetti portando a conoscenza la presenza di casi clinici analoghi riferiti nella letteratura

¹ Il professor Julius Heinrich Gottlieb Schlegel ne offrì una traduzione senza accreditare l'autore originale (morto, peraltro, nel 1814). Si veda Jewanski et al., “A Corful Albino”, 299.

² *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 10:92 (1813), 233–236 e *Medicinis-chirurgische Zeitung, 17th Supplement* 431: (1814), 5–13. In entrambi i casi l'autore è anonimo. Per approfondimenti si veda Jewanski et al., “A Colorful Albino”, 298 – 299.

³ Si veda Charles-Auguste Édouard Cornaz, *Des Abnormités Congéniales des yeux et des leurs annexes* (Lausanne: Georges Bridel, 1848).

scientifica o empiricamente riscontrati.⁴ L'aspetto interessante dell'attribuzione del nome di *hyperchromatopsie* all'esperienza sensoriale di Sachs è l'analogia implicita con la malattia del daltonismo: laddove, infatti, i soggetti daltonici non percepivano la differenza tra alcuni toni cromatici, Sachs percepiva, invece, i colori anche in assenza di stimoli correlati.⁵

L'interesse scientifico per la curiosa patologia dell'*hyperchromatopsie* crebbe significativamente nell'ultimo ventennio del secolo quando gli studi presero in considerazione campioni di indagini su larga scala senza più limitarsi a singoli casi clinici.⁶ La consapevolezza medica del fenomeno della sinestesia rimase comunque sempre circoscritta alla cosiddetta *audition colorée* (grafema → visione e udito → visione) la quale si manifestava con la comparsa di fotismi (visioni di chiazze colorate, linee e altre immagini non elaborate) in relazione a vari tipi di stimoli. In sostanza, quindi, l'*audition colorée* finì per essere diagnosticata come un disturbo visivo la cui terapia era di competenza dell'oculistica e dell'oftalmologia.⁷ Lo spostamento di interesse della comunità scientifica sulla parte specificamente sinestetica dello studio di Sachs coincide significativamente con la progressiva trasformazione della visione sinestetica nell'immaginario letterario e, in particolare, con la sua mutata interpretazione nel Simbolismo.

Esiste naturalmente una significativa continuità tra la visione romantica e quella simbolista della sinestesia, a partire dal ruolo principe attribuito a questa esperienza nell'ambito dell'invenzione e ispirazione poetica e dalla speculare priorità della figura dell'artista. Permane, in versione ulteriormente accentuata, l'enfasi sulla visione

⁴ Jewanski et al., "A Colorful Albino", 299 – 300 e Jewanski, "Synesthesia in the Nineteenth Century", 372 – 374.

⁵ Cornaz, *Des Abnormités Congéniales*, 149 – 150. Jewanski et al., "A Colorful Albino", 299 – 300.

⁶ Jewanski, "Synesthesia in the Nineteenth Century", 375 – 383.

⁷ Jewanski illustra, in effetti, come, dopo solo alcuni anni dalla pubblicazione del lavoro di Cornaz, diversi studiosi espressero dubbi sulla localizzazione del problema al livello oculistico invocando, invece, un approccio neurologico di più ampio respiro. Durante l'ultimo trentennio del secolo - periodo in cui tale condizione destò curiosità anche da parte di un uditorio non accademico -, tuttavia, come dimostra la descrizione di Felix Fénéon dell'opera di Rimbaud (del quale ci occuperemo in seguito), il fenomeno veniva ancora largamente percepito come una malattia oftalmologica. Si veda: Ibid., 378 – 379 e Felix Fénéon, "Francis Poictevin" in *La Revue Indépendante*, vol 2 (1984) (Genève: Slatkine, 1972), 50.

superiore del poeta capace di cogliere il senso ultimo della realtà, di decifrarne i simboli, rendendo "l'invisible visible."⁸ La sinestesia, che continua ad essere la via di accesso a questa realtà altra, non è però soltanto una figura fertile di suggestioni simboliche alla quale attingere nell'atto della creazione poetica. Essa diventa, infatti, anche un'esperienza fenomenica, consentita da un sistema percettivo che ha sede nel cervello/nella mente e di cui si possono osservare specifiche correlazioni nel linguaggio poetico. Sono i prodigi multisensoriali del linguaggio poetico e il processo associativo che si istituisce tra fonemi/grafemi e colori/immagini a venire al centro del discorso. Ed è il testo poetico a prendere il sopravvento rispetto all'individualità geniale del suo artefice. Sono le arti, più che l'artista, ad interpellare i sensi diversi del lettore, traducendo il segreto che essi contengono e che li trascende: "Les arts, s'adressant à nos divers sens, sont les traductions parallèles d'un vaste et profond secret qui est en eux et le transcende."⁹

L'accentuato interesse dei poeti simbolisti per i processi dell'unione sensoriale raggiunge il suo apice nella Francia della seconda metà dell'Ottocento, in significativa coincidenza cronologica con lo sviluppo delle ricerche cliniche e oftalmiche sui fenomeni sinestetici. Questa convergenza di intenzioni e di obiettivi nelle diverse pratiche discorsive, mai esplicitamente riconosciuta dai singoli interpreti, acquista una straordinaria e improvvisa visibilità nel celeberrimo sonetto "Voyelles" che Arthur Rimbaud compose nel 1871 a soli diciassette anni.

L'originalità della forma sinestetica espressa nel sonetto situa la sua opera in un contesto storico-letterario completamente differente rispetto a quello dell'unione dei sensi del Romanticismo. "A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles", il verso che inaugura il sonetto sembra presentare poche affinità con le modalità della fusione sensoriale che abbiamo osservato in Coleridge, Shelley e Baudelaire, mentre evoca piuttosto le testimonianze di Sachs e dei primi sinesteti. Nelle pagine che seguono ci occuperemo, dunque, di fare il punto circa l'origine e le possibili fonti di ispirazione del

⁸ Henri Payre, *Qu'est-ce que le symbolisme?* (Paris: Presses Universitaires de France, 1974), 19.

⁹ Ibid., 19.

sonetto specificando altresì la sua influenza sulla poetica rimbaldiana e su quella simbolista.

“Science et patience”: logica dello sregolamento sensoriale

Pubblicato per la prima volta nel 1883 nella rivista *Lutèce* e pochi mesi più tardi nella raccolta edita da Paul Verlaine *Les Poètes Maudits*,¹⁰ il sonetto conobbe fin da subito una vastissima popolarità consolidando la fama di Arthur Rimbaud quale genio letterario assoluto e guida della nuova generazione di poeti. Come è noto, all'epoca della sua pubblicazione l'autore aveva già da tempo optato per l'abbandono della letteratura, scomparendo dalla Francia e dalla scena poetica europea mantenendo quel lungo silenzio letterario che lo avrebbe accompagnato fino alla morte. Non sappiamo, pertanto, se all'autore fossero giunte voci della sua fama, dello sconcerto e delle numerose interpretazioni che la pubblicazione del sonetto aveva generato in seno alla comunità letteraria francese.

In mancanza di validi elementi paratestuali che possano fare luce sulle influenze dirette – letterarie e/o scientifiche – dell'opera di Rimbaud, la derivazione di “Voyelles” e della sua peculiare forma sinestetica dall'esperienza scientifica dell'*audition colorée* rimane solo un'ipotesi.¹¹ Ipotesi che, tuttavia, fu accreditata solo pochi mesi dopo la

¹⁰ Prima della sua pubblicazione in *Lutèce* e *Les poètes maudits*, il testo di “Voyelles” è circolato in due manoscritti. Il primo è una copia autografa di Rimbaud consegnata a Émile Blémont, la seconda è, invece, una copia del testo redatta da Verlaine che riporta la data di settembre 1871. I due testi presentano differenze minime, variazioni di ortografia e di punteggiatura. Poiché il testo di Blémont è successivo di qualche mese alla copia di Verlaine possiamo stabilire che il sonetto è stato scritto prima che Verlaine avesse avuto occasione di ricopiarlo nel settembre del '71 e, probabilmente, prima dell'arrivo di Rimbaud a Parigi. Se Charles Houin e Jean Bourguignon ipotizzano che fin dal 1870 Rimbaud cominciò ad interessarsi al colore delle vocali (si veda Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, ed. Antoine Adam [Paris: Gallimard, 1972], 899) e Delahaye sostiene che “Voyelles” sia stato scritto tra l'inizio e al fine del '71 (si veda Arthur Rimbaud, *Poésies complètes: 1870 - 1872*, ed. Pierre Brunel [Paris: Librairie Générale Française, 1998], 269) ci sembra prudente attribuire – sulla base anche delle differenze stilistiche esistenti tra il testo e le poesie scritte tra la fine del '70 e i primi mesi del '71 – la composizione del sonetto in un periodo situabile all'incirca verso la metà del '71, in concomitanza, dunque, con la “lettera del veggente” e poesie come “Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs” e “L'étoile a pleuré rose”, e poco prima (o durante) la stesura di “Le Bateau Ivre” con il quale presenta, come vedremo, importanti analogie.

¹¹ Nel suo volume dedicato al sonetto rimbaldiano, René Étiemble identifica cinque precedenti letterari del particolare modello sinestetico qui usato da Rimbaud, in cui i colori sono associati alle lettere dell'alfabeto: un articolo inglese del 1821 in cui un anonimo autore individua continuità vocaliche (che associa ad un colore) in diverse opere di Virgilio, un libro pubblicato nel 1821 dal titolo *Lettres sur l'harmonie du langage* per mano di Jean-Pierre Brès, un trattato di metrica portoghese scritto da Feliciano de Castillo del 1850, alcuni riferimenti letterari e un appunto di Victor Hugo e delle quartine dal titolo “Il

pubblicazione del sonetto dal critico Felix Fénéon:

le centre cortical des perceptions des couleurs et celui des images auditives étant, ainsi que leurs anastomoses, localisés dans une même et fort restreinte région de l'écorce cérébrale – s'actionnent mutuellement ; et le sonnet de M. Arthur Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu ! Voyelles !

est un scolie des travaux de MM. Pedrono et Pouchet et des récents ophtalmologues.¹²

Come fu subito rilevato, le letture dei testi oftalmologici che Fénéon attribuisce a Rimbaud non sono verosimili perché essi furono pubblicati dopo la data di composizione di “Voyelles”,¹³ ma, al di là di questa grossolana svista storica, rimane più che giustificata l'intuizione di una particolare sensibilità ai temi della fusione sensoriale trattati dall'oftalmologia in tutti i testi relativi alla patologia dell'*hyperchromatopsie* che, come si è visto, erano stati pubblicati in Francia prima del 1871.¹⁴

Stabilire la precisa fonte della sinestesia rimbaldiana è impossibile,¹⁵ ma è lecito supporre che nei suoi tumultuosi anni letterari il poeta abbia avuto più di un'occasione per venire a contatto con la sua accezione medica. È vero che, durante la gioventù di Rimbaud tale patologia era nota solo alla comunità medica e oculistica; ed è altresì vero che Rimbaud, avido di letture romantiche già da giovanissimo, aveva probabilmente ben presenti numerosi esempi di sinestesie poetiche che sicuramente plasmarono i suoi primi esperimenti.¹⁶ D'altro canto però la forma sinestetica di “Voyelles” sembra riferirsi a una

colore delle vocali” (“Vokalfarverne”) dell'autore danese Georg Brandes scritte nel 1859 ma pubblicate solo nel 1898. L'importanza storica di questi antecedenti non va certo sottovalutata. Si tratta, tuttavia, di casi sporadici e poco conosciuti, generati probabilmente dal desiderio di adattare il rapporto tra luce e note musicali al linguaggio e all'arte poetica. Nel corso di questo lavoro mostreremo come l'eclettismo che caratterizza la sua formazione letteraria e il tentativo di stabilire un percorso di creazione poetica che segue rigorosi criteri di oggettività, rendano assai più percorribile l'ipotesi (avallata dallo stesso Étiemble) che Rimbaud abbia mutuato l'idea del colore delle vocali dai lavori oftalmologici sull'*audition colorée*. Si veda René Étiemble, *Le sonnet des voyelles: De l'audition colorée à la vision érotique* (Paris: Gallimard, 1968), 92 – 118; 125 – 126.

¹² Fénéon, “Francis Poictevin”, 50.

¹³ Étiemble, *Le sonnet des voyelles*, 99 – 100.

¹⁴ Ibid., 125.

¹⁵ Si veda anche la recente ipotesi di Kevin T. Dann che attribuisce la creazione e lo sviluppo dell'idea di “Voyelles” all'influenza del testo *Du délire des sensations* del medico francese C.F. Michéa. Molti degli scioccanti accostamenti di termini del sonetto sarebbero riconducibili, secondo Dann, a traslitterazioni dal latino della terminologia oculistica: *muscae volitans*, ad esempio, (disturbi del campo visivo che presentano punti e filamenti che si muovono) darebbe origine a “mouches éclatantes”, “phosphènes” darebbe “*frissons d'ombelles*” e così via (Dann, *Bright Colors Falsely Seen*, 23 – 24).

¹⁶ Si vedano in particolare questi versi di Albert Glatigny che certamente Rimbaud aveva letto:

specifica forma della sinestesia troppo particolare per essere stata “ramassée au ruisseau”.¹⁷

Anche se non sistematici e non numerosi, gli elementi biografici in nostro possesso bastano a segnalare la presenza di interessi vivi per il mondo delle scienze e, più in generale concrete occasioni di contatto con gli aspetti materiali – economici, tecnologici e commerciali – della realtà dell’epoca. È opportuno ricordare che, dopo tutto, la folgorante carriera letteraria di Rimbaud è circoscritta a un lasso di tempo relativamente breve – solo cinque o sei anni – nella vita del poeta. Si tratta, come è noto, della stagione parigina; una tortuosa esperienza artistica al termine della quale Rimbaud, alienato dalla comunità dei letterati e ormai separato dal compagno d’avventure Verlaine, finì per dedicarsi ad attività del tutto estranee alla sua vocazione poetica, intraprendendo una nuova attività commerciale in Abissinia dove si era recato sospinto dalla sua antica passione per il viaggio. D’altronde anche nella sua breve stagione a Parigi, Rimbaud non sembrava affatto “posseduto” dalla sua vocazione poetica. E la curiosità per altre conoscenze, per diverse tecniche e pratiche discorsive costeggerà la sua scrittura contribuendo a plasmarla in modo significativo.¹⁸

L’eclettismo contraddistingue insomma fin dall’inizio la formazione del giovane poeta¹⁹ e non è un caso che una fitta costellazione di sostantivi di derivazione scientifica - *céphalogie, hypogastre, pubescence, hydrolat*, - continui a comparire nei versi rimbaldiani.²⁰ Questo lessico, così estraneo all’uso poetico, testimonia in Rimbaud l’urgenza di

“J’accouple des mots jaunes, bleu ou roses, / où je crois trouver des jolis effects” (Étiemble, *Le sonnet des voyelles*, 121).

¹⁷ “Il est donc puéril se demander chez qui Rimbaud a pu emprunter l’idée de ses deux premiers vers : il l’a ramassée au ruisseau.” (Ibid., 120). Antoine Adam attribuisce l’origine dell’idea rimbaldiana alle medesime influenze baudelariane che avevano influenzato anche Ernest Cabaner e Villiers de L’Isle-Adam. (Rimbaud, *Œuvres complètes*, 899 – 900).

¹⁸ A dimostrazione della sua passione per le scienze esatte, Nikola Bertolino fornisce un elenco (lungo, ma non esaustivo) delle discipline di cui Rimbaud si interessò nel periodo del suo silenzio letterario caratterizzato soprattutto dal fascino per le scienze matematiche. Si veda Nikola Bertolino, *Rimbaud ou La poésie objective* (Paris: L’Harmattan, 2005), 322 – 323.

¹⁹ Si veda, ad esempio, la descrizione di Paul Verlaine sulle abitudini letterarie del Rimbaud adolescente a Charleville in Paul Verlaine, *Les poètes maudits* in *Œuvres en prose complètes*, ed. Jacques Borel [Paris: Gallimard, 1972], 646.

²⁰ Si veda Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud* (Paris: Fayard, 2001), 220. Ai prestiti della terminologia scientifica vanno poi aggiunti – fa notare lo studioso – anche i neologismi poetici conati, sulla falsariga, dall’autore come *ithyphallique, pandiculation, illuné, nitide irréveillé*. (Ibid.)

riscoprire nelle cacofoniche economie verbali delle tassonomie, le potenzialità poetiche della lingua scientifica. In tal senso, in Rimbaud la poesia incontra la scienza e ne diventa l'oggetto, mentre l'arte diventa lo strumento della ricerca scientifica. Come lo stesso Rimbaud dichiarò all'amico Demeny, la poesia rimbaldiana andrebbe, allora, inquadrata nella forma di una "science de l'art" in cui "paroles calmes" trasportano il lettore nel nuovo mondo del progresso.²¹ Si tratta, nelle esplicite dichiarazioni di Rimbaud, di "salmi d'attualità" – la materia di una letteratura nuova²² che entra in aperto ed esplicito conflitto con le "proses religieuses" parnassiane rappresentate dall'immagine del giglio al quale Rimbaud dedica un ironico elogio poetico in "Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs", un componimento che per molti versi può essere assunto come manifesto della poetica rimbaldiana. Ai poeti contemporanei come Banville (dedicatario della poesia) Rimbaud rimprovera di "repandre l'esprit des choses mortes".²³ Sono insomma "poupards végétaux"²⁴ i cui obiettivi estetici non hanno più niente a che vedere con la realtà dei lettori. Nella verità dischiusa dalla nuova poesia si vedrà invece che "un excrément d'oiseau marin"²⁵ (v. 79) è assai più prezioso dei gigli parnassiani. Al poeta si chiede dunque un nuovo tipo di conoscenza, non solo estetica, ma anche eminentemente pratica e politica. Così, per esempio, la denuncia delle nefandezze dello sfruttamento coloniale non potrà più essere ignorata dagli intellettuali (vv. 89 – 104 e 141).²⁶

In questa visione, concreta ed empirica, radicata nella materia, il poeta dovrà farsi ricercatore – "trouver" è un verbo declinato ossessivamente e ripetutamente – e i versi dovranno essere utili come delle sedie ("Trouve des Fleurs qui soient des chaises", v. 124),²⁷ e prendere le forme sorprendenti dei nuovi materiali scoperti dalle scienze chimiche ("Ta Rime sourdra, rose ou blanche, / Comme un rayon de sodium, / Comme

²¹ Lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 28 agosto 1871, *Œuvres complètes*, 258.

²² "J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle ; je commence de suite par un psaume d'actualité" (Lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 15 maggio 1871, *Œuvres complètes*, 249).

²³ Lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 15 maggio 1871, *Œuvres complètes*, 253.

²⁴ Rimbaud, "Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs", *Œuvres complètes*, 57.

²⁵ Ibid., 58.

²⁶ Ibid., 58 – 60.

²⁷ Ibid., 59.

un caoutchouc qui s'épanche!", vv. 142 - 144).²⁸ Il lettore-poeta è, infine, esortato dalla voce narrante ad avere una cultura scientifica - necessaria alla comprensione della complessa realtà che sarà oggetto delle nuove poesie -, ad interessarsi di botanica ("Ne peux-tu pas, ne dois-tu pas / Connaître un peu ta botanique?")²⁹ e a leggere i "Tomes de Monsieur Figuier,"³⁰ celebre divulgatore scientifico dell'epoca.³¹ Anche i misteri della natura, e il fascino che ne consegue, sono nuovi e tutti da scoprire poiché essi vengono recepiti da una sensibilità che ne coglie le forme "dioptriques", "électriques", le valenze insomma propriamente scientifiche: "Blancs, verts, et rouges dioptriques, / Que s'évadent d'étranges fleurs / Et des papillons électriques !" (vv. 146 - 148).³²

La poesia celebrata in "Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs" unisce dunque ai toni anti-parnassiani una visione della letteratura come metodo di ricerca e scoperta paragonabile - benché non ascrivibile - al modello scientifico che Rimbaud mostra di conoscere in modo approfondito.³³ Queste convinzioni erano già state lucidamente esposte nella celebre lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871, nota ai critici come la "lettera del veggente", e spesso citata per la icastica dichiarazione sul ruolo del poeta, chiamato a divenire *voyant* attraverso il "*dérèglement de tous les sens*".³⁴ Colpisce qui in particolare la natura metodica e programmatica di questo "dérèglement" che, come Rimbaud fa notare, deve essere "long, immense" e, soprattutto, "raisonné".³⁵ È convinzione di Rimbaud, infatti, che, così come il poeta che descrive i fiori dovrebbe

²⁸ Ibid., 60.

²⁹ Ibid., 57.

³⁰ Ibid., 60.

³¹ Figuier fu, peraltro, autore dei volumi *L'alchimie et les alchimistes* e *Les applications de la science à l'industrie et aux arts* che devono avere certamente affascinato il giovane poeta. Si veda Louis Figuier, *L'alchimie et les alchimistes: essai historique et critique sur la philosophie hermétique* (Paris: Hachette, 1856) e *Les applications nouvelles de la science à l'industrie et aux arts en 1855* (Paris: Langlois et Leclercq, 1856).

³² Rimbaud, "Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs", *Œuvres complètes*, 60.

³³ Oltre a termini tecnici come "rayon de sodium" e "caoutchouc", si consideri anche l'espressione "nos cuillers Alfénide!" (Ibid., 19). "Alfénide" è una lega metallica simile all'argento con la quale erano fabbricate molte stoviglie dell'epoca. L'uso di tale termine è eloquente della precisione terminologica che il poeta riserva per le sue opere. (Nota 2 in Rimbaud, *Poésies complètes*, 174).

³⁴ Lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 15 maggio 1871, *Œuvres complètes*, 253.

³⁵ Ibid.

possedere una base di botanica e quello affascinato dall'oriente e dai paradisi esotici farebbe bene ad aprire gli occhi sulle dinamiche e le disgrazie delle avventure coloniali europee, il poeta che vuole descrivere se stesso deve guardare all'interno di sé con acutezza e oggettività. Si tratta di un processo di auto-analisi psicologica pre-freudiana di cui Auguste Comte aveva confutato l'affidabilità scientifica:

L'individuo pensante non può dividersi in due, in un individuo che ragiona e in un individuo che si guarda ragionare. Essendo, in questo caso, identici, l'organo osservato e l'organo che osserva, come potrebbe avere luogo l'osservazione? Questo preteso metodo psicologico è, dunque, radicalmente senza valore nel suo principio. E consideriamo a quali procedimenti profondamente contraddittori conduce immediatamente!³⁶

Ne consegue, dunque, che "L'osservazione interiore genera quasi tante opinioni diverse quanti sono gli individui che ritengono di professarle."³⁷

Accettando le premesse del ragionamento comtiano ("Si les vieux imbéciles n'avaient trouvé du moi que la signification fausse..."),³⁸ ma non le conseguenze, Rimbaud elabora un processo di auto-osservazione partecipante (un'auto-analisi surrealista *ante litteram*) in cui "j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je le regarde, je l'écoute": la profondità di questo pensiero viene riassunta nel celebre aforisma "Je est un autre".³⁹ E il modo più efficace per evadere dall'inevitabile contingenza del sé è, per l'appunto, quella di forzare i limiti del proprio corpo e dei sensi (un'operazione, è opportuno sottolineare, prettamente sinestetica) al fine di giungere all'ignoto, alla forma e alla consistenza dell'anima stessa.⁴⁰ Si tratta, per Rimbaud, di una ricerca faticosa e certo non esauribile

³⁶ Auguste Comte, *Filosofia Positiva*, tr. Antimo Negri (Firenze: Sansoni, 1966), 29.

³⁷ Ibid., 30.

³⁸ Lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 15 maggio 1871, *Œuvres complètes*, 250.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. Pare, inoltre, possibile, alla luce di queste osservazioni sulle possibilità di addivenire ad un'oggettiva analisi dell'anima e dell'intimità dello spirito umano, rileggere l'ambiguo statuto della corporeità (soprattutto quella del corpo femminile) all'interno della poesia rimbaldiana come una forma di ostacolo alla determinazione scientifica della psiche profonda dell'essere umano. Yves Bonnefoy ha rintracciato la genesi dell'invettiva rimbaldiana contro il corpo femminile in motivi autobiografici. Sarebbe una originaria carenza affettiva materna a generare sentimenti penosi e contraddittori che egli cercherà di superare attraverso lo sregolamento dei sensi. (Yves Bonnefoy, "Il nostro bisogno di Rimbaud" in *Rimbaud: Speranza e lucidità*, ed. Fabio Scotti [Roma: Donzelli Editore, 2010], 26 - 28). Ma l'odio per il corpo – ostacolo all'oggetto d'analisi psicologica che trova voce in tanta parte della poesia rimbaldiana – e, soprattutto, lo spostamento dell'io in "autre" ricordano anche un vero e proprio lavoro "chirurgico" sul corpo letterario analogo a quello che gli anatomopatologi del XIX secolo stavano scoprendo essere di fondamentale importanza al fine di comprendere la natura del corpo umano (si veda il capitolo "Ouvrez quelques cadavres" in Foucault, *Naissance de la clinique*, 125 - 149). I risultati di questo affannoso, e forse

dal singolo poeta, ma rimane salda la convinzione, assunta da Comte, che ogni uomo di scienza potrà continuare, in nome del progresso dell'umanità, il lavoro preparatogli dai suoi predecessori⁴¹ o, per usare le parole di Rimbaud: "Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innomables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !" ⁴²

"Trouver une langue": l'unione dei sensi *nel* linguaggio poetico

L'analisi di "Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs" e della cosiddetta "lettera del veggente" ci ha permesso di osservare come le basi concettuali del metodo scientifico siano profondamente radicate e costituiscano una fonte di continue suggestioni all'interno dell'opera di Rimbaud. Nell'ambito del nostro studio questi rilievi sono preziosi non solo perché testimoniano la vasta cultura scientifica del giovane poeta, avallando l'ipotesi secondo cui l'impianto di "Voyelles" sia stato modellato sugli studi oftalmologici dell'*hyperchromatopsie*, ma mostrano anche come egli considerasse la sua vocazione poetica con la massima serietà, non temendo di sottoporsi a un pericoloso "sregolamento" dei sensi e dedicandosi con impegno allo sviluppo di una forma poetica inerentemente sinestetica: una lingua letteraria che "sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée en tirant."⁴³

Il 1871, l'anno della presunta composizione del sonetto "Voyelles", è il periodo in cui Rimbaud scrisse la celebre lettera a Demyen. Sono, dunque, mesi cruciali per l'elaborazione della poetica della veggenza i cui complessi presupposti sinestetici

utopico, lavoro di vivisezione del corpo letterario e dello spirito umano dovevano ancora essere conseguiti alla fine dell'avventura letteraria rimbaudiana. Egli stesso, infatti, si riferisce in *Une saison en enfer* al traguardo della riconciliazione dell'anima col corpo utilizzando il tempo futuro: "Un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs, - j'ai vu l'enfer des femmes là-bas; - et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps." (Rimbaud, "Une saison en enfer", *Œuvres complètes*, 117).

⁴¹ "Il problema generale dell'educazione intellettuale consiste nel far pervenire, in pochi anni, un solo intelletto, il più delle volte mediocre, allo stesso punto di sviluppo che è stato raggiunto, in un lungo corso di secoli, da un grande numero di genii superiori, che successivamente hanno impegnato, per una intera vita, tutte le loro forze nello studio di uno stesso oggetto." (Comte, *Filosofia positiva*, 59).

⁴² Lettera di Rimbaud a Paul Demyen del 15 maggio 1871, *Œuvres complètes*, 251.

⁴³ Ibid., 252.

sicuramente erano ben presenti a Rimbaud durante la composizione del sonetto. Possiamo, in effetti, concepire “Voyelles” come un approfondito “studio preparatorio” alla condizione del “Je est un autre”, e al processo di alterazione della sensibilità percettiva che vi era sotteso. Uno studio condotto sulla materia viva della lingua poetica, la quale viene per la prima volta affrontata in un modo del tutto nuovo. L’obiettivo dichiarato in esordio e proiettato in un futuro indeterminato, che va al di là dei confini del sonetto, è infatti quello di descrivere le “naissances latentes” - le radici e l’anima stessa (il significato più profondo) - delle vocali:

VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A noir, corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d’ombres ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d’animaux, paix des rides
Que l’alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux !⁴⁴

Vale la pena sottolineare che le fantasmagoriche visioni evocate da ciascuna vocale, secondo una logica apparentemente arbitraria, sono descritte mantenendo una costante concentrazione sugli effetti da queste generate su tutti i sensi, come se il linguaggio poetico fosse sollecitato ad aprirsi a tutte le sue potenzialità proprio nel momento in cui esso tenta di dare forma all’esperienza sinestetica. E, per questi aspetti, le analogie con le esperienze e le testimonianze dei sinesteti, a partire da Sachs, sono davvero significative. È infatti tipica dei sinesteti una sensazione di difficoltà, quando non d’impotenza, a tradurre in parole comuni la loro esperienza, come se esistesse una visibile sproporzione tra l’estrema ricchezza dell’esperienza multisensoriale e la limitatezza delle risorse linguistiche.⁴⁵ In alcuni casi il soggetto sinesteta sapeva di non

⁴⁴ Rimbaud, *Œuvres complètes*, 53.

⁴⁵ Sachs si trova, ad esempio, in difficoltà nell’esprimere i colori dei grafemi alfabetici: A e E differiscono lievemente per la sfumatura cromatica. Mentre la D è certamente gialla, la C è “pale-ash-

riuscire a definire, per esempio, le sensazioni cromatiche suscitate dai grafemi. In altri, come nel sinesteta scoperto da Wartmann nel 1849, i tentativi sono più audaci e il linguaggio che si cimenta con la descrizione dell'esperienza indugia sulle sfumature e sulle precisazioni, esita o si avventura in ardite metafore. Tali esitazioni sono riscontrabili anche in Rimbaud alle prese con il colore delle vocali.⁴⁶

Se il primo verso del sonetto elenca le vocali e assegna loro un colore "provvisorio" ("A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles") dal verso 3 in poi ciascuna lettera viene attentamente analizzata: il colore assegnato viene rivisto, specificato nelle sue caratteristiche e viene paragonato a oggetti e immagini spontaneamente evocate nella mente della voce lirica che conferiscono alle vocali delle caratteristiche sensoriali e una personalità. Sembra, insomma, che nella scena di "Voyelles" sia in corso un esperimento sinestetico molto simile a quello di Sachs: il soggetto poetico è un immaginario sinesteta che cerca di specificare le sensazioni e le emozioni in lui suscitate dalle vocali. La lettera A, per fare un esempio, non è solo nera, ma al tatto è pelosa ("velu") e fetida per l'olfatto ("puanteurs cruelles"). Tutte queste associazioni sensoriali convergono, quindi, in una visione che produce sensazioni palesemente sgradevoli: al fetore percepito dall'olfatto corrispondono i "golfes d'ombres" – sottrazioni di luce – che colpiscono la vista e il ronzio di mosche immonde ("A noir, corset velu des mouches éclatantes, / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / Golfes d'ombres"). La U (verde), per contro, è, invece, caratterizzata da una sensazione di pace rappresentata dal piacere dei pascoli e dalla serenità del mare ("U, cycles, vibrations divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux").

L'attenzione per la precisa definizione delle tonalità cromatiche e, in generale, delle

colored", H è "bluish ash-colored", K è "nearly dark green (uncertain)", O è "as if it were light and bright in a pale-yellow color, uncertain", I è "indefinitely white", 2, infine, è "of indistinct color". (Jewanski et al., "A Colorful Albino", 298.)

⁴⁶ "C'est ainsi que je vois a, h et k d'un rouge pâle, b, c, d, e, f, g, l, m, n, r, s, t, et z, d'un blanc bleuâtre, i, x et y jaunes, o, noir, v (2) d'un rouge de cerise, q et u d'un brun foncé, et w, par exception, et quoiqu'on le prononce en y ajoutant un e (sauf en anglais), d'un brun clair. Il reste sans doute encore bien des observations analogues à faire." (Charles-Auguste Édouard Cornaz, "De l'hyperchromatopsie" *Annales d'Oculistique* 25 [1851], 5). Oggi, con l'aumentare del numero dei casi di studio, l'accuratezza e le meticolosità delle diagnosi cliniche e una maggiore consapevolezza dei ricercatori circa la materia di studio, le difficoltà dei sinesteti nel definire le proprie sensazioni emergono in maniera ancora più evidente. Si vedano gli esempi riportati da V. S. Ramachandran in *The Tell-Tale Brain*, pos. 1609 e da Richard Cytowic in *The Man Who Tasted Shapes*, pos. 854 – 876.

sensazioni non è uno specifico attributo di “Voyelles”, ma è anzi rintracciabile in moltissime poesie di Rimbaud. L’incipit di “Ce qu’on dit au poète à propos des fleurs”, ad esempio, specifica l’esatta tinta assunta dal mare tramite l’accostamento di due colori: “l’azur noir” che diventerà poi “les azur verts” in “Le bateau ivre”.⁴⁷ In “Les poètes de sept ans” la Bibbia letta dal giovane poeta è rigorosamente “vert-chou” e il ricordo della natura percepita nell’infanzia riempie i sensi di gioia (“Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles / Lumineuses, parfums sains, pubescences d’or, / Font leur remuement calme et prennent leur essor !”), mentre l’azzurro dello sguardo della madre è il colore delle sue menzogne (“Elle avait le bleu regard, - qui ment!”).⁴⁸ L’uso sinestetico dei colori per suggerire connotazioni emozionali, dunque, non è esclusivo di “Voyelles”, ma emerge in gran parte della poesia rimbaldiana ed è ben evidente nella quartina “L’étoile a pleuré rose”, scritta più o meno, nello stesso periodo del sonetto:⁴⁹

L’étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
L’infini a roulé blanc de ta nuque à tes reins
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l’Homme saigné noir à ton flanc souverain.⁵⁰

Lo sregolamento di tutti i colori: il verbo poetico della sinestesia

Nel mettere in risalto le continuità stilistiche tra “Voyelles” e le opere scritte nel medesimo periodo da Rimbaud vorremmo suggerire l’importanza che il sonetto ha rivestito nello sviluppo e nella definizione della poetica dell’autore. Se, come scrive Verlaine, raramente Rimbaud menzionava i vecchi lavori letterari, considerandoli spesso obsoleti e fallimentari rispetto alle sue rinnovate ambizioni poetiche,⁵¹ “Voyelles”, in questo senso, costituisce certamente un’eccezione. Alla fine della sua parabola artistica, prendendo congedo dalla letteratura e dalle sue irrealizzabili utopie

⁴⁷ Rimbaud, “Le bateau ivre”, *Œuvres complètes*, 67.

⁴⁸ Rimbaud, “Les poètes de sept ans”, *Œuvres complètes*, 44.

⁴⁹ Il testo è stato ricopiato da Verlaine sul medesimo manoscritto di Voyelles. Si veda Rimbaud, *Œuvres complètes*, 903.

⁵⁰ Rimbaud, “L’étoile a pleuré rose”, *Œuvres complètes*, 53.

⁵¹ “De ses vers passé il m’en causa peu. Il les dédaignait et me parlait de ce qu’il voulait faire dans l’avenir, et ce qu’il me disait fut prophétique.” (Paul Verlaine, “Nouvelles notes sur Rimbaud”, *Œuvres en prose complètes*, 976).

poetiche, Rimbaud rivendicherà con orgoglio l'invenzione del colore delle vocali: "J'inventai la couleur des voyelles! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens."⁵²

Alla sua pubblicazione il sonetto suscitò enorme scalpore tra poeti e critici che, interrogandosi sulla sua peculiare natura, produssero una quantità esorbitante di interpretazioni del "senso" poetico dell'opera rimbaldiana.⁵³ Molte caratteristiche di questo sonetto erano, tuttavia, già presenti nel più visionario e stupefacente dei testi di Rimbaud, "Le bateau ivre" - che gli garantì la reputazione di inquieto talento precoce tra i poeti parigini -, il quale mostra un accentuato e sistematico interesse per l'emancipazione dei sensi dalle regolari funzioni percettive.

Nella poesia, che l'autore stesso considerava al suo arrivo a Parigi il punto più alto raggiunto dalla sua poetica, il tema romantico della fusione dell'uomo con la natura circostante assume qui una forma vagamente inquietante. Secondo una formula non nuova a questo genere di componimenti, infatti, la voce lirica è il battello del titolo che parla in prima persona e annuncia il suo viaggio.⁵⁴ Artefatto umano in balia delle correnti, il battello si ritrova abbandonato, libero da ogni presenza umana quando una tribù di pellerossa urlanti stermina l'equipaggio, inchiodandolo ai loro variopinti pali.⁵⁵

L'epopea del battello può essere divisa in tre parti. Nella prima – fino al verso 20 –

⁵² Rimbaud, "Une saison en enfer", *Œuvres complètes*, 106. Con riferimento alla nota 11 di questo capitolo, Rimbaud sembra qui ritenere di essere stato il primo ad attribuire un colore alle vocali e sembra, dunque, non essere stato a conoscenza dei precedenti letterari individuati da Étiemble nel suo studio.

⁵³ Negli ultimi decenni l'interesse per questo sonetto è decisamente scemato come se sin troppo fosse stato detto all'epoca su un testo che, alla fin fine, non merita un'attenzione così entusiasta. Si veda, ad esempio, Giovanni Macchia et al. *La letteratura francese: dal romanticismo al simbolismo* [Milano: Rizzoli, 1992], 274; Bertolino, *Rimbaud où la poésie objective*, 163; Henri Cazals citato in Alba Ceccarelli Pellegrino, "Ridefinire il simbolismo di 'Voyelles'" in *Il simbolismo francese: la poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici: atti del convegno tenuto all'Università Cattolica di Milano dal 28 febbraio al 2 marzo 1992*, ed. Sergio Cigada [Carnago: SugarCo, 1992], 328; Étiemble, *Le sonnet des voyelles*, 233.

⁵⁴ Si vedano poesie come "Chanson de Bateau" di Théodore de Banville e, soprattutto, "Le vieux solitaire" di Léon Dièrx: "Je suis tel qu'un ponton sans vergues & sans mâts, / Aventureux débris des trombes tropicales, / Et qui flotte, roulant des lingots dans ses cales, / Sur une mer sans borne et sous de froids climats." (*Le Parnasse Contemporain: recueil de vers nouveaux*, vol. 2, 1869 – 1871 [Genève: Slatkine Reprints, 1971], 283). Il componimento più celebre di Rimbaud si inserisce, dunque, nel solco di una formula poetica non estranea ai suoi predecessori. Per approfondimenti si veda: Lefrère, *Arthur Rimbaud*, 346; Steve Murphy, "Logiques du Bateau Ivre", *Littératures* 54 (2006), 27 – 33.

⁵⁵ Rimbaud, "Le Bateau Ivre", *Œuvres complètes*, 66.

vengono stabilite le premesse del viaggio. Il battello, indifferente ai suoi equipaggi e da loro del tutto indipendente (“J’étais insoucieux de tous les équipages”, v. 5), è abbandonato alla corrente. La natura che accoglie il protagonista è caotica e primitiva (“tohu-bohus, v. 12)⁵⁶, ma sostanzialmente benigna poiché in accordo con la volontà del battello e con i suoi scopi (“Les Fleuves m’ont laissé descendre où je voulais”, v. 8). In generale, gioia ed entusiasmo pervadono l’esperienza del battello che, come un cavallo liberato dalle sue redini (“Je ne me sentis plus guidé par les hales”, v. 2) danza al ritmo di una natura caotica, selvaggia, ma protettrice (“La tempête a béni mes éveils maritimes. / Plus léger qu’un bouchon j’ai dansé sur les flots”, vv. 13 - 14).

La sezione centrale della poesia – dal verso 21 al verso 89 – è interamente descrittiva. La meraviglia e lo stupore dell’osservatore aumenta con il diminuire delle sue capacità percettive (“Je sais...J’ai vu...J’ai rêvé”).⁵⁷ L’affascinante panorama narrato dal battello stupisce il lettore mostrando la forza allucinatoria della natura, la sua capacità di confondere i sensi unendone e moltiplicandone la percezione come mostrano le numerose metafore sinestetiche: “les rousseurs amères de l’amour [...] devorant les azurs verts [...] Et l’éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs! [...] des arbres tordus, avec de noirs parfums [...] ces poissons d’or, ces poissons chantants.”⁵⁸ Lo stordimento dei sensi è, anche in questo caso, effetto dell’impeto di una natura aggressiva che si impone sul battello con la sua sorprendente varietà (“J’ai heurté, savez-vous, d’incroyables Florides / Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peux / D’hommes!”, vv. 45 - 47) e i suoi aspetti più tetri e reconditi: “J’ai vu fermenter les marais énormes, nasses / Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!” (vv. 49 – 50)⁵⁹

Fatica e disgusto prendono, in effetti, il sopravvento sull’iniziale entusiasmo e la terza e ultima sezione della poesia comincia con toni del tutto diversi rispetto allo slancio iniziale:

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l’ouragan dans l’éther sans oiseau,

⁵⁶ Ibid. Il termine è definito dal dizionario *Le Petit Robert* come “Désordre, confusion de choses mêlées.”

⁵⁷ Rimbaud, “Le Bateau Ivre”, *Œuvres complètes*, 67.

⁵⁸ Ibid., 67 – 68.

⁵⁹ Ibid., 67.

Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau (vv. 69 – 72)⁶⁰

Le visioni sono ora abnormi e perturbanti, segnate da mostri ed eventi catastrofici (“Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,” v. 82). In conclusione, il battello rimpiange gli “anciens parapets” europei e con un liberatorio “Je ne puis plus”⁶¹ auspica una violenta morte liberatrice: “Ô que ma quille éclate! Ô que j’aïlle à la mer!” (v. 92)

L’efficacia stilistica e la forza estetica del testo rimbaldiano sono dovute – in questa fase del suo percorso letterario in cui Rimbaud osserva ancora rispettosamente i dettami della versificazione francese classica – all’originalità e alla complessità dei contenuti e delle immagini evocate. Queste si caratterizzano per l’alone di mistero che le avvolge e per l’indefinitezza che contraddistingue qui alcune soluzioni poetiche; l’indecidibilità semantica è un aspetto tipicamente rimbaldiano che, come ha osservato Tzvetan Todorov, giungerà a completa maturazione artistica nelle prose poetiche delle *Illuminations*.⁶² Le difficoltà di lettura di *Illuminations* non dipendono, secondo lo studioso, dalle scelte lessicali (in genere del tutto comprensibili) o dall’impossibilità di riconoscere referenti culturali extratestuali. Il problema, invece, è che questi componimenti inibiscono la ricerca di un senso coerente o di un referente riconoscibile anche perché manca un legame discorsivo tra enunciati giustapposti: “L’intelligibilità del discorso esige un certo grado di coerenza, che i testi di Rimbaud non sempre posseggono [...] due frasi, benché contigue, non rinviano l’una all’altra e neppure a uno stesso referente.”⁶³

Pur in misura minore, questo ci sembra possa essere anche il caso di alcune strofe del “Bateau ivre”. Benché straordinariamente suggestive, molte immagini – come, ad esempio, quelle dei versi “Des arcs-en-ciel tendus comme des brides / Sous l’horizon des mers, à de glauques troupeaux!”⁶⁴ (vv. 47 – 48) - suggeriscono, ma non definiscono, sguardi e paesaggi esotici. Lavorano, insomma, in modo sinestetico restituendo, però, le

⁶⁰ Ibid., 68.

⁶¹ Ibid., 69.

⁶² Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretazione*, tr. Cristina De Vecchi (Napoli: Guida editori, 1986), 73 – 82.

⁶³ Ibid., 77.

⁶⁴ Rimbaud, “Le bateau ivre”, *Œuvres complètes*, 67.

impressioni di uno “sregolamento” sensoriale. E tale esaltazione viene contestualmente definita da una prosodia apparentemente formale e classica che è però densa di suggestioni ritmiche e acustiche. Nelle opere rimbaldiane, insomma, il perseguimento dell’ideale della “poésie objective” coincide con un euforico dominio del significante, e delle sue articolazioni ritmiche e foniche che concorrono alla struttura di un “messaggio formale”. Anche in “Le bateau ivre” all’“evasività semantica” dei temi - come abbiamo visto, non sempre intelligibili - corrisponde una incisiva coerenza acustica, un gioco di continui rimandi intratestuali e anche intertestuali, per i quali “Voyelles” si mostra un riferimento significativo a livello fonosimbolico.

Si prenda, ad esempio, una delle strofe centrali della seconda sezione:

Glaciers, soleils d’argent, flots nacreux, cieux de braises !
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !⁶⁵ (vv. 53 – 56)

Essa si caratterizza per la ricorrenza del suono /e/ (nella sua forma chiusa /e/, aperta /ɛ/ e nasale), collocato soprattutto nelle sillabe accentate dei primi tre versi della quartina: “Glaciers”, “soleils”, “argent” (con nasalizzazione del fonema), “cieux” (/e/ centrale, semichiusa: /ə/), “braises” (in cui il gruppo <ai> si pronuncia con una /ɛ/ aperta), “Échouages”, “serpents”, “géants”, “dévorés”, “punaises”.

In “Voyelles” alla E, la vocale del colore bianco, erano associate “candeurs de vapeurs et des tentes, / Lances de glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles;”: un’ampia gamma di percezioni, sensazioni e connotazioni che include, insieme ai brividi del freddo (“glaciers”, “frissons”), fierezza, eroismo e regalità (“fiers”, “rois blancs”). E proprio con il sostantivo “Glaciers” si apre la strofa che in “Le bateau ivre” descrive gli orrendi e freddi “golfes bruns” scavati nel profondo della terra, mentre la superficie è caratterizzata dal bianco del ghiaccio, dei soli pallidi e dal cielo e dalla terra che, come lussuosi palazzi di “rois blancs”, sono fatti d’argento e madreperla (“nacreux”).

Non sorprende, dunque, che l’uso rimbaldiano dei colori sia stato oggetto di un così vivo interesse critico. Da un lato, come chiarito in “Voyelles”, i colori appartengono per Rimbaud al linguaggio umano. Dall’altro, come si è visto, sono spesso usati

⁶⁵ Ibid., 67 – 68.

metaforicamente per connotare emotivamente gli oggetti sui quali si posa lo sguardo poetico. In “J’ai rêvé la nuit verte” (v. 37),⁶⁶ per esempio, l’aggettivo “verte” sarebbe, secondo Yves Bonnefoy, un tipico segnale dello scarto incolmabile tra significante e significato centrale nella poesia di Rimbaud:

Infatti, che cos’è il ‘verde’, il ‘verde’ della notte, il ‘verde’ in ‘Sognai la notte verde’, se non il limite di un movimento tramite il quale un significante, la parola verde, è stata distaccata dalle sue connotazioni e denotazioni consuete; tramite il quale, quindi, un significato è stato cancellato: di modo che un referente è lì di fronte a noi, d’improvviso spogliato di quel velo e aprendo a qualcosa d’‘Ignoto’, ma comunque accostato su questa soglia a una delle nostre parole, così resa alla poesia: questa parola verde sulla pagina, su cui ‘spaventati’ s’accalcano? L’al di là del colore-senso è ancora una parola, ma una parola nuova. La sensazione redenta dal ‘lavoro’ del veggente, è in primo luogo nella lingua che soffierà da ogni lato, il suo vento di resurrezione.⁶⁷

Bonnefoy coglie qui in pieno il fascino e la cifra stilistica rimbaldiana: i testi poetici analizzati impegnano la capacità interpretativa del lettore fino al limite delle sue possibilità distanziandosi nettamente dai precedenti romantici: “Non si potrà più, dopo il 1871, parlare dei colori, parlare dei fiori, come prima.”⁶⁸ Se consideriamo il verso citato da Bonnefoy per intero, “J’ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,”, possiamo però recuperare una coerenza fonosimbolica del “colore-suono” rilevando che, anche in questo caso, il fonema /e/ di “verte” (ma anche di “rêvé”, “neiges” e “éblouies”) anticipa referenti contraddistinti dal colore bianco e dalla sensazione tattile del freddo. La notte non è verde, ma è bianca in virtù delle nevi (“neiges”) che abbagliano (“éblouies”) l’osservatore riflettendo sulla terra il chiarore del crepuscolo. “Verte”, in virtù della sua qualità sinestetica, rimanderebbe così a un diverso significato che Rimbaud aveva già tentato di fissare in “Voyelles”. Come già Rimbaud aveva precisato nella “lettera del veggente”, infatti, il significato convenzionale delle parole - fissato dai dizionari - è utile solo agli accademici “plus mort qu’un fossile”.⁶⁹ Per contro, la nuova lingua della creazione poetica sarà quella “objective”,⁷⁰ che si muove tra il colore delle vocali e i

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Bonnefoy, “L’oltre-colore” in *Rimbaud: speranza e lucidità*, 226 – 227.

⁶⁸ Bonnefoy, “Il nostro bisogno di Rimbaud” in *Rimbaud: speranza e lucidità*, 22.

⁶⁹ Lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 15 maggio 1871, *Œuvres complètes*, 252.

⁷⁰ “Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j’espère, - bien d’autre espèrent la même chose, - je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez !” (Lettera di Rimbaud a Georges Izambard del 13 maggio 1871, *Œuvres*

“rythmes instinctifs.”

Nel “verbe poétique accessible [...] à tous les sens” la gravidanza fonosimbolica della parola “verte” è molto più riferibile al bianco che non al verde. In “Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,” il verde rimanda ancora a un referente bianco, la nebbia: “Entourée de tendre bois de noisetiers, / Dans un brouillard d’après-midi tiède et vert?”⁷¹ La medesima nebbia che nel “Bateau ivre” compariva in un verso dominato dai fonemi /e/ e /ε/: “Libre, fumant, monté de brumes violettes”.⁷² Infine, in “Faim” gli otto versi che rimano in /ε/ si concludono con l’immagine dei “liserons”, piante simili al giglio e dal caratteristico colore bianco:

Si j’ai du goût, ce n’est guère
Que pour la terre et les pierres.
Je déjeune toujours d’air,
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paisez, faims,
Le pré des sons.
Attirez le gai venin
Des liserons.⁷³

“Voyelles” sembra essere, dunque, una costante fonte di fervide suggestioni sinestetiche per tutte le opere scritte nello stesso anno (1871); e soprattutto per il “Bateau ivre” che, verosimilmente, si situa tra la stesura del sonetto e il soggiorno a Parigi del poeta (in cui, come abbiamo visto, le questioni dell’*audition colorée* continuarono ad affascinarlo). Come è stato notato da più parti, non è possibile rilevare in “Voyelles” alcuna armonia musicale nella descrizione delle vocali: non vi è pertanto alcuna ragione di pensare che l’accoppiamento dei colori alle vocali segua una qualche logica specifica se non quella dell’estro intuitivo del poeta,⁷⁴ né il sonetto raggruppa significativamente

complètes, 248).

⁷¹ Rimbaud, “Une saison en enfer”, *Œuvres complètes*, 107.

⁷² Rimbaud, “Le bateau ivre”, *Œuvres complètes*, 68.

⁷³ Rimbaud, “Une saison en enfer”, *Œuvres complètes*, 109.

⁷⁴ Tanto più che lo schema colori-vocali di Rimbaud non segue in alcun modo i precedenti esempi di Sachs e Cornaz. Recenti statistiche hanno, inoltre, rilevato come la maggior parte dei sinesteti concordi generalmente sui colori di I (nera), O (bianca) e A (rossa), nessuna delle quali è coerente con l’organizzazione rimbaldiana delle vocali. (Cytowic e Eagleman, *Wednesday Is Indigo Blue*, 78 – 79). Riterremo, dunque, in accordo con molti critici rimbaldiani, che la correlazione tra vocali e colori sia basata su un’associazione del tutto arbitraria. Si veda Bonnefoy, “Il nostro bisogno di Rimbaud”, *Rimbaud: speranza e lucidità*, 20 – 21.

suoni vocalici corrispondenti a quelle delle singole descrizioni.⁷⁵ Nella descrizione di I (“pourpres sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes”), ad esempio, il suono /i/ compare solamente tre volte, mentre /e/ e /ɛ/ sembrano essere preponderanti.

Alla luce dello sviluppo del linguaggio poetico di Rimbaud e del progressivo spostamento d'enfasi sul significante rispetto al senso, si può dunque ipotizzare che la pratica sinestetica, in “Voyelles” limitata a una pura speculazione teorica, venga invece sperimentata più compiutamente nelle suggestioni fonosimboliche del “Bateau ivre”. Nella strofa a cui prima abbiamo fatto riferimento (“Glaciers, soleils d'argent, ...”) il suono /i/ fa da contrappunto al bianco di /e/, qualificandosi come la forza fonosimbolica secondaria della strofa ed evocando il rosso innaturale e violento dei “cieux de braises”. Il “sang craché” suggerito da “h_ideux” (che forma, peraltro, una rima interna al verso con “cieux” e catalizza l'attenzione del lettore) anticipa le ferite dei “serpents géants dévorés de punaises”.

Qualche verso più sopra, la strofa

J'ai sivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Mairies
Pussent forcer le mufle aux Océans poussifs !⁷⁶ (vv. 41 – 44)

È caratterizzata, a sua volta, dall'insistenza ritmica sui suoni /u/ e /y/ che rappresentano in “Voyelles” la quiete della natura (“U, cycles, vibration divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;”). E compaiono, così, improbabili e imprevedibili “vacheries / Hystériques” e musi (“mufle”) animali, mentre più avanti le mandrie sono qualificate dall'aggettivo “glauques”.

Della più misteriosa tra le vocali rimbaldiane, la O, poco viene detto nella terzina conclusiva di “Voyelles”: “O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!” L'eccitazione del soggetto poetico sembra dimenticare il proposito descrittivo del

⁷⁵ Étiemble, *Le sonnet des voyelles*, 86 – 87.

⁷⁶ Rimbaud, “Le bateau ivre”, *Œuvres complètes*, 67.

sonetto e, di conseguenza, sappiamo solo che la vocale è associata al blu e che evoca musiche eteree (“suprême Clairon”) e silenzi mistici. Ma l’associazione O-blu riaffiora più compiutamente in “Le bateau ivre”. Qui, i misteriosi “chanteurs” che il battello incontra nel suo viaggio sono definiti “phosphores” e producono nel protagonista un risveglio “jaune et bleu” (v. 40).⁷⁷ I meravigliosi pesci delle “dégrades / du flot bleu” sono “ces poissons d’or, ces poissons chantants” (vv. 57 – 58).⁷⁸ Nell’ultimo riferimento al blu del mare – “Le rut des Béhémots et les Maelströms épais / Fileur éternel des immobilités bleues,” (vv. 82 – 83) – le uniche due O scandiscono il ritmo e si impongono all’attenzione del lettore essendo collocati in posizioni strategiche dell’alessandrino: alla fine del primo emistichio (“Béhémots”) e all’undicesima sillaba, quasi alla fine del verso. In entrambi i casi, inoltre, il suono occupa la sillaba conclusiva di nomi propri trisillabici che risaltano rispetto alle unità grammaticali del periodo.

Del fascino nero, tenebroso e immondo della vocale A abbiamo già parlato in precedenza. Senza discutere e analizzare dettagliatamente l’ipotesi, un tempo molto diffusa, dell’interpretazione di “Voyelles” come metafora sessuale,⁷⁹ facciamo qui semplicemente notare che, tra tutte le vocali, A è quella che maggiormente evoca la sessualità come indicato dall’associazione con un “corset velu”, e sembra rappresentare alla perfezione l’ambigua fascinazione che Rimbaud subisce per il corpo femminile. Un fascino che ritorna in molte opere di Rimbaud tra cui la celebre “Venus anadyomène” in cui il poeta reinterpreta la Venere anadiomene “belle hideusement d’un ulcère à l’anus”⁸⁰ secondo un’estetica del brutto che ha importanti precedenti nella storia letteraria francese.⁸¹ Queste connotazioni riaffiorano anche nella /a/ del “Bateau ivre” conferendo ai “noir parfums” dei “golfs bruns” un tipo di bellezza peculiare, tenebrosa e perturbante.

⁷⁷ Ibid. Corsivo aggiunto.

⁷⁸ Ibid., 68. Corsivo aggiunto.

⁷⁹ Tale ipotesi interpretativa - identificata soprattutto con l’articolo “A-t-on lu Rimbaud?” in *Bizarre* da parte di Robert Faurisson nel 1961 – è ampiamente descritta e commentata in Étienne, *Le sonnet des voyelles de Rimbaud*, 19 – 41.

⁸⁰ Rimbaud, “Vénus Anadyomène”, *Œuvres complètes*, 22.

⁸¹ Si pensi al celebre saggio “Sul grottesco” di Hugo e a poesie di Baudelaire come “Une charogne”.

Sembra, dunque, in “Le bateau ivre” che i nessi associativi tra i suoni vocalici e le immagini evocate non sia più arbitrario come in “Voyelles”. L’esperienza sensoriale di “Voyelles” si trasforma in “Le bateau ivre” in una visionarietà multisensoriale mostrando come l’unione dei sensi abbia avuto un ruolo di primaria importanza nel plasmare lo stile poetico dell’autore. La rilevanza delle numerose implicazioni multisensoriali dei versi rimbaldiani ha persino indotto numerosi scienziati e studiosi, in tempi recenti, a ipotizzare che il poeta di Charleville fosse un soggetto “affetto” da sinestesia e a considerare la sua produzione poetica come documentazione scientifica di una condizione neurologica peculiare.⁸² Non è qui rilevante entrare nel merito di questo dibattito. Quel che conta sottolineare, indipendentemente dalla veridicità di queste attribuzioni, è il radicamento profondissimo dell’unione dei sensi nella sua poesia e il suo uso del tutto innovativo della sinestesia. Se nella letteratura romantica la sinestesia era il prodotto di metafore protese verso la trascendenza dei sensi e l’accesso ad una realtà epistemologicamente e ontologicamente superiore, per Rimbaud essa è la sostanza più intima del linguaggio umano che la letteratura è chiamata ad esaltare. Il compito demandato al poeta è, infatti, quello di “trouver une langue”, una lingua poetica nuova e innovativa, che attraverso i “rythmes instinctifs” e l’“hallucinations des mots”⁸³ (l’abbandono traumatico dei significati convenzionali e certi) esplora le sfaccettature sensoriali di una poesia oggettiva, vera e universale perché accessibile a tutti.

L’ambizioso progetto della *poésie objective* che Rimbaud tenterà di realizzare fino alla fine della sua “carriera” letteraria,⁸⁴ è caratterizzato, dunque, da una crescente consapevolezza delle qualità musicali della poesia e delle sue potenzialità evocative. Secondo un aneddoto riferito da Verlaine, poco prima di cessare bruscamente la sua

⁸² Si veda in proposito Ramachandran, *The Tell-Tale Brain*, pos. 2016 e Cytowic, *The Man Who Tasted Shapes*, pos. 783, la cui posizione al riguardo è stata riveduta in *Wednesday Is Indigo Blue*, 189. Ernest Delahaye, inoltre, sembra alludere al fatto che la naturalezza con la quale Rimbaud pensava alle vocali colorate fosse causata da un’affinità sinestetica superiore alla media e che forse anche lui era affetto da *audition colorée*. Si veda Ernest Delahaye, *Rimbaud* (Paris: Revue Littéraire de Paris et de Champagne, 1906), 80.

⁸³ Rimbaud, “Une saison en enfer”, *Œuvres complètes*, 108.

⁸⁴ Nel suo *Rimbaud ou la poésie objective* Nikola Bertolino sostiene che fu la frustrazione per la manifesta impossibilità di realizzare tali utopici traguardi a determinare il lungo silenzio di Rimbaud. (Bertolino, *Rimbaud ou la poésie objective*, 313).

attività letteraria il giovane poeta tentò di svuotare, per quanto possibile, la sua poesia dai contenuti tematici, dotandola invece di un'architettura ritmica e acustica solida e chiaramente percepibile. A tale scopo, egli prese a modello le filastrocche e le rime infantili: "Après quelques séjour à Paris, puis diverses pérégrinations plus ou moins effrayantes, M. Rimbaud vira de bord et travailla (lui !) dans le naïf, le très et l'exprès trop simple, n'usant plus que d'assonances, de mot vagues, de phrases enfantines ou populaires. Il accomplit ainsi des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable à force d'être grêle et fluet."⁸⁵ Il periodo a cui sembra possibile far risalire tali affermazioni sulla vita di Rimbaud coincide, più o meno, con la scrittura dei testi, tra i più enigmatici dell'autore, che saranno riuniti nelle *Illuminations* (composte tra il 1872 e il 1874, ma pubblicate solo nel 1886).

Il breve e travagliato percorso del poeta – che termina, idealmente, con queste prose poetiche in cui l'articolazione fonica e ritmica riceve la massima attenzione – può, in effetti, essere visto come un progressivo svuotamento semantico dei testi che si avvicinano sempre di più allo stato artistico della musica, rendendo sempre più evidenti e significative le strutture foniche e le cadenze ritmiche intessute con particolare cura in queste ultime opere in cui la prosodia è liberata dalle costrizioni formali del verso. Non sembra essere un caso, in effetti, come fa notare Bertolino, che in "Après le deluge", il componimento che apre le *Illuminations*, appaia – tra le varie immagini freneticamente presentate al lettore – anche quella di un pianoforte, improbabilmente installato tra le montagne: "Madame *** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale."⁸⁶

E proprio questo primo quadro di una città colta "Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise"⁸⁷ rappresenta un perfetto esempio di ciò che il lettore troverà nel resto dell'opera. Alla sconvolgente proliferazione di immagini che si alternano senza alcun nesso di causalità apparente, corrisponde una solida architettura fonosimbolica che dà

⁸⁵ Verlaine, *Les poètes maudits* in *Œuvres en prose complètes*, 655 – 656.

⁸⁶ Rimbaud, "Après le deluge", *Illuminations*, *Œuvres complètes*, 121. Bertolino, *Rimbaud ou la poésie objective*, 198 – 202.

⁸⁷ Rimbaud, "Après le deluge", *Illuminations*, *Œuvres complètes*, 121.

ordine e senso a questo breve ed errante scenario. Nel componimento dominano, in effetti, le liquide /r/ e /l/ a scandire il ritmo e l'idea di una tempesta ormai passata ma che perdura ancora nella mente e nella voce del soggetto lirico:⁸⁸ “Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient – les fleurs qui regardaient déjà. [...] Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.”⁸⁹

Lo schiarirsi del cielo corrisponde, parallelamente, alla modulazione linguistica da questi fonemi alla /s/ del vento che suggerisce “ce qui est fané, flétri, tari.”⁹⁰ Lungo tutto il componimento questi tre fonemi predominanti si alternano alludendo alla compresenza dell'umidità e delle pozzanghere residui e del vento che, portato dalla tempesta, non si è ancora calmato: “Dans la grande rue sale les étales se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures”.⁹¹ L'apice di questa esperienza fonosimbolica è rappresentato nell'ultimo paragrafo dalla comparsa (anche in questo caso improbabile) di una “Sorcière”; nella parola stessa si incontrano, infatti, i due “temi” musicali del componimento – la /r/ e la /s/ - in un crescendo sinfonico conclusivo:⁹² “Car depuis qu'ils se sont dissipés, - oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes ! – c'est un ennui ! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais raconter ce qu'elle sait et que nous ignorons.”⁹³

Se in “Après le déluge” i contenuti tematici del testo non sembrano assolvere alcuno scopo descrittivo, l'insistenza della voce lirica sui fonemi che abbiamo qui identificato non solo scandisce il ritmo e la musicalità della lettura – mantenendo, così, nel testo la struttura prosodica che non viene inficiata dall'abbandono della versificazione tradizionale - ma evoca anche quelle caratteristiche tipiche dello scenario indicato nel titolo. Rispetto alla comunicazione tradizionale – basata sulla condivisione di un legame,

⁸⁸ Bertolino, *Rimbaud ou la poésie objective*, 205.

⁸⁹ Rimbaud, “Après le deluge”, *Illuminations, Œuvres complètes*, 121.

⁹⁰ Bertolino, *Rimbaud ou la poésie objective*, 205.

⁹¹ Rimbaud, “Après le deluge”, *Illuminations, Œuvres complètes*, 121.

⁹² “Le mot-clé de ce paragraphe, Sorcière, apparaît comme une sorte de formule sonore exprimant la contradiction entre les deux solutions possibles de la destinée du poète (l'une offerte par ‘le Déluge’, l'autre par ‘la sécheresse’), puisque dans ce mot deux sifflantes (s) et deux liquides (r) se trouvent dans un équilibre symbolique.” (Bertolino, *Rimbaud ou la poésie objective*, 205.)

⁹³ Rimbaud, “Après le deluge”, *Illuminations, Œuvres complètes*, 122.

astratto e convenzionale, tra un significato e una sequenza di suoni (arbitrariamente scelti) che lo rappresenta – il fonosimbolismo espresso dai suoni /r/, /l/ e /s/ ambisce a un valore iconico (più diretto ed efficace) tra il linguaggio e l’oggetto della rappresentazione in cui /s/ rappresenta onomatopeicamente il suono del vento, mentre le qualità sinestetiche di /r/ e /l/ rendono questi fonemi particolarmente adatti a rappresentare “l’umidità” lasciata dalla pioggia.

L’evoluzione del concetto di sinestesia che abbiamo qui idealmente individuato nel percorso filosofico e letterario di Arthur Rimbaud, a partire dalla stesura di “Voyelles” e dalla scoperta del valore sinestetico del linguaggio, cambierà radicalmente le caratteristiche e il valore della rappresentazione sinestetica nella cultura e nella letteratura europea. Da tropo letterario romantico che allude alla trascendenza dei sensi e dell’intelletto e all’unità ontologica del creato, l’unione dei sensi definirà, invece, nella letteratura post-rimbaldiana, una dimensione personale e fenomenologica, attinente alla sfera cognitiva e psicologica personale dell’essere umano, rappresentando, in particolare, quel rapporto profondo che lega il poeta alla propria anima e al mondo circostante e che si manifesta, non a caso, proprio nel linguaggio che, come dimostrato dagli studi sui casi di *audtion colorée* presenta caratteristiche marcatamente sinestetiche. E se la ricerca delle qualità multisensoriali della lingua poetica si conclude nell’esperienza rimbaldiana con un eloquente silenzio, la sconvolgente modernità di queste ipotesi di creazione poetica affascinerà le future generazioni esercitando un’influenza indelebile sulla poesia modernista del primo Novecento in cui, come vedremo nel capitolo seguente, le forme fonosimboliche della sinestesia sono destinate a diventare uno degli elementi fondativi della sperimentazione letteraria tipica del periodo.

Fama e declino dell’unione dei sensi nel *fin-de-siècle* europeo

Nel 1883 la pubblicazione di “Voyelles” rappresentò un autentico punto di svolta nel percorso dell’unione dei sensi nella letteratura europea. Mentre i fondamenti della nuova poetica simbolista erano già stati posti nel ventennio precedente grazie all’opera di pionieri come Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, la nuova scuola di poeti si sarebbe

occupata di raccoglierne le suggestioni sviluppandole in una nuova forma poetica. Se il sorprendente sonetto rimbaldiano impressionò notevolmente la comunità letteraria francese fu anche perché molte delle sue caratteristiche, che all'epoca della sua creazione (1871) risultavano troppo innovative ed eccentriche per essere accettate, erano diventate del tutto famigliari per i lettori dell'ultimo ventennio del secolo. L'estetica del brutto e del ripugnante (in versi come "A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bobinent autour des puanteurs cruelles,")⁹⁴ si era già manifestata in poesie come "Venus Anadyomènes", "Les assis" e "Les chercheuses de poux", mentre le visioni perturbanti di "Voyelles" erano già comparse in quel "Bateau ivre" grazie al quale il giovane poeta si era presentato al mondo della letteratura. Analogamente, gli accostamenti semantici che sfidano le sintesi interpretative saranno ripresi nelle *Illuminations* (scritte tra il 1872 e il 1874, e pubblicate solo nel 1886).

Se tutti questi elementi erano già tratti conclamati dello stile tipico dell'autore, l'autentica novità del sonetto era proprio il suo tema principale, quella corrispondenza tra lettere e colori, fin da subito dichiarata, che, come abbiamo visto, entrava in risonanza con i coevi studi neuroscientifici sull'*audition colorée* alludendo per la prima volta alla possibilità di un diverso utilizzo dell'unione dei sensi rispetto alla costruzione di metafore sinestetiche del Romanticismo. All'epoca della composizione del sonetto, infatti, pochi – al di fuori degli esperti nel settore oftalmologico – avrebbero potuto cogliere i riferimenti all'accezione medica della sinestesia. Ma gli studi neurologici divennero certamente più popolari verso la fine del secolo, quando la ricerca scientifica cominciò a occuparsi delle forme sinestetiche su larga scala (anziché considerare le qualità specifiche dei casi singoli) coinvolgendo i più importati scienziati e psicologi dell'epoca (fra cui Francis Galton - cugino di Charles Darwin e fondatore dell'eugenetica - autore di diversi articoli in proposito).⁹⁵

Contestualmente, nel campo della filosofia e dell'estetica si assistette ad un'ulteriore elaborazione delle teorie illuministe e romantiche sui rapporti reciproci tra le arti e sulle

⁹⁴ Rimbaud, "Voyelles", *Œuvres complètes*, 53.

⁹⁵ Jewanski et al., "Synesthesia in the Nineteenth Century", 375 – 376.

qualità della loro fruizione che culminò, idealmente, con la formulazione del concetto di opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) da parte di Richard Wagner nel suo libro *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849). La possibilità, ipotizzata dal compositore, di creare un'opera che si servisse di musica, poesia e immagini per offrire allo spettatore una ricca esperienza artistica multisensoriale fu molto discussa nei circoli artistici dell'epoca.

L'unione dei sensi è, insomma, un tema pervasivo nella cultura e nell'immaginario di fine secolo. Un tema che affiora in discorsi eterogenei il cui intreccio è favorito da un clima sociale permeabilissimo sia alla letteratura popolare, presente nella vita quotidiana dei lettori, che alle opere di divulgazione scientifica, diffuse da un mercato editoriale in florida espansione.⁹⁶ La situazione culturale è quella descritta succintamente da Kevin T. Dann: "In the mid-1880s, the two topics talked about in nearly every Paris and Berlin salon were Wagner and the unconscious; *audition colorée*, especially Rimbaud's poetic treatment of the subject, fit easily into these conversations."⁹⁷ E ai salotti parigini e berlinesi qui citati potremmo anche aggiungere le *conversazioni* dell'Inghilterra vittoriana, luoghi di incontro tra intellettuali umanisti e studiosi di diverse discipline scientifiche in cui le idee, le teorie e i risultati dei rispettivi campi venivano riportate e discusse in un clima informale caratterizzato da curiosità e interesse per tutte le aree del sapere.⁹⁸

In uno scenario in cui le scienze e le arti manifestano nei loro rispettivi ambiti un forte interesse per le operazioni dei sensi la figura della sinestesia – che, come abbiamo già visto, si colloca strategicamente al crocevia di diverse aree discorsive – attrae l'interesse degli studiosi proprio in virtù della sua duttilità epistemologica. La possibilità di realizzare e produrre nell'essere umano fenomeni di percezione multisensoriale affascinò gli intellettuali della fine del secolo e "for all the arts, the very word 'synaesthesia' rang with promise."⁹⁹ Come osservato da Dann, tuttavia, l'interesse per

⁹⁶ Si veda Bernard Lightman, *Victorian Popularizers of Science: Designing Nature for New Audiences* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 2007).

⁹⁷ Dann, *Bright Colors Falsely Seen*, 25.

⁹⁸ Bernard Lightman, "Science and culture" in *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, ed. Francis O'Gorman (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 15 – 16.

⁹⁹ Dann, *Bright Colors Falsely Seen*, 27.

l'unione dei sensi, a seguito soprattutto del fondamentale contributo di Rimbaud, passò dall'essere un semplice oggetto di curiosità a un "prime locus of cultural anxiety."¹⁰⁰ Nella geniale intuizione affidata a "Voyelles", infatti, la sensorialità tipica dell'artista romantico viene significativamente a coincidere con il fenomeno medico dell'*audition colorée*. E mentre il poeta ritrova, così, nei dizionari medici la prova tangibile di quell'iper-sensibilità che caratterizza l'esperienza estetica del Romanticismo, lo sguardo medico interpreta i fenomeni della multisensorialità come forme patologiche di aberrazione mentale. Fu questa lettura medica a influenzare e inquietare il senso comune. A farsi vanto di una sensibilità sinestetica, rimangono solo i poeti che, nella scia di Rimbaud, la esibiscono come testimonianza del legame tra genio e follia così spesso rivendicato come loro tratto distintivo.¹⁰¹ Proprio quel legame sarà, come vedremo, al centro delle critiche violente mosse sia al concetto di unione dei sensi che dell'arte romantica.

Abbiamo già diverse volte accennato in questo lavoro a come, lungo tutto il XIX secolo, il discorso scientifico abbia assunto un ruolo sempre più decisivo e rilevante in seno alla società europea. Nell'Inghilterra vittoriana i nuovi intellettuali del sapere empirico – i, cosiddetti, "scientific naturalists" – proposero modelli epistemologici alternativi rispetto a quelli delle discipline filosofiche e, in particolare, a quelli della scienza "classica" coltivata nell'accademia, la quale assimilava le nuove nozioni offerte dal metodo scientifico all'interno di una tradizionale impostazione filosofica e religiosa della conoscenza. Se alla fine del Settecento la scienza non godeva di uno statuto privilegiato rispetto alle altre pratiche discorsive con le quali si trovava a coesistere, l'impegno divulgativo e politico degli esponenti del naturalismo scientifico assegnava un ruolo specifico (ed egemone) al lavoro scientifico all'interno della società. Non solo la separazione tra religione e scienza progressivamente ribadita consente ai naturalisti di svincolarsi dall'autorità religiosa - con la quale le istituzioni accademiche dovevano, invece, fare i conti – e di impostare regole e principi nuovi, scevri da costrizioni di

¹⁰⁰ Ibid., 28.

¹⁰¹ Ibid.

carattere morale, ma consentì anche di rivendicare al sapere scientifico uno statuto epistemologico nettamente prioritario, secondo il quale solo al metodo scientifico (e non alla filosofia o alla religione) spettava una voce autorevole nel determinare i meccanismi di funzionamento della natura.¹⁰² La nuova comunità dei ricercatori, infine, si definì secondo un'organizzazione più o meno formale caratterizzata da requisiti di accesso selettivi studiati per garantire l'eccellenza dei componenti nella produzione di risultati di autentico valore scientifico. Lo scopo era preservare la "scientificità" di metodi e prodotti dalle contaminazioni di discorsi esterni e al tempo stesso di rafforzarne l'egemonia assoluta.¹⁰³

Parallelamente, in Francia il positivismo di Auguste Comte contribuì in modo determinante alla egemonia delle scienze su ogni altro sapere che, secondo Comte era comunque tributario per il suo sviluppo alla metodologia scientifica. Da queste premesse si sviluppò una vera e propria "religione della scienza", una professione di fede assoluta nell'efficienza e nel progresso scientifici garantiti dai nuovi assunti la cui centralità nella vita sociale erode il predominio della religione soppiantandone le funzioni di orientamento etico e culturale.¹⁰⁴

Il successo ottenuto da questi monumentali sforzi collettivi nel fondare una nuova solidità epistemologica e sociale per la scienza è testimoniato dalla forte impronta dei paradigmi scientifici riconoscibile in due diverse polarizzazioni della poesia e della narrativa di fine secolo. Da un lato, rispetto all'immaginazione e allo slancio trascendente (dei sensi e dell'intelletto) si privilegia un'indagine lucida, disincantata e "scientifica" del senso della vita. Nel cosiddetto "realismo oggettivo" lo sguardo di chi scrive pone spesso in evidenza la desolante irrilevanza della condizione umana nel grande sistema del cosmo e della natura terrestre. È il caso, tra gli altri, di Thomas Hardy nel cui romanzo *Two on a Tower* (1882) l'astronomo Swithin St Cleeve fa notare alla protagonista femminile, Lady Viviette Constantine, che, poiché le stelle visibili all'occhio umano sono molto meno della metà di quelle osservabili con un telescopio, gran parte

¹⁰² Si veda Lightman, "Science and Culture", 14 – 24.

¹⁰³ Ibid., 20 – 21.

¹⁰⁴ Macchia et al., *La letteratura francese*, 9.

del firmamento non potrà mai essere accessibile allo sguardo. Ne consegue che: “whatever the stars were made for, they were not made to please our eyes. It is just the same in everything; nothing is made for man.”¹⁰⁵ Accenti analogamente rinunciatari e desolati si ritrovano nella poesia di Alfred Lord Tennyson – definito dal biologo T. H. Huxley “the first poet since Lucretius who has understood the drift of science”.¹⁰⁶ Un esempio calzante – e spesso citato – è *In Memoriam*, il componimento dedicato all’amico scomparso Arthur Henry Hallam. Qui il senso della vita individuale appare smarrito a fronte di una considerazione della natura che, privilegiando le specie, ignora il singolo: “So careful of the type [...] So careless of the single life;”¹⁰⁷

A queste visioni cupe, che appaiono come tristi corollari del rigore logico si affianca una poetica del misticismo, del soprannaturale e dell’irrazionale in cui il processo dell’unione sensoriale, così come inteso dal Romanticismo, continua ad occupare, invece, benché con accenti diversi, un ruolo fondativo.¹⁰⁸ Il poeta simbolista belga Maurice Maeterlinck, per fare un esempio, traendo dichiaratamente ispirazione dal sacerdote mistico Jan van Ruysboreck,¹⁰⁹ attinge nelle sue composizioni all’analogia mistica tra il mondo ultraterreno e quello fenomenico filtrato dallo sguardo umano. Anticipando una prospettiva che sarà tipica di molti interpreti del modernismo europeo, Maeterlinck riconosce nel poeta una figura non antagonista, ma complementare allo sguardo dello scienziato. Al poeta compete di individuare – tramite legami logici testuali, sintattici e grammaticali - ciò che è invisibile agli occhi dell’uomo e non registrabile dalle apparecchiature scientifiche. E questo obiettivo sarà perseguito con il rigore del lavoro scientifico: “[...] tout artiste est un chimiste spirituel – scrive – disposant son âme aux réactions des impressions – ses opérations correspondent strictement aux manipulations

¹⁰⁵ Thomas Hardy, *Two on a Tower* (New York: AMS Press, 1984), 31 – 32. Per un commento di questo passaggio si veda Lightman, “Science and Culture”, 28 – 29.

¹⁰⁶ Citato in John H. Cartwright, Brian Baker, *Literature and Science: Social Impact and Interaction* (Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005), 178.

¹⁰⁷ Tennyson, “In Memoriam A.H.H.”, LV, *The Poems of Tennyson*, vol. 2, 371.

¹⁰⁸ Macchia et al., *La letteratura francese*, 16.

¹⁰⁹ Si vedano in particolare i saggi mistici ed esoterici raccolti in *Œuvres*, vol. 1, *Le Réveil de l’âme: poésie et essais*, ed. Paul Gorceix (Bruxelles: Éditions Complexe, 1999), 253 - 390.

matérielles, ou plutôt sont les mêmes, le réel n'existant qu'intellectuellement."¹¹⁰ Non solo le metafore sinestetiche trovano nella sua opera ardite realizzazioni, ma le poesie di *Serres chaudes* (1889), la sua raccolta più celebre e importante, dipingono improbabili paesaggi onirici grazie all'uso di un linguaggio che, lontanissimo da ogni pretesa naturalista, procede per vertiginose analogie.¹¹¹ In netta opposizione, dunque, alla sobrietà che il realismo vittoriano deriva dal naturalismo scientifico di metà Ottocento, la poesia simbolista e mistica, di cui il caso di Maeterlinck fornisce qui un esempio, è

¹¹⁰ Maeterlinck, "Le 'Cahier bleu'" in *Œuvres*, 174. L'elogio del pensiero analogico come rivelatore delle corrispondenze trascendentali e i parallelismi tra pensiero scientifico e letterario sono forse state ispirate da Baudelaire che in una lettera a Alphonse Toussenel scrisse: "È da molto tempo che dico che il poeta è *sovranamente* intelligente, che egli è *l'intelligenza* per eccellenza, e che *l'immaginazione* è la più *scientifica* delle facoltà perché essa solamente concepisce *l'analogia universale*, o ciò che una religione mistica chiama la *corrispondenza*." (Baudelaire, Lettera a Alphonse Toussenel del 21 gennaio 1856 in *Il vulcano malato: Lettere 1832 – 1866*, ed. Cinzia Bigliosi Franck [Roma: Fazi Editore, 2007], 140). A queste posizioni che enfatizzano i punti in comune tra l'attività letteraria ispirata dal misticismo e il potere epistemologico egemone della scienza si contrappongono anche considerazioni che vedono, invece, il discorso scientifico in netta opposizione agli scopi e alle pratiche dell'occulto, nonché alla letteratura. È, in questo senso, ormai divenuta celebre la dichiarazione di W. B. Yeats: "I have all-ways considered myself a voice of what I believe to be a greater renaissance – the revolt of the soul against the intellect – now beginning in the world." (Lettera a John O'Leary, settimana del 23 luglio 1892 in *The Collected Letters of W.B. Yeats*, vol 1, 1865 – 1895, ed. John Kelly e Eric Domville [Oxford: Clarendon Press, 1986], 303). Un'approfondita storia dell'occultismo nei suoi rapporti con l'attività letteraria a cavallo tra il XIX e il XX secolo richiederebbe molte più pagine di quelle che potremmo dedicarle all'interno di questo lavoro. È tuttavia evidente che, per via della sua vocazione alla trascendenza, l'unione dei sensi riveste molto spesso un ruolo fondamentale sia nella pratica che nella teoria di queste pseudo-religioni e, conseguentemente, la letteratura che da esse trae ispirazione presenterà numerose suggestioni sinestetiche. Poiché questo lavoro è principalmente incentrato sulla sinestesia come figura retorica e principio letterario tra letteratura e scienza nel corso dei secoli, l'analisi dei suoi rapporti con le teorie dell'occulto non sarà qui approfondita e rimarrà uno spunto d'indagine per futuri studi. Tra le due direzioni letterarie che abbiamo delineato ci occuperemo, nel paragrafo seguente, soprattutto di illustrare la trattazione che l'estetica realista – la più coerente con i principi del naturalismo scientifico di fine Ottocento – dà del fenomeno dell'unione dei sensi e della sua ricezione in quanto prodotto letterario dell'ideologia romantica tralasciando, invece, quegli aspetti della poetica simbolista e proto-modernista ascrivibili (più o meno direttamente) a un'influenza esoterica.

¹¹¹ Si veda, a titolo esemplificativo, la poesia "Oraison Nocturne":

En mes oraisons endormies
Sous des languides visions,
J'entends jaillir les passions
Et des luxures ennemies.

Je vois un clair de lune amer
Sous l'ennemi nocturne des rêves ;
Et sur de vénéneuses grèves,
La joie errante de la chair.

J'entendes s'élever dans mes moelles
Des désirs aux horizons verts,
Et sous des cieux toujours couverts,

Je souffre une soif sans étoiles ! [...] (Maeterlinck, "Oraison nocturne", *Œuvres*, 75).

“une explosion d’images hétéroclites[...] un jeu systématiquement conduit d’oppositions absurdes et de contrastes grotesques, une accumulation d’*impossibilia*.”¹¹²

Un corrispettivo anglosassone alla sensibilità del poeta belga può essere individuato nella poesia dell’irlandese Oscar Wilde, il celebre e provocatorio protagonista della scena decadente europea, ricordato, tra l’altro, per il suo estetismo impregnato di figurabilità pittorica.¹¹³ Pur senza ambizioni mistiche ed esoteriche, la vividezza delle immagini proposte e delle sinestesie in versi come

Her ivory hands on the ivory keys
Strayed in a fitful fantasy,
Like the silver gleam when the poplar trees
Rustle their pale leaves listlessly,
Or the drifting foam of a restless sea
When the waves show their teeth in the flying breeze.¹¹⁴

illustrano l’attualità della sinestesia intesa come esaltazione e intensificazione dei sensi e come parte costitutiva del fare poetico.¹¹⁵

Ma non a caso queste – ed altre – forme di rigenerazione del tropo sinestetico romantico nelle poetiche simboliste e decadentiste appartengono a versanti all’epoca emarginati dal canone della letteratura e certamente non rappresentativi dell’ideologia predominante. Non sorprende quindi che, come l’estetica “alternativa” decadente e simbolista nella quale essa ricompare in mutate spoglie, le forme sinestetiche e il principio stesso dell’unione sensoriale diventino bersaglio di violenti attacchi sia sotto un profilo estetico che dal punto di vista della medicina e della psicologia fisiognomica.

Come si vedrà nelle pagine successive, dedicate a due noti interpreti di queste stroncature in ambito americano e tedesco – Irving Babbitt e Max Nordau – la sinestesia diventa il luogo di un contenzioso di più ampia portata ideologica e politica. E la sua condanna è anche un pretesto per rilanciare, suffragandolo scientificamente – contro la minaccia della “commistione e ibridazione” – e della potenziale depravazione dei sensi

¹¹² Paul Gorceix, “Le vertige de l’analogie” in Maeterlinck, *Œuvres*, 56.

¹¹³ Si veda ad esempio Brigit Borelius, *Oscar Wilde, Whistler and Colors* (Lund: Gleerup, 1968). Anja Müller-Muth, “White Symphonies with Red Spots: Color and the Representation of Women in Four Poems by Oscar Wilde”, *Women’s Studies*, 32:7 (2003), 785 – 814.

¹¹⁴ Oscar Wilde, “In the Gold Room. A Harmony.” In *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. 1, *Poems and Poems in Prose*, ed. Bobby Fong e Karl Beckson (Oxford: Oxford University Press, 2000), 153.

¹¹⁵ Per approfondimenti si veda Margaux Lynn Rosa Poueymirou, “The Sixth Sense: Synaesthesia and British Aestheticism 1860 – 1900” (tesi di dottorato, University of St. Andrews, 2009).

– il mito classico della purezza incontaminata, un mito le cui derive totalitarie avrebbero funestato il XX secolo.

Come osserva Bernard Lightman, dunque, l'inasprirsi del divario tra religione e scienza nella società dell'Inghilterra vittoriana comporta la formazione di paradigmi culturali antitetici, ciascuno dei quali manifesta la propria concezione della scienza e della letteratura.¹¹⁶ Non solo due culture, dovremmo allora specificare, ma anche due modi diversi di fare letteratura convivono nell'Europa del *fin-de-siècle*. E se gli ideali romantici plasmano la mistica della corrente letteraria simbolista, la narrativa realista si caratterizza, invece, per la coerenza e le continuità metodologiche con il modello scientifico egemone.¹¹⁷

Ma l'adozione di tale paradigma epistemologico – sia nella letteratura che nella critica ai testi – dovette necessariamente implicare un nuovo approccio da parte degli scrittori alla natura e alla loro arte. Parafrasando Tennyson, i poeti vittoriani “falter where they firmly trod”:¹¹⁸ la constatazione della vastità e della ricchezza del mondo naturale, infatti, non è solo oggetto di meraviglia, ma adombra anche l'angoscia del poeta per un mondo ormai ridotto ad un mero agglomerato di parti sensibili senza alcuna rispondenza reciproca.¹¹⁹ Mentre i romantici avevano mantenuto la loro fede nell'esistenza di un'unità della natura che solo all'occhio del poeta era dato percepire, la curiosità e lo spirito inquisitivo dei poeti vittoriani – che fanno propri i metodi dell'osservazione scientifica della loro epoca – sviluppano invece l'amore per il dettaglio e per la varietà degli elementi esistenti.¹²⁰ La chiarezza espositiva diventa, allora, uno dei valori principali della poesia vittoriana: la visione poetica indugia sulla bellezza del particolare e sulle

¹¹⁶ Lightman, “Science and culture”, 14.

¹¹⁷ È celebre la definizione di George Levine secondo cui il romanzo realista è “a cultural twin to the project of Victorian science.” (George Levine, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction* [Cambridge: Harvard University Press, 1988], 1).

¹¹⁸ “That, I considering everywhere / Her secret meaning in her deeds, / And finding that of fifty seeds / She often brings but one to bear, / I falter where I firmly trod,” (Tennyson, “In Memoriam”, *The Poems of Tennyson*, 372).

¹¹⁹ Bernard Richards, *English Poetry of the Victorian Period: 1830 – 1890* (London; New York: Longman, 1988), 185.

¹²⁰ Ibid., 186 – 187.

piacevoli minuzie dell'osservazione microscopica. I sensi, di conseguenza, saranno considerati soprattutto in virtù delle loro capacità analitiche piuttosto che per le loro potenzialità di generare una forma di trascendenza intellettuale. La fusione sensoriale viene considerata, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, soprattutto come una forma di confusione che anziché favorire la chiarezza espositiva ostacola la resa immediata dell'oggetto descritto. Vezzo della letteratura romantica, il tropo sinestetico – secondo i critici del periodo – è stato sfruttato all'eccesso e senza alcun riguardo da Keats e dai suoi contemporanei fino ad affievolirne il senso.

Le perversioni della sinestesia

In *The New Laokoon* (1910), appropriatamente sottotitolato *an Essay on the Confusion of the Arts*, Irving Babbitt, docente di letteratura francese e di letterature comprate a Harvard, propose una lunga e particolareggiata critica del modello artistico romantico in relazione, soprattutto, alle possibilità di un'efficace commistione tra due o più arti. All'epoca della pubblicazione Babbitt era già noto per le sue inclinazioni anti-romantiche, già espresse nella serie di articoli pubblicata con il titolo *Literature and the American College* (1908)¹²¹ in cui difendeva la necessità degli studi umanistici in una società dove la morale e l'estetica erano sempre più asserviti all'utilitarismo borghese e alla razionalità del naturalismo scientifico. La decadenza di questi valori nella società occidentale era ben rappresentata, secondo lo studioso, dalla manifesta inferiorità delle opere letterarie prodotte dal XIX secolo che, insistendo sulla ripetizione degli ormai obsoleti schemi romantici, aveva allontanato la letteratura dai suoi contenuti etici. E nell'analisi di queste aberrazioni letterarie – che implicitamente invocano il ritorno alla “purezza” letteraria pre-ottocentesca e all'avvento di una letteratura che diventi espressione di quei valori morali così necessari alla società moderna – viene dato particolare risalto alla assurda pretesa romantica della fusione sensoriale.

Mutuando il titolo della sua opera dal famoso studio di Gotthold Ephraim Lessing¹²²

¹²¹ Irving Babbitt, *Literature and the American College: Essays in Defense of the Humanities* (Boston; New York: Houghton Mifflin and Company, 1908).

¹²² Irving Babbitt, *The New Laokoon: an Essay on the Confusion of the arts* (Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 1910), 35 – 53.

sulle possibilità estetiche e sui limiti delle diverse forme artistiche, Babbitt si sofferma in particolare sull'analisi delle perversioni da lui definite "pseudo-classiche" (risalenti, cioè, al periodo neoclassico del XVIII secolo) e moderne (del periodo romantico) di quel principio "naturale" dell'arte secondo cui ogni forma di rappresentazione deve valorizzare al massimo solo ed esclusivamente le proprie caratteristiche specifiche. Tra gli artefici "pseudo-classici" di queste confusioni è annoverato, ad esempio, Bertrand Castel le cui idee (tra cui, ovviamente, il progetto del celebre *clavecin à lumière*) sono considerate una "*reductio ad absurdum* of certain pseudo-classical tendencies",¹²³ mentre alle tecniche romantiche della pittura poetica ("word-painting") e della "color-audition" Babbitt dedica una particolare attenzione.¹²⁴

La forza estetica delle suggestioni multisensoriali del Romanticismo è giustificata, secondo lo studioso, come una reazione, talvolta eccessiva, alla compostezza (e, talvolta, alla aridità) della letteratura del secolo precedente.¹²⁵ Il rimedio, tuttavia, appare essere assai peggiore della malattia in quanto l'eccessiva indulgenza nei confronti della multisensorialità aveva ridotto la poesia ad un vacuo esercizio stilistico in cui al fantasioso dispiegamento delle metafore sensoriali corrispondeva una grave superficialità nella strutturazione dell'azione drammatica. In altre parole, gli autori romantici avevano allontanato la loro poesia dal "rational or dramatic purpose" in cambio di "suggestive word-painting".¹²⁶ L'attenzione alla rappresentazione del sensibile aveva sostanzialmente offuscato la dimensione razionale della letteratura: "The romantic error has been to make of this revery the serious substance of life instead of its occasional solace; to set up the things that are below the reason as a substitute for those that are above it".¹²⁷

"To accept this aestheticism as final – scrive, infine, Babbitt – would be to turn poetry

¹²³ Ibid., 57.

¹²⁴ Ibid., 115 – 158; 172 – 184.

¹²⁵ Ibid., 130.

¹²⁶ Ibid., 131.

¹²⁷ Ibid., 132.

into a kind of lotus-eating.”¹²⁸ Per la sua argomentazione contro la sinestesia e, soprattutto contro i suoi effetti deteriori sulla “sanità” della letteratura, Babbitt fa leva sulla ben nota suggestionabilità sinestetica prodotta dall’assunzione di droghe, quegli stati esaltatori dei sensi e quelle indolenze del corpo e della volontà che, con un certo moralismo, vengono deprecate come aberrazioni della natura. Le parole sopra citate si riferiscono, infatti, alla descrizione del popolo dei mangiatori di loto, narrato nell’*Odissea* e riportato in auge nell’Inghilterra di metà Ottocento soprattutto grazie a una celebre poesia di Alfred Tennyson.¹²⁹ Gli abitanti dell’isola, secondo la narrazione omerica (che a sua volta riprende un mito greco), sono perennemente ridotti ad uno stato di torpore e pigrizia a causa del ripetuto consumo dei frutti del loto, una sostanza lisergica i cui effetti sembrano essere molto simili a quelli dell’oppio. E se l’oppio, come è ben noto agli autori romantici, induce stati di indolenza, alterazioni della percezione e, infine, effetti sinestetici, la metafora letteraria dell’unione dei sensi svolge, nel paragone qui proposto da Babbitt, una funzione analoga sulla scuola letteraria del Romanticismo. I poeti, esaltati dal fascino suggestivo delle metafore multisensoriali, ebbri della loro stessa arguzia, si mostrano unicamente interessati a produrre il maggior numero possibile di queste immagini ammaliani senza preoccuparsi di inserirle all’interno di un solido contesto narrativo:

... so many words or phrases that evoke some object before the inner eye, or charm the ear by an unheard melody; that invite, in short, to intense aesthetic contemplation. There are probably more expressions of this kind, as Matthew Arnold says, in the tale of “Isabella” alone than in all the extant plays of Sophocles. “But the action, the story?” Arnold asks; and he goes on to show how inferior the story is in Keats to the same story as told by Boccaccio, “who above all things delineates his object; who subordinates expression to that which it is designed to express.”¹³⁰

Secondo Babbitt, il desiderio dell’arte romantica di evocare sensazioni vivide nel lettore attraverso l’uso di varie forme retoriche, tra cui la metafora sinestetica, era stato, dunque, portato all’eccesso trasformando le poesie in una serie di pittoresche immagini e sensazioni percettive senza alcun filo conduttore in grado di dar loro una certa coerenza. Benché il tropo sinestetico non sia in sé condannabile (“The great poets of the

¹²⁸ Ibid., 130.

¹²⁹ Tennyson, “The Lotos-Eaters” (1832), *The Poems of Tennyson: in three volumes*, vol 1, ed. Christopher Ricks (Harlow: Longman, 1987), 467 – 477.

¹³⁰ Babbitt, *The New Laokoon*, 130 – 131.

past have practiced suggestiveness, but only as one element of their art and with infinitely greater sobriety than our modern romanticists.”),¹³¹ Babbitt ne denuncia l’uso eccessivo, sintomatico di uno stile destinato ad una obsolescenza che, significativamente viene etichettata come “decadenza”: “Suggestive word-painting is, within proper bounds, an entirely legitimate art; when it oversteps these bounds, when images are offered as a substitute of ideas, when words are turned to purely voluptuary uses and divorced from rational purpose, the result is not a real advance but rather *the beginning of decadence*.”¹³²

Quanto alle moderne teorie dell’*audition colorée* applicate alla letteratura, pur riconoscendo un interesse artistico e scientifico a tali fenomeni, lo studioso guarda con sospetto ogni tentativo di fondare su questi un’intera corrente poetica: “Color-audition and similar phenomena have little bearing on the higher and more humane purposes of art. For the critic of art and literature they are interesting and curious, but scarcely anything more. They concern more immediately the student of psychology and medicine, and in some cases the nerve-specialist.”¹³³ Babbitt ribadisce infatti a più riprese che gli usi poetici delle teorie sulla fusione (o sulla confusione) dei sensi e delle arti sono un sintomo dell’esaurimento creativo dei movimenti artistici e letterari. Pur non condannando i principi dell’estetica romantica Babbitt vede la fioritura sinestetica come un emblema del divario che si era creato tra un’arte che guarda ancora al passato e la nuova società borghese, già protesa verso il futuro.¹³⁴ Per Babbitt, insomma, l’unione dei sensi è manifestazione di un’essenziale schizofrenia della comunità artistica europea, ancorata ai valori estetici del Romanticismo in una società che era radicalmente cambiata dai tempi di Coleridge e Shelley.

All’epoca in cui l’intellettuale americano formulò la sua critica della confusione dei sensi, il miraggio estetico dell’opera d’arte totale, in cui tutti i sensi del fruitore concorrono al completo godimento artistico secondo molteplici punti di vista, era già

¹³¹ Ibid., 130.

¹³² Ibid., 145. Corsivo aggiunto.

¹³³ Ibid., 183.

¹³⁴ Ibid., 185.

stato tacciato di ogni sorta di nefandezza psicologica da parte Max Nordau, medico e sociologo le cui teorie fecero molto scalpore nell'Europa del periodo. Nel suo celebre e influente *Degenerazione* (1892) lo studioso esamina dal punto di vista neurologico i recenti sviluppi della pittura, della musica e della letteratura considerandoli come aberrazioni rispetto all'arte dei secoli precedenti, manifestazioni artistiche patologiche di una società in netto declino. L'interesse per i sensi, le percezioni e la sensibilità emotiva dell'essere umano, che erano stati al centro del discorso letterario durante tutto il XIX secolo, vengono considerati come sintomi patologici e nell'analisi proposta da Nordau molti tra gli artisti più in voga e celebrati dell'epoca sono trattati come veri e propri casi clinici di competenza neurologica:

I degenerati non sono sempre delinquenti, prostitute, anarchici o pazzi dichiarati. Talvolta sono scrittori ed artisti. Questi però rivelano quelli stessi caratteri morali e di sovente anche quelli fisici comuni ai membri della stessa famiglia antropologica che soddisfano i loro insani istinti col coltello dell'assassino o colla cartuccia del dinamitaro invece che colla penna o col pennello.¹³⁵

Facendo leva sulle concezioni romantiche dell'artista come genio e del legame che sembra sussistere tra genio, arte e follia, lo studio di Nordau propone dichiaratamente un'incursione della neurologia nei territori dell'estetica. Il linguaggio degli scrittori viene letto come sintomo di quelle patologie mentali che, secondo Nordau, andavano isolate e curate al fine di preservare il benessere e la purezza sociale. L'opacità di tanta parte della poesia simbolista (come abbiamo visto per il caso di Rimbaud), ad esempio, viene ascritta all'incapacità dell'intelletto sottosviluppato di produrre discorsi coerenti e di senso compiuto.¹³⁶ Contro quest'arte patologica – che, tuttavia, stava riscuotendo discreto successo nella scena culturale europea e la cui evidente decadenza risvegliava “negli animi elevati [...] un'oscura apprensione di un crepuscolo dei popoli”¹³⁷ – Nordau sembra implicitamente invocare l'intervento di una necessaria censura poiché i suoi effetti deleteri non si limitavano all'ambito estetico: criticando apertamente i mali della società e offrendo poco realistiche soluzioni tali opere erano politicamente e socialmente pericolose.

¹³⁵ Max Nordau, *Degenerazione: versione autorizzata sulla prima edizione tedesca*, vol. 1, *Fin de siècle – Il misticismo*, tr. G. Oberosler (Milano: Fratelli Dumolard editori, 1893), xii.

¹³⁶ Ibid., 229.

¹³⁷ Ibid., 5.

... questi presunti innovatori [...] parlano di socialismo, della libertà delle idee ecc. e destano perciò l'apparenza di essere compenetrati delle idee e delle aspirazioni dell'epoca. Ma queste non sono che vane parvenze. Quei paroloni di moda sono sparsi senza alcun intimo nesso nell'opera [...] Quelle opere oscure, o leggermente pettegole che pretendono di offrire o per lo meno di preparare la soluzione delle questioni serie dell'epoca nostra, sono di ostacolo addirittura, imperocchè generano confusione nelle teste deboli oppure incolte, suggeriscono loro idee false e precludono loro la via ad ammaestramenti di sano criterio.¹³⁸

Sia nella continuità dello studio letterario di Nordau con i lavori neurologici dell'epoca che nell'enfasi dello studioso sulle "devianze" patologiche delle espressioni artistiche e sociali, è possibile riconoscere in *Degenerazione* l'influenza degli studi di Cesare Lombroso, il medico iniziatore dell'antropologia criminale, a cui Nordau dedicò il volume. Nell'ultima parte dell'Ottocento Lombroso ridiscusse in tutta Europa i principi base dell'organologia, teoria secondo cui le funzioni e i caratteri tipici dell'essere umano, così come le eventuali peculiarità e i disturbi della personalità, potevano essere individuati tenendo in considerazione la forma e l'ampiezza delle aree cerebrali che corrispondevano ai diversi tratti caratteriali.¹³⁹ Nordau condivideva con Lombroso (senza il cui lavoro, egli sostiene, *Degenerazione* non avrebbe potuto essere scritto)¹⁴⁰ una visione radicalmente fisicista e meccanicista dei comportamenti, delle azioni e delle abitudini umane che erano tutte riconducibili al lavoro combinato delle diverse parti del cervello, una complessa macchina senza alcun centro organizzatore predominante. Data questa premessa, non stupisce la vivace reazione di Nordau alle teorie dell'unione dei sensi nella letteratura e sull'utilizzo combinato delle diverse facoltà per la fruizione dell'opera d'arte. La teoria del *sensus communis* – che, come abbiamo visto, offriva una certa plausibilità meta-scientifica alla realizzazione letteraria dell'unità dei sensi – presupponeva, in contrasto con la concezione lombrosiana, l'esistenza di un luogo in cui le diverse aree della percezione sensoriale erano riunite e organizzate. Nella prospettiva di Nordau questa concezione era obsoleta al punto da essere ridicola e un lungo capitolo

¹³⁸ Ibid., 85 – 86.

¹³⁹ La teoria organologica (o frenologica) fu proposta all'inizio del XIX secolo dal Joseph Francis Gall e ampiamente criticata per gli assunti materialistici che presupponeva. Si veda Giovanni Pietro Lombardo e Marco Duichin (ed.), *Frenologia, fisiognomica e psicologia delle differenze individuali in Franz Joesph Gall: antecedenti storici e sviluppi disciplinari* (Torino: Bollati Boringhieri, 1997) e Georges Lantéri-Laura, "Psiche e cervello" in *Storia del pensiero medico occidentale*, vol. 3, 146 – 153.

¹⁴⁰ Nordau, *Degenerazione*, xi.

di *Degenerazione* affronta, infatti, il tema dell'impossibile pretesa artistica di creare opere capaci di sollecitare più di un senso contemporaneamente.

Per dimostrare come il concetto stesso di opera d'arte totale presentasse caratteri schizofrenici e "degenerati" Nordau produsse come "prova" la travagliata vicenda umana e artistica di Richard Wagner che, secondo lo studioso, presentava chiari sintomi di diverse patologie e disturbi psichici:

Il solo Riccardo Wagner è carico di una grande quantità di degenerazione più che tutti gli altri degenerati, che abbiamo imparato a conoscere, presi assieme. Le stimmate di simile stato morboso si riscontrano riunite in esso con desolante perfezione e rigoglioso sviluppo. La sua costituzione fisica generale rivela mania di persecuzione, megalomania e misticismo; i suoi impulsi sono informati ad uno spirito di filantropia assai debole, all'anarchismo, alla ribellione ed alla contraddizione; nei suoi scritti riscontransi tutti i segni caratteristici della grafomania, specialmente, sconnessione, fuga di pensieri, ed inclinazione a stupidi giuochi di parole – e quale base dell'essere suo notasi la emotività caratteristica, tinta contemporaneamente di erotomania e fanatismo religioso.¹⁴¹

E non solo l'opera wagneriana è nevrotica e delirante a causa delle deficienze psichiche del suo creatore, ma l'idea di suggerire forme e colori per mezzo dei suoni è inficiata dalle caratteristiche stesse del mezzo artistico da lui scelto. Come Babbitt, Nordau è convinto che ciascuna arte produca effetti estetici specifici dell'universo sensoriale tipico della sua fruizione; la musica è fatta, insomma, per essere ascoltata. Traslare i tratti tipici di ciascuna arte in un contesto estraneo sarebbe come spostare un pesce dall'acqua nell'aria sperando che galleggi, o un uccello dall'aria nell'acqua sperando che nuoti:

Tali creazioni non provengono da commozione d'animo, bensì da impressioni esterne inasprite mediante i sensi; non sono sensazioni bensì un riflesso – quindi qualche cosa di essenzialmente ottico. La parte migliore della musica di Wagner vorrei paragonarla al moto dei pesci volanti. Uno spettacolo meraviglioso e abbagliante – ma tuttavia non naturale; una confusione tra il reale e l'immaginario, e specialmente poi una cosa affatto sterile che non può servire di istruzione né ai pesci né agli uccelli normali.¹⁴²

Le articolazioni sinestetiche tipiche dell'arte wagneriana sono, allora, considerate inutili, così come è inefficace la tecnica del *leitmotif*, attraverso la quale il musicista associava ai personaggi una melodia particolarmente adatta a evocare le loro caratteristiche. Il tentativo di Wagner, così esplicito, di trasformare le suggestioni emotive tipiche della musica in concetti - sia astratti, sia concreti - ha l'unica

¹⁴¹ Ibid., 328.

¹⁴² Ibid., 388.

conseguenza di rendere la sua arte muta e incomunicabile allo spettatore.¹⁴³ L'unico modo in cui è possibile interpretare correttamente i simboli offerti dalla musica è quello di essere preventivamente predisposti e preparati a riconoscerli:

Allorché Wagner vuole esprimere il concetto di “gigante” o di “nano” non dice nella buona lingua comune a tutti “nano” “gigante”, ma sostituisce questi vocaboli con una serie di note il cui significato nissuno può comprenderlo se non ne ha la chiave. Occorre forse dir di più per metter in piena luce la perfetta pazzia di un simile scambio dei mezzi di esprimersi, di un simile disconoscimento dei mezzi d'ogni arte?¹⁴⁴

L'analisi neuropatologica dell'unione sensoriale offerta da Nordau mette in evidenza, proprio come quella di Babbitt, l'irragionevolezza di un'arte pensata per sollecitare simultaneamente più di un senso. Non solo tali articolazioni musicali e letterarie privilegiavano l'aspetto sensuale dell'opera d'arte, a scapito del composito equilibrio armonico idealizzato dal neoclassicismo, ma forzando i limiti naturali della modularità percettiva, questi tentativi risultavano, in ultima analisi, particolarmente inefficaci: esperimenti artistici idealmente suggestivi, ma di difficile (se non impossibile) attuazione. In sintonia con Babbitt, anche Nordau considera inoltre la sopravvivenza della sinestesia un retaggio decadente e obsoleto del passato romantico.¹⁴⁵ Si vedrà, invece, nel prossimo capitolo come, contestualmente all'accentuato fisicalismo e ai tentativi di estensione delle conoscenze mediche all'estetica e all'esame delle opere d'arte di cui ci siamo occupati, la nascita della psicologia e della psicanalisi apporti una visione diversa dei meccanismi cognitivi in cui la letteratura, anziché essere considerata una manifestazione sintomatica della “degenerazione” sociale, diventa uno strumento d'indagine essenziale, essendo il linguaggio un terreno comune d'interesse tra le due discipline.

¹⁴³ “E così anche Wagner vuol spogliare la musica della sua propria natura, e d'una sostenitrice dell'emozione farne una del pensiero. [...] Wagner vuol essere da tanto di fare come gli studenti che insegnano al mastino a dire ‘papà’. Egli vuol riescire a far parlare la musica. All'occorrenza la partitura deve sostituire un libro d'indirizzi. Il linguaggio non gli serve abbastanza.” (Ibid., 377 – 378.)

¹⁴⁴ Ibid., 378.

¹⁴⁵ Ibid., 369.

Capitolo 5

“Writing by simply looking”: forme fonosimboliche della sinestesia nella sperimentazione letteraria modernista

I like anything that a word can do. And words do do all they do and then they can do what they never do.¹

Come si è visto nei diversi – ma, almeno per alcuni aspetti, analoghi – casi di Babbitt e Nordau, la “stroncatura” della sinestesia è parte di una più ampia ideologia antiromantica che reagisce in chiave moralistica, oltre che politica, ai presunti eccessi dell’estetica decadente che avrebbero estenuato, radicalizzandoli, alcuni tratti distintivi della poetica romantica. Sul versante degli studi neurologici, la testimonianza di Nordau è, in questo senso, particolarmente significativa in quanto il tentativo di analizzare neurologicamente e psicologicamente casi di unione sensoriale nelle arti dimostra, ancora una volta, la duttilità della sinestesia alle appropriazioni anche strumentali di discorsi di impronta scientifica. La stigmatizzazione degli artisti come “degenerati” – alla stregua di criminali e maniaci – sembra costituire un primo esempio della urgenza, sempre più evidente nella prima parte del XX secolo, delle scienze mediche di estendere insieme alla propria indagine, anche il proprio potere censorio agli stili della creatività.

Tuttavia, proprio la modularità e la distanza tra i sensi che Nordau aveva postulato in premessa al suo studio neurologico della letteratura, verranno confutati e contraddetti da altri rilevanti contributi contemporanei e successivi provenienti dallo stesso ambito di ricerca. Furono i *Principles of Psychology* (1890) dello psicologo e filosofo americano William James a inaugurare una nuova riflessione sulla dimensione psicologica del linguaggio e sul suo rapporto con le dinamiche dell’inconscio, riflessione alla quale Sigmund Freud impresso una svolta cruciale nel nuovo ambito clinico e teorico della psicoanalisi. È la struttura stessa della lingua ad offrirsi, e ad essere osservata, come

¹ Gertrude Stein, *Everybody’s Autobiography* (1937) (New York: Vintage Books, 1973), 317.

luogo di articolazione dell'inconscio; in particolare, le parti sensibili della lingua, quel suono e quel ritmo la cui multisensorialità già Rimbaud aveva mostrato sia in "Voyelles" che in "Le bateau ivre", costituiranno il campo precipuo dell'indagine. Come si vedrà nei prossimi paragrafi è da queste premesse che trae alimento la sperimentazione più radicale delle avanguardie moderniste, volta a dar risalto a quelle caratteristiche della lingua poetica che, come aveva intuito Rimbaud, si prestano maggiormente all'evocazione di suggestioni sinestetiche. Sia i "ritratti" di Gertrude Stein che i "poèmes phonétiques" dadaisti meritano, in questo senso, particolare attenzione proprio perché, grazie alla condensazione e alla destrutturazione della sintassi e della semantica testuale, essi portano all'attenzione del lettore quelle caratteristiche fonoacustiche multisensoriali tipiche di queste opere. Una multisensorialità, dunque, che, a seguito della critica neo-umanistica di inizio secolo, riemerge nella letteratura modernista con caratteristiche considerevolmente diverse rispetto a quelle osservate nel Romanticismo.

L'affermazione dei principi sinestetici inerenti alla sperimentazione modernista, infine, sembra porsi in netta controtendenza rispetto all'autonomia referenziale del testo da più parti invocata nel corso del primo trentennio del XX secolo. Se, infatti, il suono delle parole si rivela adatto a riprodurre le caratteristiche percettive dell'oggetto poetico, esso garantisce un'interazione tra linguaggio e mondo che va ben al di là del rapporto convenzionale che generalmente la rappresenta. Considerando, inoltre, la suggestiva coincidenza temporale tra le opere analizzate e la pubblicazione, nel 1916, del *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure che stabilisce l'arbitrarietà del segno come base della linguistica, i lavori di Stein e dei dadaisti sembrano anticipare ampiamente le critiche della linguistica moderna a tale principio così come molte delle recenti ipotesi neurolinguistiche circa la natura multisensoriale del linguaggio.²

² Le integrazioni, gli sviluppi e le confutazioni della nozione di arbitrarietà e convenzionalità del segno linguistico formulata da De Saussure occupano le riflessioni di molte discipline nel corso del Novecento e di questo secolo. Darne conto in questa sede non è ovviamente possibile. Mi limito a segnalare qui, tuttavia, la rilevanza del contributo antesignano e fondativo di Charles Sanders Pierce, filosofo, semiologo e matematico americano, sui segni iconici all'interno di una teoria della conoscenza logica e semiotica che è stata assunta come riferimento essenziale dai moderni studi semiotici.

Semantica del sé e psicologia del linguaggio

Un fattore di fondamentale importanza nello studio delle qualità dell'intelletto e della sensibilità umana alla metà dell'Ottocento è rappresentato dalla nascita della psicologia come disciplina autonoma dalla neurologia. Essa si faceva carico dell'analisi di quegli aspetti della mente non direttamente osservabili con le tradizionali tecniche di ricerca. In aperto contrasto con la frenologia lombrosiana – che, rifacendosi a una visione materialista e fortemente riduzionista della mente, ipotizzava un'ideale equivalenza tra la personalità e la conformazione anatomica dell'encefalo – gli psicologi rivendicarono, invece, l'autonomia del pensiero dalle caratteristiche cerebrali opponendo al modello organologico una visione dei processi cognitivi secondo cui i tratti specifici di ciascun essere umano dovevano essere individuati nell'analisi degli istinti e di quegli aspetti della mente che, benché non riconducibili alla razionalità, erano ritenuti di fondamentale importanza per la formazione della personalità. E mentre il modello lombrosiano considerava, come abbiamo visto, non solo i fenomeni sinestetici, ma anche la maggior parte delle correnti artistiche contemporanee come deviazioni patologiche dalla "normalità", la psicologia (e, alla fine del secolo, la psicanalisi freudiana) presentano - proprio nell'identificazione di caratteri inconsci, non riconducibili al pensiero razionale - numerosi punti di contatto con i presupposti, le teorizzazioni e gli stili delle sperimentazioni simboliste e moderniste. A fronte, dunque, delle stroncature della fine del XIX secolo al concetto di unione dei sensi - che si rifacevano ad una visione neurologica essenzialmente modulare e riduzionista (non isolabile, come abbiamo visto, dalla cruciale influenza dei processi politico-culturali in corso nell'Europa del periodo) -, vedremo in questo paragrafo come il modello psicologico della mente dialoghi proficuamente con la letteratura ispirando forme di sperimentazione in cui la multisensorialità si rivelerà un elemento di fondamentale importanza per l'emersione delle caratteristiche dell'inconscio.

Mentre, come si è visto, la letteratura e la filosofia del periodo romantico concepivano la sensibilità e gli aspetti irrazionali del pensiero come luogo del contatto tra il sé, l'unità del mondo (persa dall'occhio umano) e le forme di una realtà noumenica, ultraterrena e

invisibile,³ nel corso degli anni sessanta del XIX secolo le indagini della neurologia si posero l'obiettivo di definire un inconscio fenomenico (scevro, cioè, da connotazioni metafisiche) e individuale, analizzabile secondo criteri di studio scientifici. I lavori della neonata psicologia furono, dunque, in larga parte dedicati all'approfondimento delle aree inconse della mente umana intese come pulsioni istintuali la cui dinamica è caratterizzata da una logica propria.⁴

Le analogie tematiche tra le prospettive della psicologia e i discorsi della letteratura sono evidenti. Di fatto gli aspetti istintuali e emotivi, centrali nell'estetica romantica, diventano ora per la prima volta oggetto di analisi scientifiche che ne ridefiniscono i contorni secondo prospettive che interagiranno con le innovazioni e rivoluzioni estetiche del Novecento. Il valore dell'unità, ad esempio, che, come abbiamo visto, è cruciale sia nella determinazione neuroscientifica del funzionamento delle diverse aree cerebrali, che nell'aumento del numero e dell'importanza strategica dei tropi sinestetici che caratterizzano la poesia romantica, viene in questi anni ridiscusso dal filosofo William James nel suo *The Principles of Psychology* (1890).⁵

Sulla scia del fisicalismo popolare in quegli anni, James distinse tra la percezione delle singole parti che formano un insieme e l'idea di unità che viene, ad esse, attribuita dall'intelletto umano sottolineando come, anziché essere una categoria ontologica e concreta, il concetto di unità sia, invece, un'astrazione intellettuale che interviene al termine di un processo percettivo ed interpretativo variabile a seconda dei soggetti percipienti.⁶ Ciò è ben evidente nell'apprezzamento di un tema musicale che, pur sviluppandosi linearmente e in sequenza cronologica, viene sempre percepito come

³ Edward S. Reed, *From Sould to Mind: the Emergence of Psychology from Erasmus Darwin to William James* (New Haven; London: Yale University Press, 1997), 127 - 130.

⁴ Ibid., 141.

⁵ Considerato oggi tra i padri fondatori della moderna psicologia, William James ottenne una laurea in medicina nel 1869 e esercitò la sua attività intellettuale all'università di Harvard dove tenne corsi di fisiologia, di filosofia e contribuì alla fondazione della cattedra in psicologia. *The Principles of Psychology*, monumentale opera in due volumi, contiene la *summa* delle ricerche, delle teorie e degli insegnamenti di James durante i suoi anni ad Harvard e influenzò numerose generazioni di nuovi adepti della disciplina che il suo stesso lavoro contribuì a fondare e consolidare. Per approfondimenti sulla vita e sul pensiero di James si veda: Robert D. Richardson, *William James: in the Maelstrom of American Modernism: a Biography* (Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 2006).

⁶ William James, *The Principles of Psychology*, vol I (New York: Dover Publications, 1950), 159.

“uno”.⁷

Un punto di contatto tra l'analisi jamesiana e gli interessi della letteratura dell'epoca emerge quando si considerano le riflessioni del filosofo sulla natura del linguaggio e sulla sua importanza nella determinazione dei processi mentali. Secondo James, infatti, il linguaggio usato per comunicare esperienze sensoriali semplici (concetti come caldo, freddo, chiaro, scuro, ecc.) presenta caratteristiche tanto soggettive quanto oggettive. Da un lato, il repertorio linguistico disponibile (in questo caso la gamma degli aggettivi) è sufficientemente ampio per consentire le necessarie variazioni a seconda dei singoli casi e soggetti percipienti. Dall'altro, rispetto alle sfumature dell'esperienza individuale, il linguaggio presenta dei vincoli oggettivi poiché spesso, per indicare delle sensazioni, il dizionario si limita a nominare l'oggetto che le suscita: "... still to-day we have to describe a large number of sensations by the name of the object from which they have most frequently been got. An orange color, an odor of violets, a cheesy taste, a thunderous sound, a fiery smart, etc., will recall what I mean. This absence of a special vocabulary for subjective facts hinders the study of all but the very coarsest of them."⁸ E il risultato di questa necessaria economia selettiva dei significati attribuibili è un inevitabile impoverimento della percezione, in quanto l'infinito numero delle esperienze fenomeniche soggettive si riduce sensibilmente nel momento in cui tentiamo di comunicarle dato che abbiamo a disposizione solo le forme standard della lingua, le quali finiscono per orientare e condizionare il nostro sguardo, limitando non solo la nostra articolazione linguistica, ma anche la nostra stessa percezione:

Empiricist writers are very fond of emphasizing one great set of delusions which language inflicts on the mind. Whenever we have made a word, they say, to denote a certain group of phenomena, we are prone to suppose a substantive entity existing beyond the phenomena, of which the word shall be the name. But the *lack* of a word quite as often leads to the directly opposite error. We are then prone to suppose that no entity can be there; and so we come to overlook phenomena whose existence would be patent to us all, had we only grown up to hear it familiarly recognized in speech.⁹

Esiste sempre, insomma, un enorme scarto tra la realtà esperita e il linguaggio della

⁷ "No more do musical sounds combine *per se* into concords or discords. Concords and discord are names for their combined effects on that external medium, the *ear*." (Ibid.).

⁸ Ibid., 195.

⁹ Ibid.

sua descrizione.¹⁰ Sebbene James fosse qui interessato a discutere la soggettività della percezione secondo una prospettiva filosofica e scientifica è chiaro come queste osservazioni sulla natura del linguaggio siano rilevanti anche per la letteratura. L'analisi di James dà, in effetti, rilievo a quell'inadeguatezza della lingua di cui i poeti – da Rimbaud in poi – stavano prendendo sempre maggior consapevolezza. Laddove i rapporti di significazione tradizionali risultano restrittivi e insufficienti per gli obiettivi della comunicazione poetica, il linguaggio deve essere “lavorato”, piegato e manipolato per suggerire – se non definire – anche quella realtà (empirica ed emotiva) che lo eccede.¹¹ Sarà questo, in Europa e negli Stati Uniti, uno dei perni della letteratura cosiddetta modernista, le cui sperimentazioni, a partire dall'inizio del Novecento, saranno in gran parte ispirate anche dalle teorie jamesiane.¹²

¹⁰ Tra queste aree lasciate necessariamente oscure dal linguaggio, James menziona anche i fenomeni della “colored hearing” che, come abbiamo già osservato, mettono alla prova le capacità descrittive dei soggetti nel definire le qualità della loro particolare esperienza. (Ibid., 204 - 205).

¹¹ La sfiducia nelle possibilità di significazione del linguaggio umano e l'esigenza di trovare una nuova forma di comunicazione sono aspetti tipici della letteratura modernista. Sono eloquenti, in tal senso, le dichiarazioni del critico/poeta imagista T.E. Hulme sull'esaurimento dell'influenza letteraria romantica o l'esortazione, rivolta da T.S. Eliot ai poeti, a diventare “more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to *dislocate* if necessary, *language into his meaning*.” (Si veda T. E. Hulme, “Romanticism and Classicism” in *Selected Writings*, ed. Patrick McGuinness [New York: Routledge, 2003], 68 – 84; e T.S. Eliot, “The Metaphysical Poets” in *Selected Essays* [London: Faber and Faber, 1999], 289. Corsivo aggiunto). Come già si è visto, questa crisi della significazione è coerente con l'alienazione dell'arte dalla società e dalla cultura imprenditoriale e borghese, una alienazione che viene ribadita da versanti diversi (inclusi gli stessi Babbitt e Nordau). (Si veda Richard Sheppard, “The Crisis of Language” in *Modernism: a Guide to European Literature 1890 – 1930*, [1976] ed. Malcom Bradbury e James McFarlane [London: Penguin Books, 1991], 325). Laddove le strutture sintattiche e semantiche della lingua comune celebravano la continuità tra l'ordine del mondo e quello della sua rappresentazione, il linguaggio delle sperimentazioni moderniste dava risalto al venir meno di questa corrispondenza: da qui la dissezione delle strutture linguistiche tradizionali (Sheppard, “The Crisis of Language”, 328) e la crescente consapevolezza di un potere interno alla struttura linguistica del testo letterario la cui ricerca fu “both the dream and the nightmare of the Modernist.” (James Longenbach, “Modern Poetry” in *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. Michael Levenson [Cambridge: Cambridge University Press, 1999], 103). E se, come scrive Sheppard, questo potere chimerico della lingua ha ricevuto diverse denominazioni e interpretazioni – “‘the Logos’, ‘the Word’, ‘the Self’, ‘Being itself’, ‘*Anima Mundi*’, ‘the Unconscious’, ‘the older layers of the personality’” (Sheppard, “The Crisis of Language”, 327) – vogliamo in questo capitolo concentrarci su quella di “inconscio” e sulle possibilità della sua emersione grazie alle nuove tecniche poetiche moderniste, in cui la sinestesia avrà un ruolo fondamentale.

¹² Naturalmente, la grande stagione delle avanguardie non riguarda solo la letteratura, ma anche come è noto, le arti figurative i cui sviluppi, determinati dai medesimi presupposti ideologici, sono spesso interpretati dagli stessi protagonisti della scena letteraria. Basti pensare alla rilevanza culturale delle grandi mostre londinesi sul Post-Impressionismo (1910) e sul Cubismo (1912) curate da Roger Fry, membro di quel Bloomsbury Group che fu al centro della scena culturale modernista inglese e europea così come alla vivacità delle reazioni suscitate dalle prime mostre americane dei quadri fauvisti e cubisti (1911). Stante la tendenza degli artisti di inizio secolo a riunirsi in gruppi e movimenti con obiettivi e aspirazioni comuni (sia estetiche che ideologiche) il panorama intellettuale dell'epoca si caratterizza, allora, per la prolificità

Le possibilità di una rappresentazione più completa della realtà erano del resto, secondo James, inscritte nel linguaggio stesso, ma erano state fino ad allora ignorate da una ricezione dogmaticamente restrittiva della lingua. In ogni discorso, infatti, la salienza comunicativa viene invariabilmente posta dal ricevente solo su quelle parti “sostantive” (“substantive parts”, come i verbi, i nomi e gli aggettivi) che formano l’essenza della comunicazione, mentre le parti puramente grammaticali (“transitive parts”) vengono considerate come “collegamenti” che non contribuiscono al senso dell’enunciato. Proprio perché ancillari e “sottotraccia” rispetto ai contenuti principali dell’enunciato, tuttavia, queste ultime costituiscono per lo psicologo una preziosa fonte di informazioni: non esprimono significati compiuti, ma inflessioni emotive, “some shading or other of relation which we at some moment actually feel to exist between the larger objects of our thought”.¹³ Per comprendere e apprezzare la complessa ricchezza del pensiero umano, dunque, ogni parte del linguaggio che lo esprime è preziosa e utile per cogliere le sfumature emotive del rapporto del soggetto con la realtà: “We ought to say a feeling of *and*, a feeling of *if*, a feeling of *but*, and a feeling of *by*, quite as readily as we say a feeling of *blue* or a feeling of *cold*. Yet we do not: so inveterate has our habit become of recognizing the existence of the substantive parts alone, that language almost refuses to lend itself to any other”.¹⁴ E se il linguaggio è, allora, il luogo di manifestazione dei processi mentali, il lavoro svolto dallo psicologo quando sonda queste parti oscure della comunicazione corrisponde a quello dello scrittore che, alla fine del XIX secolo, lavora sulla lingua poetica modulandola in funzione di ciò che Stephane Mallarmé definì “... emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites”.¹⁵

Anche se con metodi e obiettivi diversi, dunque, sia la psicologia jamesiana che molta della letteratura ispirata da Rimbaud e Mallarmé concordavano sul fatto che il

di queste commistioni e per l’enfasi sulla natura intermediale delle opere d’arte. Lo strettissimo contatto tra arte e letteratura rende, ovviamente, le opere moderniste oggetto di naturale interesse nel contesto di questo lavoro. Non sembra essere un caso, del resto, che tanto nei “ritratti” di Gertrude Stein quanto nei “poèmes phonétiques” dadaisti, sui quali ci soffermeremo nel capitolo, sia forte l’influenza delle arti figurative nel processo creativo di testi letterari che, come vedremo, manifestano una forte inclinazione multisensoriale.

¹³ James, *The Principles of Psychology*, 245. Si veda anche Reed, *From Soul to Mind*, 202 – 211.

¹⁴ James, *The Principles of Psychology*, 245 – 246.

¹⁵ Stephane Mallarmé, Introduzione a “Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard” (1897) in *Œuvres Complètes*, ed. Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, 1998), 391.

linguaggio fosse un oggetto privilegiato di indagine. Secondo la celebre teoria dello “stream of thought” – destinata, non a caso, ad essere un’influenza fondamentale per la letteratura modernista¹⁶ – la struttura del pensiero, come quella linguistica, si articola linearmente, in un flusso ininterrotto di cui solo alcuni aspetti sono percepiti – sotto forma di argomenti (“topic”) – dalla coscienza razionale. La maggior parte di questo materiale rimane però latente, ai margini della coscienza (“fringe”) e sfugge all’attenzione cognitiva.¹⁷ E, parallelamente agli esperimenti condotti nei laboratori di psicologia per realizzare, per esempio, una *scrittura automatica* dell’inconscio,¹⁸ iniziano a comparire sperimentazioni analoghe nell’ambito del romanzo, del racconto, della poesia: secondo molti scrittori di inizio Novecento, era compito specifico dell’attività letteraria quello di far emergere, nella maniera più netta possibile, le articolazioni inconscie del pensiero che, come la psicanalisi di Sigmund Freud dimostra, erano soprattutto legate agli aspetti morfologici e formali del linguaggio.¹⁹

Formulati all’interno di una riflessione teorica e di una pratica clinica che riconfigurano il campo della psicologia nel nuovo sapere della psicoanalisi, gli studi di Sigmund Freud sul rapporto tra inconscio e linguaggio svilupperanno la riflessione psicologica sulla lingua iniziata da James arricchendola in modo decisivo. In *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901) e in *Il motto di spirito e le sue relazioni con l’inconscio*

¹⁶ L’impiego del termine “Stream of Consciousness” in ambito letterario si deve, notoriamente, a May Sinclair che in un articolo del 1918 lo utilizzò per definire le modalità narrative tipiche dei romanzi di Dorothy Richardson. Benché, vista la pervasività del termine negli studi filosofici e psicologici di inizio secolo, l’ipotesi del prestito jamesiano della definizione sia stata recentemente messa in discussione (si veda Suzanne Raitt, *May Sinclair: a Modern Victorian* [Oxford: Clarendon Press, 2000], 218 – 220), l’influenza della dottrina di William James sullo sviluppo e sulla concettualizzazione di questo stile narrativo resta incontestata ed evidente anche nei saggi di altri importanti autori dell’epoca quali Virginia Woolf e D. H. Lawrence. Si veda in proposito: Anne Fernihough, “Consciousness as a Stream” in *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, ed. Morag Schiach (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 65 – 81.

¹⁷ James, *The Principles of Psychology*, 249 – 250.

¹⁸ Si veda: Wilma Koutstaal, “Skirting the Abyss: a History of Experimental Explorations of Automatic Writing in Psychology”, *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 28 (Gennaio 1992), 5 – 27.

¹⁹ La volontà della narrativa modernista di sondare le manifestazioni inconscie della mente di specifica attualità nella psicanalisi freudiana è esplicita, ad esempio, in Virginia Woolf: “[The novelist] has to have the courage to say that what interest him is no longer ‘this’ but ‘that’: out ‘that’ alone must he construct his work. For the moderns ‘that’, the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology.” (Virginia Woolf, “Modern Fiction” [1925] in *The Essays of Virginia Woolf*, vol 4, 1925 – 1928, ed. Andrew McNeillie [London: The Hogarth Press, 1994], 162).

(1905) Freud attribuisce esplicitamente una considerevole importanza a quelle manifestazioni spontanee dell'inconscio che, sotto forma di deformazioni verbali, egli ha constatato in diverse circostanze pubbliche – l'arguzia verbale, il lapsus – o nel corso della sua esperienza clinica - il racconto della complessa organizzazione dei sogni.²⁰ In tutti questi casi, secondo Freud, è proprio dall'osservazione del discorso e dall'indagine di ciò che sfugge alla sua pretesa razionalità che è possibile formulare inferenze circa le caratteristiche psichiche dei soggetti. Nel lavoro onirico, ad esempio, non solo i processi della condensazione simbolica plasmano il linguaggio modificandone le parole secondo varie combinazioni,²¹ ma – laddove la coscienza razionale predilige la significazione astratta, il “contenuto” del segno linguistico – lo stato subcoscienziale del sogno interviene, invece, costantemente sugli aspetti sensibili e acustici: “Non ci stupiremo se, ai fini della raffigurazione onirica, l'ortografia cede di gran lunga al suono delle parole, dal momento che tali libertà sono concesse per esempio alla rima.”²² L'attenzione psicanalitica per il linguaggio, dunque, è riservata soprattutto agli elementi formali - che qualche decennio più tardi Ferdinand de Saussure formalizzerà con il nome di “significante” -,²³ generalmente ritenuti irrilevanti dal punto di vista della veicolazione dei significati comunicativi, ma fonte di informazioni preziose per lo psicologo.

Tra le diverse posizioni teoriche circa l'esistenza e l'organizzazione di un inconscio “logico” (un inconscio, cioè, che, anziché essere una pulsione casuale e incontrollata,

²⁰ Si veda Sigmund Freud, *Opere*, vol 5, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio e altri scritti 1905 - 1908*, ed. C. L. Musatti (Torino: Bollati Boringhieri, 1999); Sigmund Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana: dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori* (1901) in *Opere*, Vol. 4, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti 1900 - 1905*, ed. C. L. Musatti (Torino: Bollati Boringhieri, 2009).

²¹ “Il lavoro di condensazione del sogno riesce particolarmente evidente quando sceglie a suoi oggetti parole e nomi. Infatti il sogno tratta spesso le parole come cose e le sottopone alle medesime rappresentazioni di cose. Ne risultano creazioni verbali bizzarre e inconsuete. [...] Il modo di parlare dei bambini che in determinati periodi trattano realmente le parole come oggetti e inventano nuove lingue e strutture verbali artificiali, è in questo caso la fonte comune tanto del sogno quanto delle psiconevrosi.” (Sigmund Freud, *Opere*, Vol. 3, *L'interpretazione dei sogni 1899*, ed. C. L. Musatti [Torino: Bollati Boringhieri, 2002], 274 e 280).

²² Ibid., 373.

²³ Si veda Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. Charles Bailly e Albert Séchehayé (Paris: Payot, 1995), 97 - 100.

svolge un ruolo necessario e funzionale all'interno della psiche),²⁴ le teorie di William James e di Sigmund Freud meritano, nell'economia del nostro discorso, un posto di rilievo non solo per l'autorevolezza che esse conquistarono all'epoca, ma soprattutto perché, pur in modi diversi, entrambe presuppongono un ruolo fondamentale del linguaggio nella determinazione e nella manifestazione degli stati e delle operazioni mentali. L'attenzione per il significante e per l'aspetto acustico-simbolico della lingua che ispira la maggior parte delle opere letterarie simboliste svolge, come si è visto, un ruolo singolarmente significativo nelle analisi psicologiche dello stesso periodo. In questo senso, proprio in virtù di questa convergenza di interessi, letteratura e psicologia percorrono, a cavallo tra XIX e XX secolo, strade parallele, non di rado traendo reciproco vantaggio dallo scambio culturale tra i discorsi. Lo si vede nei "prestiti" freudiani dall'immaginazione letteraria (Edipo, Amleto, Gradiva)²⁵ che già da molti secoli sembrava aver intuito le fondamentali pulsioni umane mettendole in scena sotto forma artistica. Ma, una volta stabilito il linguaggio come luogo di articolazione involontaria dell'inconscio, si riconoscono le stesse dinamiche in quella letteratura che, seguendo l'esempio di Rimbaud, pone al centro del fare poetico la dimensione fono-acustica della lingua lavorando sulle possibilità di una comunicazione pre-simbolica. Essa dovrà evocare, anziché definire, nel tentativo di sopperire a quei limiti espressivi denunciati dalla filosofia del linguaggio di William James e già evidenti nell'esaurimento delle formule romantiche.²⁶ Limiti che i soggetti sinestetici, dal canto loro, avevano indicato quando si erano dichiarati incapaci di descrivere sensazioni per le quali la lingua (creata per la modularità dei sensi) non aveva risposte.

"De l'âme pour l'âme": meta-psicologia letteraria e suggestioni fonosimboliche

Parallelamente alla perdita d'importanza sociale e culturale del ruolo tradizionale

²⁴ Si veda Reed, *From Soul to Mind*, 141.

²⁵ Si veda Freud, *L'interpretazione dei sogni*, 243 – 247; Sigmund Freud, "Il delirio e i sogni nella *Gradiva* di Wilhelm Jensen" (1906) in *Il motto di spirito e altri scritti 1905 – 1908*, 263 – 336.

²⁶ Si veda nota 10.

della letteratura nell'immaginario della fine del secolo, anche il consolidato statuto epistemologico delle scienze, intese come produttrici di conoscenze certe e indiscutibili, si indebolisce considerevolmente. Non solo, infatti, le teorie della relatività di Einstein e i principi della fisica quantistica – per citare due tra le scoperte più sconvolgenti del primo quarto di secolo – misero in discussione le presunte verità delle leggi newtoniane che avevano costituito la base della fisica per oltre due secoli, ma introdussero anche nel vocabolario scientifico nuovi concetti come quello di “indeterminazione” che sembravano contraddire lo stesso principio dell'inconfutabilità sul quale si era fondata l'egemonia del sapere scientifico nel XVIII e XIX secolo.²⁷

L'improvvisa crisi dei paradigmi conoscitivi consolidati e l'altrettanto repentina comparsa di nuove prospettive epistemologiche e culturali è, del resto, un aspetto che caratterizza molti discorsi del primo Novecento. Con la medesima rapidità con la quale la teoria della relatività rese obsolete le leggi newtoniane precedenti, il cubismo si impose nel campo della pittura come una rivoluzionaria avanguardia e, nella letteratura, la tecnica dello “stream of consciousness” determinò l'adozione di nuove modalità narrative fino ad allora sconosciute. L'influenza di questi cambiamenti nei diversi discorsi e la velocità con la quale avvennero determinò un vero e proprio trauma epistemico nella cultura occidentale dell'inizio del secolo: una crescente consapevolezza del valore effimero e relativo del sapere, indipendentemente da quanto solido e certo esso potesse apparire.²⁸

All'affievolirsi del prestigio sociale dello scienziato quale figura produttrice di conoscenze certe e indiscutibili corrispose, allora, un parziale riavvicinamento tra la cultura letteraria e quella scientifica. Benché la continuità tra questi discorsi non venga sempre riconosciuta apertamente dagli esponenti del Modernismo, termini di derivazione scientifica e, più in generale, riferimenti ai paradigmi scientifici compaiono frequentemente nella produzione di inizio secolo per illustrare (e giustificare) le

²⁷ Steven Matthews (ed.), *Modernism: a Sourcebook* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), 249.

²⁸ Si veda Thomas Vargish e Delo E. Mook, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative* (New Haven; London: Yale University Press, 1999), 1 – 51.

sperimentazioni poetiche.²⁹ Un esempio celebre è la descrizione di T. S. Eliot del ruolo dell'autore come agente catalizzatore del processo di creazione poetica. Nel saggio "Tradition and the Individual Talent" (1919), fondativo per l'estetica modernista, Eliot scrive:

The other aspect of this Impersonal theory of poetry is the relation of the poem to its author. [...] The analogy was that of the catalyst. When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected; has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.³⁰

Secondo Eliot, il ruolo autoriale all'interno del processo compositivo è fondamentale, ma essenzialmente passivo. Il valore di un poeta non sta, infatti, nella sua capacità di esprimere sé stesso, i suoi sentimenti e la sua "personalità" all'interno della sua opera – nel renderla, secondo la nota formula di Wordsworth uno "spontaneous overflow of powerful feelings"³¹ –, ma nel suo rapporto con la tradizione letteraria. Raccolta la lezione dei maestri del passato, all'autore non viene chiesto di immaginare, quanto di lasciar scorrere questa tradizione dentro la sua mente; anziché un creatore egli deve essere un "finely perfected medium"³² tramite il quale il canone poetico troverà la sua strada adeguandosi al contesto culturale dell'autore. In conclusione, dunque, secondo Eliot: "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality."³³

Al di là di alcuni aspetti evidentemente anti-romantici della teoria eliotiana (e non è un caso che, durante i suoi anni a Harvard, il poeta sia stato allievo proprio di Babbitt) ciò che qui colpisce è soprattutto la volontà di conferire uno statuto scientifico al processo di ispirazione e creazione poetica rappresentato come procedimento di

²⁹ Si veda Michael H. Witworth, "Science in the Age of Modernism" in *The Oxford Handbook of Modernisms*, ed. Peter Brooker et al. (Oxford: Oxford University Press, 2010), 456 – 457.

³⁰ T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" in *Selected Essays*, 17 – 18.

³¹ Wordsworth e Coleridge, *Lyrical Ballads*, 246.

³² Eliot, "Tradition and the Individual Talent", 18.

³³ *Ibid.*, 21.

trasformazione chimica in cui la mente del poeta, paragonata ad un frammento di platino, funge da agente catalizzatore, da punto d'incontro tra i due "reagenti" della tradizione letteraria e del contesto storico-culturale in cui la poesia viene scritta. Così facendo, la teoria eliotiana elimina ogni apporto soggettivo alla materia poetica e propone un nuovo approccio alla letteratura in cui il testo diventa il centro stesso dell'attenzione critica. È nella trama del testo, infatti, che secondo Eliot convergono l'influenza della tradizione e lo sguardo poetico che la filtra e, per continuare la metafora qui utilizzata dal poeta, il testo rappresenta il composto finale formato dai reagenti chimico-poetici.³⁴

Il tentativo eliotiano di svincolare l'individualità autoriale dal testo poetico - percepito come l'espressione impersonale di una autorevole, grande tradizione poetica che, trascendendo epoche e culture, trova invariabilmente la sua realizzazione e la sua conservazione nella letteratura di ciascun periodo storico - ha importanti antecedenti nel pensiero e nella teoria letteraria di Arthur Rimbaud. È inevitabile pensare al suo tentativo di realizzare una *poésie objective* svincolata dall'autorità del *je* (che sarebbe dovuto diventare *un autre*), anche se occorre aggiungere che l'impersonalità eliotiana aveva obiettivi ideologicamente assai più conservatori essendo al servizio del mantenimento di una tradizione il cui assetto generale e la cui gerarchia non era scalfibile dal talento individuale. Ma importa qui, soprattutto, notare come questa teoria dell'impersonalità letteraria si avvalga ancora più esplicitamente dei modelli scientifici contemporanei rispetto a quella del poeta francese. Le coleridgeane teorie organiche dell'immaginazione come attributo fondamentale della creazione letteraria sono qui sostituite dalla oggettiva neutralità di processi chimici ai quali i poeti devono sacrificare il loro "sé emotivo" per produrre una poesia di "*significant emotion, emotion which has*

³⁴ Abbandonando l'analogia con i processi chimici, in una conferenza tenuta nel 1933, Eliot tornerà sul contributo creativo della mente poetica attribuendole, stavolta, le proprietà di un magnete: "The mind of any poet would be magnetized in its own way, to select automatically [...] the material – an image, a phrase, a word – which may be of use to him later [it] might lie dormant in his mind for twenty years, and re-appear transformed in some verse-context charged with great imaginative pressure." (T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* [Cambridge: Harvard University Press, 1961], 78 - 79.). Si veda anche Jewel Spears Brooker, "Writing the self: dialectic and impersonality in T.S. Eliot" in *T.S. Eliot and the Concept of Tradition*, ed. Giovanni Cianci, Jason Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 50 - 51.

its life in the poem and not in the history of the poet”³⁵ e senza incorrere, dunque, nei rischi delle degenerazioni romantiche bene illustrate da Babbitt e Nordau.

Come è stato notato, Eliot ricorre a questi paradigmi scientifici per valorizzare il prestigio e il potere delle arti, della poesia e della critica letteraria all’interno di una visione fortemente conservatrice della tradizione letteraria. L’obiettivo è garantire alla poesia il “rigore neutrale della scienza” dettando, al tempo stesso, rigide norme per la creazione e la fruizione del testo poetico. Ma, indipendentemente da queste valenze prettamente politiche, rimane il fatto che il saggio eliotiano contribuisce a ridefinire in modo fortemente assertivo e assai influente la centralità del testo poetico – e l’imperativo della spersonalizzazione – in modo analogo alle sperimentazioni letterarie a lui contemporanee di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo. Facendo riferimento (più o meno esplicito) alle scienze psicologiche e psicanalitiche, esse svuotano il testo letterario dai suoi contenuti tematici (e da un qualunque punto di vista personale dell’autore) soffermandosi invece sulle qualità fonosimboliche del significante linguistico - che, come Freud aveva dimostrato, è essenziale per la determinazione dell’inconscio – trattandolo come materiale di una sperimentazione volta a recuperare, al di là del soggetto che scrive e che legge, le logiche dell’inconscio.

Nei primi decenni del XX secolo, psicologia e letteratura costituiranno, in questo senso, i due versanti di una comune riflessione avente come centro il linguaggio, la sua essenza e le sue possibilità. E mentre la prima si attribuisce un ruolo passivo nella determinazione dei significati latenti individuabili nell’uso linguistico, l’“analisi” letteraria agisce, invece, attivamente, snaturando le strutture portanti dell’ortografia e della grammatica fino a giungere a nuove forme di comunicazione che - non facendo ricorso ai tradizionali modi di significazione - possano evocare e rappresentare una realtà che ha assunto dimensioni poliedriche e realisticamente irraggiungibili in una maniera più completa e soddisfacente.³⁶ Secondo una celebre dichiarazione di Stéphane

³⁵ Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, 22.

³⁶ Sono celebri, in questo senso, le parole di Woolf: “The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; [...] Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous

Mallarmé, l'efficacia della comunicazione, basata sull'attribuzione di un significato ad una sequenza fonetica e sull'aggregazione logica di vari significati in temi e discorsi, mal si adattava al processo della creazione poetica moderna: "*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.*"³⁷ E le parole di Mallarmé sembrano bene adattarsi alle ultime opere di Rimbaud che, come è stato osservato nel capitolo precedente, portano al centro dell'attenzione gli aspetti sinestetici del significante e le sue possibilità di suggestione fonosimbolica. Ma se le innovazioni delle *Illuminations* sono destinate a concludere la carriera di Rimbaud, anziché aprire nuovi spiragli nella sua ricerca letteraria, la forma poetica e l'importanza assunta dal significante e dalla prosodia nella resa simbolica e comunicativa di questi testi rimbaldiani è destinata ad avere un'enorme influenza sulla letteratura del primo Novecento.

Proprio nella parte sensibile del segno linguistico – che per Freud, come abbiamo visto, manteneva una relazione diretta con l'inconscio – i poeti cercheranno una nuova lingua in grado di evocare immagini e comunicare al lettore attraverso le suggestioni stesse della prosodia. Il suono e la struttura ritmica diventano gli elementi principali della produzione poetica; il senso veicolato da questa musicalità è, infatti, ritenuto più autentico poiché – deviando dalla tradizionale astrazione dei significati linguistici – suggerisce forme ed emozioni direttamente all'inconscio o, nella formulazione di Rimbaud, all'anima del lettore: "*Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant.*"³⁸ Non solo per il poeta la lingua dell'anima – quella che "accroche" e "tire" il pensiero – va ricercata attraverso le sollecitazioni fonosimboliche che solo la poesia può apportare, ma questa lingua, viene specificato, è inerentemente sinestetica. L'unione dei sensi assumerà di conseguenza, in questa ricerca che definisce la poesia fino ai primi decenni del

halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?" (Woolf, "Modern Fiction", 160 – 161).

³⁷ Stéphane Mallarmé citato in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, ed. Daniel Grjnowski (Paris: Corti, 1999), 103.

³⁸ Rimbaud, Lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871, *Œuvres Complètes*, 252.

Novecento, un valore fondamentale. Essa non è solo l'aspetto strutturante della lingua (come era stato dimostrato, nella lettura rimbaldiana, dai casi di *audition colorée*), ma anche uno strumento che il lavoro letterario potrà sfruttare appieno per dare voce alle dimensioni dell'inconscio.

L'esaltazione dei significanti e dei valori ritmici e fonosimbolici della lingua nella letteratura modernista assume allora una valenza "meta-psicologica", presentandosi come una continuazione in ambito artistico del discorso psicanalitico e come una ricerca degli stati più profondi dell'essere umano nella sua continua esperienza della realtà. Mentre il desiderio della poesia romantica consiste, come si è visto, in un avvicinamento allo status ontologico degli oggetti della rappresentazione, la letteratura modernista rovescia questa prospettiva interrogandosi, invece, sulle dimensioni del sé e sui suoi rapporti con la realtà circostante. Come osservato da William James, infatti, l'osservazione della psiche non può avvenire in astratto o in laboratorio e deve, invece, riguardare la definizione dell'"Io" nei suoi rapporti con la realtà contingente: "*In its widest possible sense, however, a man's Self is the sum total of all that he CAN call his, not only his body and his psychic powers, but his clothes and his house, his wife and children, his ancestors and friends, his reputation and works, his lands and horses, and yacht and bank-account. All these things give him the same emotions.*"³⁹ E le caratteristiche specifiche di questi aspetti che concorrono alla definizione della

³⁹ James, *The Principles of Psychology*, 291. Per una reinterpretazione in chiave neuroscientifica che dimostra l'attualità delle intuizioni jamesiane si veda Antonio Damasio, *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain* (New York: Random House, 2010), 9. Analizzando analogie e differenze tra l'organicismo romantico e l'estetica modernista dell'inconscio Peter Collier sottolinea che, mentre la teoria dell'immaginazione coleridgeana si presenta come una "holistic, inclusive faculty" in grado di racchiudere la frammentarietà del reale nella visione strutturante della mente poetica, i poeti modernisti concepiscono, invece, un sé irrimediabilmente diviso, le cui parti sono in continuo contrasto tra loro. Anziché ricondurre ad un'unità questi frammenti, il loro linguaggio allude costantemente a quelle parti inconscie che sfuggono ad ogni tentativo di razionalizzazione del reale. Se, dunque, queste parole jamesiane, così come molti degli esempi poetici che illustreremo nel prossimo paragrafo, possono sembrare simili ad alcune rappresentazioni romantiche del sé, come ad esempio in "L'héautontimorouménos" di Baudelaire ("Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau !" [Baudelaire, "L'Héautontimorouménos", *Œuvres complètes*, Vol 1, 79]), occorre tenere presente la prospettiva diversa da cui romanticismo e modernismo analizzano i rapporti tra l'io e il reale. Se l'unità del sé romantico viene proiettata - tramite il linguaggio - sul mondo, i poeti modernisti interrogano, invece, la realtà e il linguaggio stesso per riscoprire i frammenti del proprio "Io". Si veda Peter Collier, "The Unconscious Image" in *Modernism and the European Unconscious*, ed. Peter Collier e Judy Davies (Cambridge: Polity Press, 1990), 18 – 21.

personalità sono rintracciabili soprattutto nel linguaggio poetico la cui “strana” complessità, osserva Paul Valéry, “n’est que la multiplicité de la vie même.”⁴⁰

È evidente, allora, la vocazione della letteratura a farsi carico della valorizzazione della materia sensibile della lingua. Come vedremo nel prossimo paragrafo, dunque, la sperimentazione letteraria modernista forzerà provocatoriamente i limiti del linguaggio, portando al centro del lavoro poetico le suggestività sonore del ritmo e dei foni linguistici, e – seguendo la lezione rimbaldiana – attingerà al fonosimbolismo sinestetico per produrre mondi “altri”, densi di suggestioni e allusioni all’universo del non detto e del non dicibile, a ciò che precede la simbolizzazione dei segni e che presiede alle logiche dell’inconscio individuale e sociale, o dell’immaginario collettivo.

“The rhythmic rise and fall of words”: le epifanie sinestetiche dell’artista joyciano

He drew forth a phrase from his treasure and spoke it softly to himself:
- A day of dappled seaborne clouds.

The phrase and the day and the scene harmonised in a chord. Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the greyfringed fleece of clouds. No, it was not their colours: it was the poise and balance of the period itself. Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language manycoloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose?⁴¹

Nel quarto capitolo del celebre romanzo di James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) il protagonista Stephen Dedalus attraversa un momento di crisi morale e personale: da adolescente avido di esperienze “proibite”, proteso verso il godimento dei piaceri carnali, decide di attenersi ad una vita di castità e rispetto dei precetti del Cattolicesimo di cui da sempre subisce un fascino prevalentemente estetico. Quando gli viene offerta la possibilità di intraprendere la carriera ecclesiastica e prendere i voti, Stephen, tuttavia, sorprendentemente, rifiuta e interrogandosi sui motivi della sua scelta sperimenta – nel passaggio sopracitato – un’improvvisa e piacevole

⁴⁰ Paul Valéry, “Poésie et pensée abstraite”, *Œuvres*, vol 1, ed. Jean Hytier (Paris: Gallimard, 1957), 1328.

⁴¹ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. John Paul Riquelme (New York; London: W.W. Norton & Company, 2007), 146.

sensazione di armonia dei sensi: "The phrase and the day and the scene harmonised in a chord."

La fusione dei sensi e dell'intelletto con il mondo implicate nella metafora dell'accordo musicale (in cui Stephen, la frase mormorata e la realtà che lo circonda sono le tre note che formano l'accordo) sembrano alludere alla teoria della musica delle sfere che, come abbiamo visto, ebbe grande fortuna nella poesia romantica. Benché intense e piacevoli, tuttavia, tali sensazioni sinestetiche sembrano essere di breve durata e anziché dare luogo al completo assorbimento dell'io nella natura che lo circonda (come accadeva per molte delle poesie romantiche sull'unione dei sensi), esse vengono bruscamente soppiantate dalla curiosità e dallo spirito inquisitivo del protagonista. Più che dall'improvvisa sensazione di unità e dall'eccitamento dei sensi, Stephen, infatti, mostra di essere affascinato dai motivi che hanno provocato queste sensazioni: non sembra interessato a descrivere il fenomeno, ma ad esaminarne le cause.

Nella sua riflessione (presentata tramite il discorso indiretto libero) le parole ("Words") risaltano come i principali agenti delle sensazioni multisensoriali. La peculiare sensazione di unità sopraggiunge, infatti, al termine di una frase mormorata tra sé e sé: "A day of dappled seaborne clouds".⁴² È subito chiaro, dunque, che l'energia unificatrice dell'emozione ha la sua origine nel linguaggio che rappresenta il cuore dell'esperienza sinestetica. Riferendosi, infatti, alla teoria rimbaldiana dell'*audition colorée*, e alle numerose discussioni e variazioni occorse nell'ultima parte del XIX secolo, Stephen – la cui esistenza, come lo stesso romanzo testimonia, è caratterizzata da un'intensa sensibilità emotiva per la lingua e per le sue strutture – mostra alcuni dei tratti tipici dei cervelli affetti da *hyperchromatopsie* elencando tonalità di colore che, come in "Voyelles" e nei sinesteti, sono presumibilmente associate a lettere o a parole: "Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue". Il pronome "them" può, in effetti, riferirsi sia ai "colours" che a "Words" suggerendo una relazione diretta tra i toni cromatici (anche in questo caso, come nei pazienti di *hyperchromatopsie*, estremamente specifici e particolari) e il fascino esercitato dalle parole sulla sensibilità

⁴² La frase sarebbe un riferimento al trattato teologico *The Testimony of the Rocks* (1857) di Hugh Miller. Si veda *Portrait of the Artist as a Young Man*, nota 2 p. 146.

letteraria di Stephen: “sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the greyfringed fleece of clouds.” Ma, come la fusione sensoriale romantica, anche l'*audition colorée* simbolista (benché ritenuta possibile e autentica) non costituisce uno stimolo abbastanza intenso per generare l'estasi armonica (“No, it was not their colours”). L'origine della pienezza emotiva sperimentata dal protagonista viene, in ultima analisi, riconosciuta nella struttura ritmica e acustica della frase “the poise and the balance of the period itself”; è questa sonorità a evocare nel fruitore sensibile visioni ed emozioni di particolare intensità.

Questa descrizione dell'esperienza sinestetica, pienamente sintonica con il concetto di unione dei sensi diffuso all'inizio del XX secolo, avvicina Stephen Dedalus alla incarnazione ideale dell'artefice modernista. Come è noto, d'altronde, il romanzo stesso, nella sua provocatoria deformazione di una tradizionale autobiografia, mette in scena non gli sviluppi lineari di una vita, ma la genesi e la formazione tortuosa di una sensibilità estetica, che viene a maturazione proprio quando l'artista che crea prende le distanze, eliotianamente, dall'“uomo che soffre”:⁴³

The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalises itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished. The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.⁴⁴

Se le celebrate esperienze multisensoriali della poesia romantica trovano origine nella potenziata acuità della percezione e nell'intelletto particolarmente ricettivo alle suggestioni della natura e dell'arte che distinguono l'artista dagli altri uomini, l'anti-eroe modernista Stephen non dimostra alcuno specifico talento fisico, sensoriale o intellettuale: non solo le sue capacità percettive e intellettuali sono, infatti, ritenute comuni se non inferiori alla media (“being as weak of sight, as he was shy of mind”), ma egli appare anche essere insensibile alla “reflection of the glowing sensible world”.⁴⁵ Alle

⁴³ “... the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.” (Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, *Selected Essays*, 18.)

⁴⁴ Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 189.

⁴⁵ Ibid., 146.

sfumature cromatiche del linguaggio evidenziate da Rimbaud Stephen preferisce le suggestioni dell'uso linguistico nel "period itself"; mentre le teorie dell'*audition colorée* evidenziano le caratteristiche multisensoriali delle vocali – di una lingua considerata in astratto, indipendentemente dalla specificità discorsiva –, lo scrittore modernista si dimostra infinitamente più interessato a cogliere tali aspetti nell'enunciazione, nell'uso vivo e autentico della lingua.

Questo breve paragrafo del romanzo, che interviene nella parte conclusiva a segnalare una delle "epifanie" decisive per la crescita e la maturazione di Stephen come soggetto estetico e grande artefice, coglie e illustra, insomma, con sorprendente incisività, gli elementi principali della sensibilità modernista in relazione all'unione dei sensi. Nonostante gli interrogativi posti a conclusione del paragrafo vengano lasciati irrisolti, a testimoniare il fascino misterioso esercitato dalle articolazioni linguistiche, il cuore dell'esperienza sinestetica viene spostato dalla rappresentazione (romantica) del mondo "through the prism of a language manycoloured" alla creazione e alla contemplazione "of an inner world of individual emotions". Come abbiamo visto nel precedente paragrafo, e come le parole di Stephen sembrano qui intimare, l'"inner world" dei pensieri e delle emozioni forma la sostanza stessa di un universo letterario espresso "in a *lucid supple periodic prose*"⁴⁶ che, lontana dalle ardite metafore romantiche, illustra con lucida eleganza lo sviluppo naturale del pensiero sia conscio, sia latente. Laddove nel Romanticismo natura e arte concorrevano a generare l'esaltazione dei sensi – qui l'esperienza sinestetica trae origine dalla spontanea, quasi involontaria, frase del protagonista, "A day of dappled seaborne clouds", che, come egli stesso nota, attrae e affascina la sensibilità poetica in virtù dell'elegante struttura ritmica e acustica in cui i fonemi sono organizzati secondo posizioni strategiche e danno una coerenza armonica all'enunciato. È dunque l'ascolto degli aspetti ritmici e musicali della frase a suscitare nell'artista una esaltante condizione di confusione sensoriale come se le qualità sinestetiche della lingua potessero essere assorbite, in un processo osmotico, dal corpo sensibile dell'artefice.

⁴⁶ Corsivo aggiunto.

La “scoperta” epifanica dell’esultante Stephen Dedalus, così rappresentativa di analoghe rivelazioni nel clima intellettuale modernista, conferisce una inedita prominenza ai termini di un secolare dibattito filosofico il cui oggetto era l’influenza, esplicita o latente, del suono delle parole sulle forme di articolazione della lingua. L’antecedente più illustre è il dialogo platonico del *Cratilo* nel quale si dibatte la validità di *théseí*, la lingua intesa come rapporto convenzionale tra i contenuti e le sequenze fonematiche che lo rappresentano, di contro a *phýséí*, ovvero la loro necessaria relazione di interdipendenza.⁴⁷ E se nel primo ventennio del XX secolo lo studio scientifico del linguaggio – a partire, in particolare, dal suo esempio più significativo, il *Cours de linguistique générale* (1916) di Ferdinand de Saussure, che segnerà l’inizio della linguistica – propende per il primo caso, istituendo il criterio dell’arbitrarietà dell’associazione di “significato” e “significante” come base della semiologia moderna,⁴⁸ la letteratura modernista si dedica, invece, all’esplorazione di quelle aree che sfuggono a tali convenzioni e creano un legame solido e diretto tra il lettore e l’oggetto rappresentato. Da questo punto di vista l’articolazione sinestetica della rappresentazione fonosimbolica – in altre parole, l’uso di foni linguistici atti a suggerire esperienze sensoriali diverse da quelle acustiche come, ad esempio, la percezione delle (grandi o piccole) dimensioni, degli odori (buoni o cattivi), ecc. – si dimostrò un efficacissimo strumento creativo.

Una rassegna delle numerose occorrenze di questi aspetti fonosimbolici nella produzione modernista va oltre gli scopi e le possibilità di questo lavoro. Si è scelto invece di soffermarsi, proprio in funzione degli obiettivi del nostro studio, su “casi limite”, ovvero su quelle avventure poetiche che dimostrano una consapevolezza accentuata della propria natura sperimentale. Proprio nei testi che sottolineano la loro “rottura” con gli stilemi letterari e con le strutture grammaticali tradizionali le forme fonosimboliche della sinestesia tendono infatti a comparire con maggiore frequenza e

⁴⁷ Si veda Platone, *Cratilo* in *Opere Complete*, vol 2, *Cratilo, Teeteto, Sofista, Politico* (Roma; Bari: Laterza, 2003); Roman Jakobson, Linda R. Waugh, *The Sound Shape of Language* (Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002), 181 – 182.

⁴⁸ Si veda Saussure, *Cours*, 100 - 103. Ci occuperemo nelle prossime pagine del rapporto esistente tra l’affermazione dell’arbitrarietà costitutiva del segno linguistico e la rottura delle avanguardie con le forme tradizionali della comunicazione.

con provocatorio risalto. La raccolta poetica *Tender Buttons* di Gertrude Stein appare in questo senso un esempio particolarmente significativo.

Ascoltare oggetti, cibi e stanze

Per molti anni considerata una scrittrice oscura e incomprensibile, la poetessa e patrona delle arti americana Gertrude Stein presenta molte delle caratteristiche tipiche dello spirito modernista che, in relazione alla sinestesia, si è tentato qui di mettere in evidenza. Le sue opere – e, in particolare, la raccolta intitolata *Tender Buttons* (1914), sulla quale ci soffermeremo – si distinguono infatti per un incedere del ritmo e del suono poetico che esaltano le qualità espressive del significante. E occorre anche ricordare che la stessa biografia di Stein, a partire dalla sua formazione, è particolarmente emblematica della fertilità dell'incontro tra discorsi culturali eterogenei, all'incrocio tra immaginario scientifico e letterario di cui ci siamo occupati. Se la sua intera attività letteraria si svolse in Europa - a stretto contatto con gli artisti (scrittori e, soprattutto, pittori) che influenzarono il suo peculiare stile - durante gli anni della gioventù, vissuta negli Stati Uniti, Stein frequentò l'università di Radcliffe (divisione femminile di Harvard) studiando filosofia e psicologia a stretto contatto con il suo professore e mentore William James. Studi che la indussero a considerare l'ipotesi di una carriera nel campo della medicina.⁴⁹ Delle teorie jamesiane e delle nuove scoperte in ambito psicologico – una disciplina ancora in via di definizione durante gli anni della sua formazione universitaria (1893 – 1897) – Stein fece dunque esperienza diretta dando anche un contributo attivo alla disciplina: insieme al collega Leon Solomon pubblicò, infatti, due saggi – “Normal Motor Automatism” e “Cultivated Motor Automatism” – in cui vengono affrontati i temi della scrittura automatica e delle possibilità di articolazione di un linguaggio inconscio, temi per i quali Stein si offrì anche come soggetto volontario di sperimentazioni.⁵⁰

⁴⁹ Si veda Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces* (New York: Oxford University Press, 1970), 20 – 24; Janet Hobhouse, *Everybody who Was Anybody: a Biography of Gertrude Stein* (London: Arena, 1986), 13 – 18.

⁵⁰ Gertrude Stein e Leon M. Solomon, “Normal Motor Automatism”, *Harvard Psychological Review*, 3:5 (1896), 492 – 512; Gertrude Stein, “Cultivated motor Automatism; a Study of Character in its Relation to Attention”, *Harvard Psychological Review*, 5 (1898), 295 – 306. In un articolo pubblicato in *Atlantic Monthly* nel 1934 il celebre psicologo B. F. Skinner fu il primo a portare all'attenzione della critica steiniana i due articoli redatti in gioventù dalla scrittrice sostenendo che molta della sua oscura opera (e in particolare

L'arrivo a Parigi, la frequentazione dei salotti artistici e l'amicizia con molti pittori (tra cui, in particolare, Henri Matisse e Pablo Picasso)⁵¹ segnano, secondo la critica, un punto di svolta nella vita di Stein e l'inizio della sua carriera letteraria.⁵² Ma, accanto all'indubbio ascendente di queste tecniche pittoriche (e in particolare della corrente cubista) sulla scrittura steiniana, più volte sottolineato dalla stessa Stein,⁵³ non va sottovalutato il ruolo fondamentale svolto dall'apprendistato jamesiano nella genesi e nello sviluppo del suo peculiare stile. Un ruolo che, in anni recenti, la critica ha valorizzato, ipotizzando una vera e propria continuità tra la formazione scientifica di Stein e la sua vocazione letteraria.⁵⁴ L'abbandono della specializzazione medica alla Johns Hopkins, il trasferimento a Parigi, il mecenatismo di Matisse e Picasso e l'inizio dell'attività letteraria non coinciderebbero con l'abbandono della passione per la psicologia, ma con la perdita di fiducia nel contesto della ricerca scientifica, penalizzato da rigidi vincoli di metodo e da una inibitoria organizzazione accademica. Da qui il graduale passaggio all'autonomia e alle libertà della letteratura in cui il linguaggio non

Tender Buttons) poteva essere stata scritta in uno stato di trance autoindotta simile a quella che aveva già potuto sperimentare in questi studi psicologici. Nella sua prima autobiografia, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, pubblicata nel 1933, tuttavia, Stein aveva negato di aver mai fatto esperienza di stati di trance e di *écriture automatique*. Affermava, anzi, di non essere nemmeno certa che essi potessero essere effettivamente riproducibili nei laboratori di psicologia. Si veda B. F. Skinner, "Has Gertrude Stein a Secret?", *Atlantic Monthly*, 153:1 (1934), 50 – 57; Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (London: Penguin Books, 2001), 87. Per approfondimenti sull'influenza di questi esperimenti giovanili sull'opera letteraria di Stein si veda Ronald B. Levenson, "Gertrude Stein, William James and Grammar", *The American Journal of Psychology*, 54:1 (1941), 124 – 128 e Barbara Will, "Gertrude Stein, Automatic Writing and the Mechanics of Genius", *Forum for Modern Language Studies*, 37:2 (2001), 1 – 9.

⁵¹ L'amicizia con Picasso, iconicamente rappresentata dal ritratto della Stein dipinto nel 1905-1906 e considerato oggi il punto di svolta che ha dato inizio alla fase cubista del pittore spagnolo, viene tenuta in particolare considerazione dalla critica steiniana per l'influenza che egli ebbe nello sviluppo del suo peculiare stile e della natura descrittiva dei suoi "ritratti" (come lei stessa li definiva) di persone e oggetti. Per uno studio sul concetto e sulla pratica del ritratto letterario in Stein e sull'evoluzione dei suoi stili si veda Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein* (New Haven; London: Yale University Press, 1978).

⁵² Tra i numerosi contributi che hanno esplorato il legame tra Stein e il cubismo citiamo: Hobhouse, *Everybody who Was Anybody*, 36 – 62. Marianne DeKoven, "Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism", *Contemporary Literature* 22:1 (1981), 81 – 95. Randa Dubnick, *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language and Cubism* (Urbana: University of Illinois Press, 1984). Shari Benstock, *Women of the Left Bank* (Austin: University of Texas Press, 2008), 153.

⁵³ "I was alone at this time in understanding him [Picasso], perhaps because I was expressing the same thing in literature." (Gertrude Stein, *Picasso* [1938] [New York: Dover Publications, 2012] Formato Ebook).

⁵⁴ Si veda, in particolare, il prezioso volume di Stephen Meyer, *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlation of Writing and Science* (Stanford: Stanford University Press, 2001).

è solo materiale d'osservazione (come era il caso degli esperimenti giovanili sulla scrittura automatica), ma uno strumento duttile che può essere scomposto, assemblato e decostruito secondo diverse modalità che possano produrne la vera essenza. Secondo questa lettura, l'opera steiniana si situerebbe – a partire, soprattutto, da *Tender Buttons* – al crocevia tra le operazioni della psicologia e quelle della letteratura: "... scientific description becomes poetic and poetic description scientific."⁵⁵

Apparso nel 1914, ma scritto circa due anni prima,⁵⁶ *Tender Buttons* segna il passaggio della scrittrice da uno stile prolisso fatto di lunghe frasi ripetitive caratterizzate da una generale povertà lessicale e dall'evidenza dei nessi sintattici a periodi di incisiva brevità contraddistinti da un'esplosione linguistica con la quale Stein intendeva suggerire quel "colore" che era stato fino ad allora assente dai suoi "ritratti": "I tried to include color and movement and what I did is what you have all either read or heard of, a volume called *Tender Buttons*."⁵⁷ La valenza sinestetica dell'opera venne diverse volte dichiarata dalla scrittrice all'epoca interessata ad aggiungere un'ulteriore dimensione ultrasensoriale a quei ritratti che l'avevano resa celebre nei salotti parigini del primo Novecento. Anni dopo la pubblicazione del volume, infatti, dichiarò: "I began to wonder at about that time just what one saw when one looked at anything really looked at anything. Did one see sound, and what was the relation between color and sound. [...] I was creating in my writing by simply looking."⁵⁸ E a conferma dell'obiettivo di creare un linguaggio intersensoriale proprio in quella sua produzione poetica, Stein definì *Tender Buttons* "my first conscious struggle with the problem of correlating sight, sound and sense, and eliminating rhythm".⁵⁹

A fronte di una tale ambizione gli stili della tradizione poetica dovettero sembrare del tutto inadeguati: le descrizioni proposte nel volume sembrano, in effetti, non avere alcuna relazione con i referenti indicati nei titoli, né presentare un qualunque senso

⁵⁵ Ibid., 48.

⁵⁶ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 126 – 131.

⁵⁷ Gertrude Stein, "Portraits and Repetition" in *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909 – 1945*, ed. Patricia Meyerowitz (Harmondsworth: Penguin Books, 1971), 113.

⁵⁸ Ibid., 114 – 115.

⁵⁹ Citato in Meyer, *Irresistible Dictation*, 42.

tematico. Nel primo componimento della raccolta intitolato “A Carafe”, la breve descrizione non ha alcun riferimento all’esistenza e alle caratteristiche dell’oggetto “ritratto”.⁶⁰

A CARAFE, THAT IS A BLIND GLASS.

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color
and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered
in not resembling. The difference is spreading.⁶¹

Come è stato rilevato, le “nature morte” steiniane spiazzano le attese del lettore ostacolando la formazione di sintesi tematiche (“thematic synthesis”): le singole frasi qui riportate non concorrono a formare un senso coerente dell’enunciato, né sembra chiaro come possano essere utili alla descrizione di una caraffa.⁶² L’evasività semantica, un tratto comune a tanti altri esempi di letteratura d’avanguardia,⁶³ è accompagnata dal

⁶⁰ Particolarmente per la poesia modernista, le nozioni di descrizione e di “ritratto” sono categorie problematiche. L’ambizione descrittiva del ritratto letterario sembra, infatti, inconciliabile con la creazione poetica modernista in cui il linguaggio non è lo “specchio” del mondo, ma una forza estetica indipendente e produttrice di nuovi significati. Proprio questa inconciliabilità è d’altronde il nucleo del celebre *A Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce, che, come si è accennato nel paragrafo precedente, rappresenta, sul piano della narrativa, una sperimentazione per molti versi analoga a quella dei ritratti steiniani. Come nota Wendy Steiner: “... the portrait poses the general artistic problem of the aesthetic versus the referential as an overt conflict: it represents a real person whose actuality it announces through its title and through ‘individualizing’ detail; at the same time, it presents itself as a work of art – framed, highly structured, of interest ‘in itself’.” (Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance*, 4 – 5). A fronte di questo irrisolvibile conflitto tra le tendenze precipue della tecnica ritrattistica e della poesia modernista (che secondo la studiosa “was not resolved but only dramatized by Stein’s artistic progress”, p. 204), Stein affermò l’autonomia della sua opera da un qualunque legame mimetico con la realtà (Stein, “Portraits and Repetition”, *Look at Me Now and Here I Am*, 121). Se la tensione tra queste esigenze opposte del ritratto letterario modernista viene risolta dall’autrice invocando l’autonomia dell’opera d’arte dal vincolo della rappresentazione, la definizione stessa di “ritratto” nel titolo di *Tender Buttons: Portraits of Objects, Food, Rooms*, pone, tuttavia, una certa enfasi sul carattere descrittivo dell’opera e sembra invitare il lettore stesso ad interrogarsi sulle sue qualità mimetiche. Se nelle pagine di questo lavoro rifletteremo, dunque, sulla coerenza esistente tra le prose poetiche e i titoli a queste assegnati, l’interesse non è quello di stabilire una “chiave di lettura” che riconduca i ritratti ad una valenza mimetica, ma quello di dar risalto alle occorrenze multisensoriali che, per ammissione stessa dell’autrice, ispirano e plasmano lo stile poetico della raccolta.

⁶¹ Gertrude Stein, *Tender Buttons* (New York: Dover Publications, 1997), 3.

⁶² DeKoven, “Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism”, 82. Sulle analogie tra la poetica di *Tender Buttons* e Rimbaud si veda Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (Evanston: Northwestern University Press, 1999). Perloff individua nell’opera rimbaudiana l’inizio di un nuovo modello poetico in cui il linguaggio, anziché chiarire il tema del componimento e gli oggetti descritti, li rende quasi irriconoscibili e riconosce l’influenza di questo modello in molti autori di inizio Novecento tra cui Stein, Ezra Pound, Samuel Beckett e John Cage.

⁶³ Marianne DeKoven, *A Different Language: Gertrude Stein’s Experimental Writing* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1983), 6. Secondo DeKoven, l’“obstruction of normal reading” (Ibid.) tipica di questo stile letterario sperimentale è oggetto privilegiato di indagine nelle teorie decostruttiviste sulla natura del linguaggio e delle sue parti costitutive (significante e significato). L’emancipazione dagli attributi significativi del testo corrisponde, in questa analisi, all’allontanamento dal logocentrismo e dal fallocentrismo della comunicazione tradizionale verso forme pre-simboliche della lingua incentrate sulla produttività comunicativa del significante (Ibid., 19 – 20).

risalto delle dinamiche del significante che, come si è visto nel caso di Rimbaud, orienta la struttura poetica dandovi senso. Nel testo qui esaminato, una catena di foni plosivi (/k/, /g/, /t/, /p/) accompagna la descrizione e plasma l'azione del significante donando ritmo ed energia alla lettura del testo.

In molti dei "ritratti" di *Tender Buttons* – e, in particolare, nella sezione "Food"⁶⁴ – la rilevanza dell'aspetto fonoacustico e della musicalità sono preponderanti e sembrano, inoltre, coerenti con molte delle teorie poetiche simboliste che ispirarono la letteratura modernista.⁶⁵ In ORANGE, ad esempio,

ORANGE.

A type oh oh new new not no not knealer knealer of old show beefsteak, neither
neither.⁶⁶

L'indecifrabilità del significato e dell'"incantarsi" linguistico in una ripetizione da filastrocca infantile sono controbilanciati dalla logica dell'articolazione fonica che insiste, in particolare, sulla vocale posteriore semichiusa /o/ ("oh oh", "not no not", "of old show") e sulla consonante nasale alveolare ("new new", "not no not knealer knealer" e "neither neither"). E se in alcuni casi la tradizionale idea del "bello" è sacrificata in nome del difficile lavoro di creazione di una nuova lingua poetica,⁶⁷ l'universo creato dalle parole steiniane sembra dischiudersi al lettore esclusivamente per mezzo delle sensazioni e delle sfumature sonore proprie della musicalità prosodica. Come Stein

⁶⁴ L'ordine attribuito da Stein ai suoi "ritratti" e la scansione cronologica della composizione delle tre sezioni è ancora materia dibattuta. Nella nostra analisi adotteremo l'ipotesi di Meyer che attribuisce agli "studies in description" del 1912 (che andranno a formare la sezione "Food" della raccolta) l'inizio del nuovo stile steiniano. (Meyer, *Irresistible Dictation*, 16). Non solo, infatti, in "Food" sembra essere più marcata l'attenzione all'aspetto fonosinestetico e ritmico del significante, ma la sezione sembra presentare le più evidenti continuità stilistiche e lessicali con *A Long Gay Book*, il romanzo (incompiuto) scritto dall'autrice tra il 1910 e il 1912. (Gertrude Stein, "A Long Gay Book" in *Matisse, Picasso, and Gertrude Stein: with Two Shorter Stories* [New York: Dover Publications, 2000], 103 e seguenti). "Food", la sezione scritta per prima e, dunque, quella in cui il proposito della Stein di aggiungere il colore ai suoi "ritratti" è perseguito con maggiore evidenza, si differenzia dalle altre sezioni, sinesteticamente meno significative, per le quali, come si vedrà, non è applicabile il medesimo criterio di lettura.

⁶⁵ Si vedano, ad esempio, le conferenze tenute da Mallarmé ad Oxford e Cambridge dal titolo "La musique et les lettres" (Stephane Mallarmé, *Œuvres en prose* [Genève: Kundig, 1956], 109 – 144).

⁶⁶ Stein, *Tender Buttons*, 38.

⁶⁷ Facendo propria una dichiarazione di Picasso, Stein affermò: "Picasso said once that he who created a thing is forced to make it ugly. In the effort to create the intensity and the struggle to create this intensity, the result always produces a certain ugliness, those who follow can make of this thing a beautiful thing because they know what they are doing, the thing having already been invented, but the inventor because he does not know what he is going to invent inevitably the thing he makes must have its ugliness." (Stein, *Picasso*, pos. 162).

scoprì, con stupore e piacere, nei suoi primi “ritratti”, termini dal significato completamente opposto potevano essere efficacemente accostati per la contiguità della loro sostanza acustica:

And then, something happened and I began to discover the names of things, that is not discover the names but discover the things the things to see the things to look at and in so doing I had of course to name them not to give them new names but to see that I could find out how to know that they were there by their names or by replacing their names. [...] I did not mean it to make poetry but it did, it made the *Tender Buttons*,⁶⁸

I became more and more excited about how words which were the words that made whatever I looked at look like itself were not the words that had in them any quality of description. This excited me very much at the time.⁶⁹

Non solo, dunque, le parole più appropriate per ritrarre le cose sono quelle le cui caratteristiche fonoacustiche restituiscono, sinesteticamente, la forma e i colori (e, nel caso dei cibi, anche il gusto e la consistenza) dell’oggetto descritto, ma l’incidenza stessa delle qualità acustiche del significante svela al lettore un mondo poetico in cui anche la percezione degli oggetti quotidiani acquisisce un’intensità nuova e si situa in un rapporto di corrispondenza “esatta” tra le parole e i loro referenti.⁷⁰ E in *Tender Buttons* questa esattezza è suggellata dall’imprescindibilità del legame multisensoriale tra i fonemi, le modalità della loro articolazione e le caratteristiche fisiche dell’oggetto della descrizione. Nel tentativo, in ORANGE, di “dipingere” il “ritratto” di un’arancia, allora, l’insistenza sul fonema /o/ - la cui articolazione linguistica obbliga a protrudere e arrotondare le labbra - rappresenta iconicamente la forma di un’arancia sulla bocca (o nella mente)⁷¹ del lettore. Non a caso, allora, nella ricerca di una soddisfacente descrizione dell’oggetto, proprio le parole caratterizzate dal suono /o/ si presentano spontaneamente alla mente della scrittrice producendo un’efficace resa acustica del frutto in questione. Allo stesso modo, l’articolazione di /n/ obbliga a spingere la lingua contro il palato arrotondandola leggermente in una curvatura che stilizza quella di

⁶⁸ Stein, “Poetry and Grammar”, *Look at Me Now and Here I Am*, 141.

⁶⁹ Ibid., 115.

⁷⁰ “The strict discipline that I had given myself, the absolute refusal of never using a word that was not an exact word all through the *Tender Buttons* [...] finally resulted in things like ‘Susie Assado’ and ‘Preciocilla’ etc. in an extraordinary melody of words and a melody of excitement in knowing that I had done this thing.” (Ibid., 118).

⁷¹ “As Stein so compellingly demonstrates, actual reading is never *either* auditory or visual but is always to some extent cross-modal.” (Meyer, *Irresistible Dictation*, 321 – 322. Corsivo aggiunto.)

un'arancia.

Forse grazie anche ad una particolare propensione a riconoscere nel significante una fondamentale fonte di suggestioni psicologiche acquisita durante gli anni di studio con James, Stein sembra qui intuire quei meccanismi cognitivi della percezione multisensoriale della lingua, che la moderna neurolinguistica ha nell'ultimo ventennio valorizzato sottolineando che la natura inerentemente sinestetica del linguaggio sarebbe ascrivibile alla correlazione tra gli oggetti osservati e le modalità articolatorie dei fonemi più o meno adatti a rappresentare i loro referenti.⁷² Benché ovviamente ignara degli esperimenti neuroscientifici che sarebbero stati condotti principalmente in anni successivi alla stesura di *Tender Buttons*, Stein si dichiara pienamente convinta che i suoi ritratti siano la "esatta" e inedita rappresentazione multisensoriale degli oggetti raffigurati, come se avesse davvero sperimentalmente "scoperto" dal vivo della creazione poetica, corrispondenze di tipo scientifico tra il materiale fonosimbolico delle diverse unità del linguaggio e la percezione multisensoriale degli oggetti descritti. Da qui l'esortazione, più volte ribadita, a leggere i "ritratti" in modo "semplice", liberandosi da pregiudizi letterari e comunicativi, lasciando che le parole acquistino un senso nella loro evidenza. In risposta a una lettrice confusa circa la natura delle sue opere, Stein semplicemente rispose: "But what's the difficulty? Just read the words on the paper. They're in English. Just read them. Be simple and you'll understand these things."⁷³

In un altro esempio,

CUCUMBER.

Not a razor less, not a razor, ridiculous pudding, red and relet put in, rest in a

⁷² Riportiamo, a titolo illustrativo, il noto esperimento *bouba/kiki*, proposto da Ramachandran e Hubbard nel 2001, che cercheremo, nelle pagine che seguono, di adattare all'opera steiniana al fine di illustrarne le correlazioni sinestetiche. Ponendo i loro studenti di fronte a due figure – la prima dai contorni arrotondati e la seconda caratterizzata da angoli acuti e appuntiti – i professori chiesero di assegnare i nomi *bouba* e *kiki* alle due figure (si veda la figura 6 a pag. 212). Con relativa sorpresa, il 98% degli studenti assegnò il nome *bouba* alla figura arrotondata e *kiki* a quella acuminata. Per gli scienziati la spiegazione di questo fenomeno sinestetico consisterebbe nel fatto che "the gentle curves and undulations of contour on the amoeba-like figure metaphorically (one might say) mimic the gentle undulations of the sound *bouba*, as represented in the hearing centers in the brain and in the smooth rounding and relaxing of the lips for producing the curved *booo-baaa* sound. On the other hand, the sharp wave forms, of the sound *kee-kee* and the sharp inflection of the tongue on the palate mimic the sudden changes in the jagged visual shape." (Ramachandran, *The Tell-Tale Brain*, pos. 2112).

⁷³ Citato in Thornton Wilder, "Gertrude Stein Makes Sense" (1947) in Gertrude Stein, *Ida: a Novel*, ed. Logan Esdale (New Haven; London: Yale University Press, 2012), 284.

slender go in selecting, rest in, rest in in white widening.⁷⁴

L'enfasi sulla consonante alveolare retroflessa /ɹ/ (corrispondente alla "r" inglese) e sulla vocale /i/ sembrano, come nel caso precedente, presentare tratti fonosimbolici che suggeriscono schematicamente la forma e le caratteristiche dell'oggetto. La /i/, come è facile a questo punto immaginare, riproduce tramite la sua articolazione la forma del vegetale lungo e stretto. Inoltre, anche laddove le costrizioni sintattiche, ortografiche e grammaticali non permettono una successione continuativa del fonema si nota una generale tendenza a privilegiare il suono /e/ la cui articolazione è più simile a /i/ rispetto alle altre vocali (/e/ e /i/ occupano, di fatto, più della metà dei fonemi vocalici del componimento). Il suono inglese /ɹ/ si caratterizza, invece, per l'articolazione retroflessa in cui la lingua si appoggia sul palato curvando all'indietro in una forma che, anche in questo caso, può ricordare la rotondità della superficie del cetriolo, evocata anche dall'occorrenza di /o/ nella prima parte del componimento.

Colpisce, infine, nella melodia fonosinestetica qui attentamente definita, la ripetizione finale del fonema /w/ in "white widening". Se in CUCUMBER occupa un ruolo secondario rispetto ad altri fonemi più ricorrenti, esso compare in diverse occasioni nella sezione FOOD evocando morbidezza e liquidità. In ASPARAGUS – testo che, secondo Marjorie Perloff, comunica alla perfezione l'idea di "long hot stalks, juicy and tender"⁷⁵ – esso ritorna insistentemente nella parte finale.⁷⁶ Potremmo, allora, supporre che anche nel caso di CUCUMBER Stein abbia osservato l'oggetto cotto e i suoni /w/ e /ɹ/ ne riproducano la consistenza tenera e succosa. In effetti, anche in VEAL – che deve essere necessariamente cotto per essere considerato cibo – oltre a /w/ anche le consonanti liquide /l/ e /r/, che nel caso di Rimbaud in "Après le déluge" evocavano umidità, restituiscono qui il gusto, l'olfatto e la vista di una carne particolarmente tenera e succulenta:

VEAL.

Very well very well, washing is old, washing is washing.

Cold soup, cold soup clear and particular and a principal a principal question to put

⁷⁴ Stein, *Tender Buttons*, 36.

⁷⁵ Marjorie Perloff, "Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp", *Forum for Modern Language Studies*, xxxii:2 (1996), 151.

⁷⁶ "ASPARAGUS. / Asparagus in a lean in a lean to hot. This makes it art and it is wet wet weather wet weather wet." (Stein, *Tender Buttons*, 33).

into.⁷⁷

In ORANGE IN (che, a differenza delle descrizioni di arance immediatamente precedenti, descrive presumibilmente l'interno del frutto) spiccano – oltre a /o/ e /n/ che caratterizzano, come abbiamo visto, la forma del frutto – fonemi che nei precedenti “ritratti” di arance non avevano trovato spazio.

ORANGE IN.

Go lack go lack use to her.

Cocoa and clear soup and oranges and oat-meal.

Whist bottom whist close, whist clothes, woodling.

Cocoa and clear soup and oranges and oat-meal.

Pain soup, suppose it is question, suppose it is butter, real is, real is only, only excreate, only excreate a no since.

A no, a no since, a no since when, a no since when since, a no since when since a no since when since, a no since, a no since when since, a no since, a no, a no since a no since, a no since, a no since.⁷⁸

Risultano evidenti, nella parte iniziale, soprattutto /l/ e /w/ che, come abbiamo visto in ASPARAGUS e VEAL, sembrano restituire (in questo caso assieme a /s/, nella ripetizione finale di “since”) il succo spremuto dall'agrume, mentre l'insistenza sull'occlusiva velare /k/ (in “cocoa”, “clear”, “clothes” e “excreate”) può forse alludere al gusto aspro.

Le suggestioni evocate da /r/, /l/ e /w/, insomma, indicano che questi fonemi sono particolarmente idonei a rappresentare oggetti e cibi liquidi o semi-liquidi come SAUCE e CREAM. Qui, oltre ai detti fonemi e alla pronuncia dolce di /b/, appare rilevante anche l'incidenza della *h* aspirata e dell'affricata palatale /tʃ/ che, proprio in virtù dell'articolazione basata sul passaggio d'aria nel canale fonatorio, allude alla “leggerezza” del referente.⁷⁹ Il medesimo paradigma fonosimbolico è, infine, ripetuto nei due “ritratti” di insalata:

SALAD.

It is a winning cake.

CELERY.

Celery tastes tastes where in curled lashes and little bits and mostly in remains.

A green acre is so selfish and so pure and so enlivened.⁸⁰

In questi casi, i fonemi che già compaiono in altri “ritratti” in corrispondenza della

⁷⁷ Ibid., 34.

⁷⁸ Ibid., 38.

⁷⁹ “SAUCE. / What is bay labored what is all be section, what is no much. Sauce sam in.” “CREAM. Cream cut. Any where crumb. Left hop chambers.” (Ibid., 36 – 37).

⁸⁰ Ibid., 34; 37.

sottigliezza e leggerezza delle foglie si alternano a consonanti occlusive che sembrano, invece, riprodurre la consistenza croccante del vegetale.

Gli esempi qui selezionati mostrano che le ricorrenze fonosimboliche del testo steiniano rappresentano una forma di comunicazione pre-simbolica basata, sulla corrispondenza sinestetica dei fonemi con i tratti generali della forma, del colore, delle dimensioni e, nel caso dei cibi (che occupano la quasi totalità della nostra analisi) del gusto e della consistenza dei referenti scelti dalla scrittrice come oggetto del “ritratto”. Va detto tuttavia che questa “corrispondenza” multisensoriale tra parole e oggetti non è presente nella totalità della raccolta steiniana. La struttura stessa dei “ritratti” e la loro organizzazione non consentono di riconoscere “guide fonosimboliche” analoghe a quelle che abbiamo provato a identificare nei casi discussi. In particolare all’inizio di FOOD, i ritratti sono troppo estesamente articolati per permettere lo sviluppo di un tema fonosimbolico coerente. Solo quando le dimensioni dei ritratti si riducono, lo stile, dominato da una evidente economia verbale, diventa, dal punto di vista delle corrispondenze fonosimboliche, più consapevole e preciso.

L’esperimento delle “sound pictures” in corso durante *Tender Buttons* ebbe durata breve poiché, una volta certa della loro efficacia, Stein preferì procedere in un’altra direzione:⁸¹ essendo ora interessata alle relazioni tra il senso dell’enunciato e la struttura grammaticale, procedette a eliminare gradualmente “sight and sound”.⁸² Anziché un’opera composita e organica, *Tender Buttons* andrebbe, forse, considerata (come, del resto, molti altri testi steiniani) una raccolta “di passaggio”, in cui diverse soluzioni vengono sperimentate raccontando l’attraversamento di diverse tecniche.⁸³ Tra questi, lo stile d’ispirazione fonosinestetica di FOOD è di particolare interesse nell’economia di

⁸¹ “... I was beginning and went on a good deal after that period to make sound pictures but I gave that up as uninteresting.” (Gertrude Stein, “A Transatlantic Interview 1946” in Bonnie Kime Scott [ed.], *The Gender of Modernism: a Critical Anthology* [Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990], 511).

⁸² Meyer, *Irresistible Dictation*, 47.

⁸³ La disomogeneità stilistica è, in effetti, un aspetto che caratterizza molte delle opere di Stein ed è emblematico di una scrittrice che, notoriamente, “disliked the drudgery of revision and the obligation to make her writing intelligible” (Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* [Harmondsworth: Penguin Books, 1966], 20). Si veda per questi aspetti: Allegra Stewart, *Gertrude Stein and the Present* (Cambridge: Harvard University Press, 1967), 96.

questo lavoro per l'evidenza con cui il significante poetico incide nella definizione dei vari referenti in quegli aspetti, soprattutto, che portano alla luce la natura multisensoriale del linguaggio.

Sono proprio queste sezioni di *Tender Buttons* che, ancora oggi, continuano a sollecitare e sfidare le letture critiche dando luogo a variegata proposte interpretative anche per la duplice valenza – estetica e scientifica – qui assunta dall'unione sensoriale: da un lato, infatti, il nuovo modello poetico inaugurato da questi "ritratti" si basa sull'incedere ritmico della prosodia su determinati fonemi che, rappresentando sinesteticamente gli oggetti descritti, stabilisce una relazione iconica – fondata, cioè, su un rapporto motivato (non convenzionale) – tra i referenti e le loro descrizioni trovando, così, in queste nuove modalità di significazione linguistica quel potere comunicativo che la lingua poetica sembrava aver perso.

Dall'altro lato, l'universo domestico che *Tender Buttons* ricrea per il lettore sfrutta appieno quelle potenzialità latenti del linguaggio che, come abbiamo visto nel precedente paragrafo, erano considerate luoghi di articolazione dell'inconscio. Come Stein stessa dichiarò, del resto, il processo di composizione dei "ritratti" consisteva in lunghi periodi di osservazione dell'oggetto fino a che, al culmine della concentrazione, le parole "esatte" si presentavano quasi spontaneamente alla sua mente e venivano trascritte: "I used to take objects on a table, like a tumbler or any kind of object and try to get the picture of it clear and separate in my mind and create a word relationship between the word and the thing seen. [...] I was beginning and went on a good deal after that period to make sound pictures".⁸⁴ Queste parole sembrano suffragare la tesi di B.F. Skinner che vede negli esperimenti steiniani di scrittura automatica la genesi delle sue successive scelte di scrittura poetica (un'ipotesi recentemente sostenuta anche da Meyer).⁸⁵ E benché Stein avesse confutato esplicitamente la netta separazione, tipica del modello freudiano, tra il pensiero razionale e inconscio,⁸⁶ l'universo poetico creato in

⁸⁴ Gertrude Stein, "A Transatlantic Interview", 509 e 511.

⁸⁵ Si veda Meyer, *Irresistible Dictation*, 51 – 118; 295. Stewart, *Gertrude Stein and the Present*, 62.

⁸⁶ "When, in the summer of 1922, Stein's close friend Kate Buss announced in a letter that she had discovered that Stein wrote 'from [the] subconscious mind' and seemed 'able to express the subconscious[.]...to control or be controlled [sic] by it,' Stein's response was right out of *The Principles of*

Tender Buttons riorganizza e ridefinisce i luoghi e gli oggetti (apparentemente banali) della vita quotidiana (ORANGE, CUCUMBER, A DOG, A PETTICOAT, ecc.) producendo un mondo in cui il linguaggio, in virtù delle sue significative occorrenze sinestetiche, si fa luogo di intersezione tra l'oggetto e la coscienza.⁸⁷

L'investimento e la valorizzazione della multisensorialità del linguaggio nell'opera steiniana si inserisce, allora, come molta letteratura modernista, nel solco tracciato dagli esperimenti fonosimbolici di Rimbaud, ma ne ripropone le acquisizioni in modo del tutto originale. Lo stile di Stein qui non è solo una lingua "de l'âme, pour l'âme", è anche una proiezione dell'immagine del sé (inteso alla maniera di William James, "a man's Self is the sum total of all that he CAN call his") negli oggetti della vita quotidiana che lo compongono e lo identificano.

La parola "esatta"

Per i propositi esplicitamente sinestetici della dichiarazione steiniana di "writing by simply looking" e per il fondamentale ruolo che le forme fonosimboliche della sinestesia, intuite dalla scrittrice, rivestono nella creazione di un linguaggio iconicamente rappresentativo degli oggetti "ritratti", *Tender Buttons* è una raccolta di cruciale rilevanza per comprendere un aspetto importante e idiosincratico del rapporto con l'unione dei sensi nella temperie modernista. Nell'opera, infatti, la sinestesia che caratterizza l'esistenza stessa del linguaggio definisce gli oggetti e i fenomeni osservati dallo sguardo poetico nella loro convergenza con le operazioni mentali inconsce prodotte dal significante, anche a scapito della comprensibilità del testo. Questa sfida radicale alle attese del lettore è una provocazione che distingue Stein da molta poesia modernista nella quale invece la significazione fonosimbolica, pur egualmente prominente, contribuisce a plasmare il tema riconoscibile del componimento. È il caso di alcuni esperimenti poetici come, ad esempio, "The Red Wheelbarrow" (1923) di William Carlos

Psychology: 'Yes but Kitty don't you see there is no demarcation between my conscious and my unconscious self. I am as conscious of my unconscious self as I am of my conscious self in other words there ain't no such animal.'" (Meyer, *Irresistible Dictation*, 245 – 246).

⁸⁷ "In the style *Tender Buttons* exemplifies, the subject matter is the intersection of the object with consciousness. As attention becomes focused on the process of perception, that process becomes as much a part of the subject matter as the object perceived." (Dubnick, *The Structure of Obscurity*, 30.)

Williams, in cui le articolazioni fono-sinestetiche del significante concorrono in modo determinante a veicolare l'immagine evocata dal testo.

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.⁸⁸

Come in *Tender Buttons*, anche qui l'addensamento di alcuni fonemi sembra imitare - nella figura assunta dall'apparato fonatorio nella recitazione del testo - le caratteristiche fisiche dell'oggetto descritto. L'importanza e la centralità di un oggetto apparentemente banale come una carriola - sulla quale, sorprendentemente, "so much hangs upon" - viene sottolineata, infatti, dall'insistenza sui fonemi che ne ricordano la struttura suggerendo, di fatto, la descrizione dell'oggetto assente in questa breve e quasi aforistica, composizione. Le vocali aperte /a/ e /o/ annunciano nei primi due versi l'improvvisa entrata in scena della carriola definendo l'ampiezza del recipiente e le sue forme curve ("so much depends / upon / a red wheel / barrow"). Nella seconda strofa, i contorni dell'oggetto sono anche ribaditi dalle consonanti /r/ e dalla semivocale /w/ (in "wheel", "barrow" e "water") che, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, si prestano a descrivere forme arrotondate e sembrano dunque, in questo caso, particolarmente appropriate.

Come è stato osservato in recenti studi neuroscientifici sulla sinestesia neurologica, inoltre, sebbene nei sinesteti del tipo grafema → colore e fonema → colore gli accoppiamenti tra le lettere e i colori siano idiosincratici, variabili da caso a caso, sembra possibile identificare alcune tendenze generali comuni. Le vocali I, O e A, in particolare, si identificano nei colori bianco, nero e rosso in una consistente percentuale di sinesteti.⁸⁹ Se esiste, dunque, come dimostrerebbero questi recenti studi, un legame istintivo e

⁸⁸ William Carlos Williams, *Spring and all* (Frontier Press, 1970), 78.

⁸⁹ Si veda Julia Simner et al. "Non-random associations of graphemes to colours in synaesthetic and non-synaesthetic populations", *Cognitive Neuropsychology* 22:8 (2005), 1069–1085.

motivato tra il suono /a/ e il colore rosso l'elevato numero di occorrenze di questa vocale nel testo potrebbe allora essere più che una coincidenza e richiamare al lettore proprio il colore della carriola puntualmente specificato nel titolo.

Le occorrenze vocaliche e consonantiche di "The Red Wheelbarrow" sembrano, insomma, integrare il tema poetico esaltando le caratteristiche fisiche dell'oggetto che sono evocate nel testo, ma mai espresse. Non solo la musicalità e il ritmo conferiscono un senso autonomo al testo, ma manifestano anche quelle qualità, come le forme e i colori degli oggetti, che trascendono i limiti modulari del significante. Le valenze emotive e sinestetiche associate alla vocale /a/ sono, in questo senso, forse le più evidenti e immediate. Esse sembrano in effetti avere un ruolo simbolico fondamentale anche nel brevissimo componimento intitolato "Alba" (1913) scritto pochi anni prima da Ezra Pound in cui la vocale chiude gli ultimi due versi e si alterna alla /e/ nel corso della poesia.

ALBA
As cool as the pale wet leaves
Of lily-of-the-valley
She lay beside me in the dawn.⁹⁰

Analogamente a quanto abbiamo già visto nei precedenti esempi, l'insistenza sulle vocali aperte simboleggia qui la nascita del sole che - non nominato - è il protagonista assoluto dei versi. La graduale comparsa all'orizzonte e il sorgere del sole nel cielo sembra, infatti, trovare un corrispettivo fono-acustico nel movimento articolatorio della poesia che va dalla massima chiusura degli organi del passaggio dell'aria con il fonema /u/ ("cool"), alla sua massima apertura con la /a/ di "dawn". Nell'immagine dell'alba che coglie i due amanti distesi ad ammirarla l'unico fonema vocalico posteriore è, in effetti, collocato all'inizio del componimento, mentre la metà del primo verso e i successivi spostano gradualmente le modalità articolatorie in posizioni sempre più avanzate. Dal punto di vista della sua performatività, dunque, "Alba" sviluppa un movimento coerente dell'apparato fonatorio verso due direzioni: dal chiuso all'aperto e dal posteriore all'anteriore. Tali movimenti si adattano, come vedremo, a rappresentare un determinato numero di caratteristiche dell'immagine proposta.

⁹⁰ Ezra Pound, *Collected Shorter Poems* (London; Boston: Faber and Faber, 1984), 109.

Al di là e prima dei contributi neuroscientifici sulla sinestesia questa lettura trova conforto nelle riflessioni sulle caratteristiche fonosimboliche e sinestetiche dei foni linguistici che, nell'ambito della linguistica, furono formalizzate a partire dagli anni quaranta del Novecento. Si deve a Roman Jakobson una loro sintesi e riproposta modellizzata nello schema riprodotto di seguito. Facendo riferimento ai numerosi studi precedenti, effettuati su soggetti di diverse lingue e culture, Jakobson (Figura 4) organizza vocali e consonanti a seconda della loro luminosità e della loro "cromaticità"

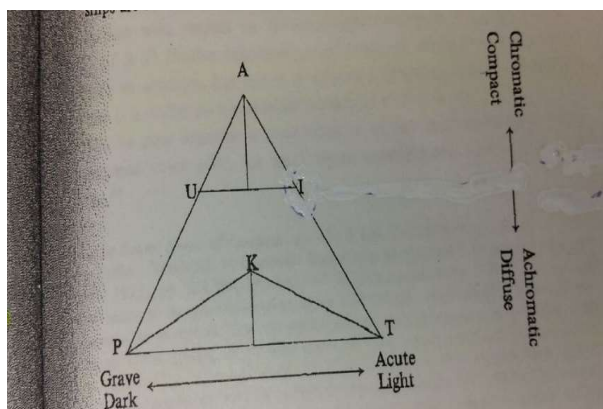


Figura 4 - Il triangolo fonosimbolico proposto da Jakobson citato in Donald Barton Johnson, "The Role of Synesthesia in Jakobson's Theory of Language", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 25:2 (1982), 223. La figura originale è in Roman Jakobson e Morris Halle, *Fundamentals of Language* (S'Gravenhage, 1956), 40. Le etichette sono state aggiunte da Johnson. Si veda anche Jakobson e Waugh, *The Sound Shape of Language*, 181 - 198.

(ossia, la capacità di suggerire alla mente un'idea di colore). La *i* costituirebbe, in questo senso la vocale più luminosa, a fronte della "buia" *u*, mentre la *a* occuperebbe una posizione intermedia pur essendo la più adatta a suggerire un'idea di colore nelle parole in cui compare. È così comprovata l'esistenza di quelle percezioni presimboliche che diversi decenni prima gli stili della poesia modernista avevano prefigurato.

Riconsiderati alla luce del modello di Jakobson, i movimenti vocalici che abbiamo osservato in "Alba" rispecchiano il sorgere del sole celebrato dal titolo e dai personaggi che, distesi, ammirano il paesaggio rappresentato, in questo caso, dal movimento del significante. Dal buio crepuscolare del fonema /u/ (la vocale meno "luminosa" e meno "colorata") il tema formale del testo apre la bocca del lettore gradualmente fino alla /a/ (in "valley", "lay", "beside" [nel dittongo /ai/], "dawn") – la più "compatta cromaticamente" – e alla /i/ ("lily", "valley", "She", "lay", "beside", "me", "in") che raggiunge il massimo della luminosità azzerando il colore e rappresenta la luce accecante del primo mattino.

Il crescendo fonosimbolico delle vocali in "Alba" rispecchia sia nei movimenti dell'apparato fonatorio, sia nella percezione uditiva e mentale del lettore il progressivo

chiarore del nuovo giorno, la forma e il colore abbagliante del sole appena sorto già anticipati dalla comparsa del “lily-of-the-valley” che grazie al rilievo nel secondo verso, prepara i due amanti, con il suo colore bianco e la sua freschezza alla contemplazione dell’aurora (“dawn”) in chiusura del componimento.⁹¹ E benché, come osserva Jakobson, le consonanti siano meno adatte a rappresentare le caratteristiche visive del colore e della luminosità,⁹² vale la pena di sottolineare, a integrazione di una analisi delle caratteristiche fonosinestetiche del testo, che, come già in “Après le déluge” di Rimbaud, l’insistenza della liquida /l/ concorre a evocare la freschezza e l’umidità della rugiada mattutina.

L’esempio di “Alba” mostra la flessibilità e l’ambivalenza della sinestesia nella poetica e nell’arte modernista. Nonostante gli usi romantici dell’unione dei sensi siano nettamente confutati, la sinestesia viene infatti rideclinata in una proliferazione di forme coerenti con la ricerca di una poesia, e, più in generale, di un’estetica sobria e “pura”. Nell’ambito letterario, oltre alle epifanie della metafora sinestetica ancora presenti (benché in misura minore rispetto alle opere del secolo precedente) nei lavori modernisti,⁹³ si affianca la valorizzazione delle dinamiche sensibili – fonosimboliche – del linguaggio che ben si prestavano, come abbiamo visto, alla rappresentazione delle qualità tipicamente sinestetiche della lingua e che erano riconducibili, come nel caso dell’imagismo,⁹⁴ ad un’estetica la quale, almeno in linea di principio veniva

⁹¹ Si veda Akiko Miyake, *Ezra Pound and the Mysteries of Love: a Plan for the Cantos* (Durham: Duke University Press, 1991), 59.

⁹² Jakobson e Waugh, *The Sound Shape of Language*, 198.

⁹³ In questo capitolo ci concentreremo principalmente sulle forme fonosimboliche della sinestesia che costituiscono una degli aspetti più evidenti della forma assunta dall’unione dei sensi in seno alla poetica del Modernismo. Per uno studio approfondito sulle occorrenze e sulle caratteristiche della metafora sinestetica nel periodo si veda: Fiona Elizabeth Burrows, “Words of Shape and Shade: Synaesthesia in the Poetry and Poetics of the Early Twentieth Century” (tesi di dottorato, The University of Western Australia, 2006).

⁹⁴ Se la definitiva consacrazione della corrente imagista arriva solo nel 1913 con la pubblicazione sulla rivista *Poetry* del breve articolo di F.S. Flint “Imagisme” (*Poetry* 1:6 [Marzo 1913], 198 – 200), già in anni precedenti un gruppo di poeti e intellettuali della scena londinese comprendenti H.D., Amy Lowell e Richard Aldington si erano riuniti attorno agli ideologi del movimento Ezra Pound e T. E. Hulme invocando il rinnovamento della poesia moderna in nome di principi come “1. Direct treatment of the ‘thing’, whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.” (Flint, “Imagisme”, 199). Con il progressivo allontanamento di Pound – che nel 1914 fonderà, con Wyndham Lewis, la nuova corrente del “Vorticism” – e con la morte di Hulme durante la Prima Guerra Mondiale, il

contrapposta, alle forme sinestetiche romantiche.⁹⁵ Proprio Ezra Pound, per esempio, nel suo celebre monito imagista “A Few Don’ts by an Imagiste” – vieta esplicitamente ai giovani poeti la metafora della fusione sensoriale: “Don’t mess up the perception of one sense by trying to define it in terms of another. This is usually only the result of being too lazy to find the exact word.”⁹⁶ E sebbene il poeta prevedesse, soprattutto per se stesso, la possibilità di eccezioni (“To this clause there are possibly exceptions.”),⁹⁷ la ricerca della “parola esatta” che contraddistingue la sua poetica sembra incompatibile con la tradizione della metafora sinestetica che Pound liquida come una figura penalizzata da immagini sbiadite, astrazioni e parole superflue.⁹⁸

Per trovare la “parola esatta” sarà indispensabile invece soffermarsi minuziosamente sulle qualità acustiche del significante poetico – al quale è dedicata l’intera sezione “Rhythm and Rhyme” dell’articolo – una sezione nella quale imprevedibilmente tuttavia Pound sembra far rientrare la multisensorialità da un’altra via di accesso. Quando mette in risalto la qualità musicale del testo poetico⁹⁹ e quando ricalca il celebre precetto di

movimento perse gran parte del suo vigore e della sua spinta propulsiva diventando, come scrivono Hampson e Montgomery, “a critical, rather than a creative, movement” (Robert Hampson e Will Montgomery, “Innovations in Poetry” in *The Oxford Handbook of Modernisms*, 65). Per ulteriori approfondimenti si veda: Helen Carr, *The Verse Revolutionaries: Ezra Pound, H.D. and the Imagists* (London: Jonathan Cape, 2009).

⁹⁵ Nonostante la condanna modernista dello stile e delle premesse ideologiche del Romanticismo, di cui abbiamo osservato alcuni esempi nel corso di questo capitolo, evidenti analogie accomunano i due movimenti, come sottolineato ormai da tempo in numerosi saggi critici. Il modernismo, nelle sue variegate articolazioni, accoglie per esempio numerose suggestioni provenienti dal simbolismo francese, a loro volta attribuibili all’influenza che la letteratura del primo Ottocento esercitò sugli autori del movimento. Frank Kermode osserva che la teoria delle “corrispondenze”, apprezzata da alcuni autori modernisti come Yeats, non è riconducibile solo ai lavori di Baudelaire e della generazione a lui successiva, ma anche, in tempi più lontani, alla poetica di William Blake che opponeva ai rischi del materialismo newtoniano (e, nel secondo ottocento, del naturalismo positivistico) la liberazione spirituale dell’immaginazione poetica o del potere della parola letteraria. Nell’ambito di queste rivalutazioni delle continuità tra Romanticismo e Modernismo anche le varie forme assunte dalla sinestesia rappresentano un significativo riferimento. Si veda Michael H. Whitworth (ed.), *Modernism* (Malden: Blackwell Publishing, 2007), 63 – 67 e Frank Kermode, *Romantic Image* (London: Routledge, 1966), 110 – 111.

⁹⁶ Ezra Pound, “A Few Don’ts by an Imagiste”, *Poetry* 1:6 (1913), 206.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ “Use no superfluous words, no adjective, which does not reveal something. Don’t use such an expression as ‘dim lands of peace.’ It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer’s not realizing that the natural object is always the *adequate* symbol. Go in fear of abstractions...” (Ibid., 201).

⁹⁹ “It is not necessary that a poem should rely on its music, but if it does rely on its music that music must be such as will delight the expert. [...] In short, behave as a musician, a good musician, when dealing with that phase of your art which has exact parallels in music. The same laws govern, and you are bound

Verlaine della poesia come “musique avant toute chose”,¹⁰⁰ Pound si mostra debitore alla tradizione del simbolismo francese: mentre al poeta sono perentoriamente vietate le combinazioni di più sensi, al musicista (o al poeta che orienta la sua composizione secondo la musicalità del significante) è invece riconosciuta la possibilità – giocando con il ritmo, il suono e la melodia - di suggerire all’“imaginative eye of the reader”¹⁰¹ forme, simboli e sensazioni che trascendono la dimensione specificamente uditiva della sua arte. Ed è proprio attraverso l’analogia tra l’arte letteraria e quella musicale che la sinestesia, nell’ottica modernista, assurge ad un ruolo fondamentale e strutturante per l’intero lavoro poetico.

“Une langue est une utopie”: logica multisensoriale dei *poèmes phonétiques* dada

Nel 1916 – il medesimo anno in cui la pubblicazione di *A Portrait of the Artist as a Young Man* definiva le caratteristiche dell’intellettuale e dell’artista moderno/modernista specificando anche, come abbiamo visto, la sua sensibilità (multisensoriale) nei confronti delle strutture foniche e ritmiche della struttura linguistica – all’Università di Ginevra gli allievi del linguista Ferdinand de Saussure, morto tre anni prima, pubblicarono gli appunti delle sue lezioni nel volume intitolato *Cours de linguistique générale* che sarà destinato ad avere un’enorme influenza per tutto il secolo.¹⁰² Il compendio degli studi di Saussure sulla natura e le caratteristiche del linguaggio introdusse, in effetti, nella linguistica termini e concetti fondamentali come, ad esempio, quello, che abbiamo più volte menzionato nel corso di questo capitolo, dell’arbitrarietà del segno linguistico: “Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l’association d’un signifiant à un signifié, nous pouvons

by no other” (Ibid., 203 - 204).

¹⁰⁰ Paul Verlaine, “Art Poétique”, *Œuvres poétiques complètes*, ed. Y. G. Le Dantec e Jacques Borel (Paris: Gallimard, 1962), 326.

¹⁰¹ Ibid., 205.

¹⁰² Si veda Rudolf Engler, “The making of the *Cours de linguistique générale*” in *The Cambridge Companion to Saussure*, ed. Carol Senders (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 47 – 58.

dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire.”¹⁰³ Le parole, insomma, derivano il loro valore dall’associazione di una sequenza di suoni ad un concetto; il valore della catena di fonemi e il suo legame con i concetti e i referenti che rappresenta, viene attentamente specificato, sono stabiliti su base assolutamente casuale. Ad esempio, “l’idée de « sœur » n’est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s—ö—r qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n’importe quelle autre.”¹⁰⁴

La suggestiva coincidenza tra le date di pubblicazione delle due opere è una circostanza che favorisce un raffronto tra le differenti interpretazioni della lingua, pur all’interno di alcune analogie di fondo, nella linguistica e nella letteratura. Il terreno comune rimane la visione della lingua come sistema autonomo di segni, modello del mondo, ma non suo riflesso mimetico. Le differenze – cruciali – riguardano invece la natura della relazione tra significante e significato, le due facce del segno che il *Cours* intendeva legate in modo arbitrario e che il romanzo joyciano concepiva in modo completamente diverso: in tutte le sue articolazioni fonematiche il significante, la parte sensibile della lingua, acquistava una posizione preminente rispetto al significato. Non era affatto una vuota “image acoustique”, ma, contrariamente a quanto postulava Saussure, esso era dotato di un senso.¹⁰⁵

Proprio durante gli anni in cui il modello saussuriano acquista credibilità scientifica teorizzando la vacuità del significante (e, di conseguenza, del suono poetico) sul fronte delle sperimentazioni moderniste, e del dadaismo in particolare, la sfida alle regole ortografiche, grammaticali e sintattiche tipiche della comunicazione tradizionale nel nome del trionfo del significante diventa radicale. Gli esponenti del movimento dadaista – costituitosi (ancora) nel 1916 a Zurigo per iniziativa di un gruppo di pittori, poeti, scultori e drammaturgi - si affrettarono a proclamare la libertà (non solo artistica, ma, soprattutto, umana) della letteratura dalle “leggi” saussuriane. A fronte del sistema

¹⁰³ Saussure, *Cours*, 100.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ I casi linguistici delle onomatopee e delle esclamazioni costituiscono, secondo lo studioso, le uniche due notabili eccezioni alla regola dell’arbitrarietà del sistema linguistico. Tuttavia, come egli stesso precisa, tali fenomeni “sont d’importance secondaire, et leur origine symbolique en partie contestable.” (Ibid., 102).

delineato nel *Cours*, il poeta e saggista rumeno Tristan Tzara, uno dei fondatori e degli interpreti di spicco del dadaismo, dichiarò: “Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n’en avoir par principe aucun.”¹⁰⁶ Alla pretesa di assegnare un valore scientifico all’organizzazione del linguaggio, i dadaisti si opposero sconfessando la validità epistemologica e la necessità del metodo e delle scoperte scientifiche per il progresso dell’umanità: “La science me répugne dès qu’elle devient spéculative-système, perd son caractère d’utilité – tellement inutile – mais au moins individuel.”¹⁰⁷ Il pensiero logico è, per i dadaisti, “serré par les sens [...] un maladie organique”;¹⁰⁸ e non solo il buon senso comune della vita quotidiana, ma anche il senso stesso della lingua – garantito dai fattori logico-linguistici della grammatica e della sintassi – è bersaglio della loro critica. E poiché, secondo Tzara, “Une langue est une utopie”,¹⁰⁹ il ricorso alla lingua “sensata” in tutta l’arte sarà una vera e propria perversione.

L’applicazione della logica all’arte non può che condurre a risultati nulli, oppure deteriori: “Marié à la logique, l’art vivrait dans l’inceste, engloutissant, avalant sa propre queue toujours son corps, se forniquant en lui-même et le tempérament deviendrait un cauchemar gourdonné de protestantisme, un monument, un tas d’intestins grisâtres et lourds.”¹¹⁰ Come tutta risposta alla formalizzazione scientifica della lingua nel *Cours* il gruppo dadaista ribadisce nettamente le specificità della poesia invocando una provocatoria contrapposizione dell’arte dadaista “rivoluzionaria” a tutte le altre

¹⁰⁶ Tristan Tzara, “Manifeste Dada 1918”, *Œuvres complètes*, vol 1, 1912 – 1924, ed. Herni Béhar (Paris: Flammarion, 1975), 364. Inoltre, il disprezzo dadaista per la logica, per la filosofia e per i “sistemi” – sia politici che ideologici – è anche la reazione allo shock della Prima Guerra Mondiale, che tanti artisti e intellettuali dell’epoca avevano inizialmente salutato con fervidi entusiasmi. Il catastrofico naufragio di quegli ideali spiega, almeno in parte, la “negatività” dada, il rifiuto di qualsiasi modello organizzativo e interpretativo. (Si veda Richard Sheppard, *Modernism – Dada – Postmodernism* [Evanston: Northwestern University Press, 2000], 173).

¹⁰⁷ Tzara, “Manifeste Dada 1918”, *Œuvres complètes*, 364.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Tzara, “Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer”, *Œuvres complètes*, 377. Come la lingua e la scienza, anche la logica che presiedeva ad entrambi viene vista come un comportamento esecrabile da parte dell’essere umano: “La logique est une complication. La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers de bouts, des centres illusoires.” (Tzara, “Manifeste Dada 1918”, *Œuvres complètes*, 364).

¹¹⁰ Tzara, “Manifeste dada 1918”, *Œuvres complètes*, 365.

pratiche. Occorreva infatti intervenire attivamente: “L’art a besoin d’une opération”, proclama perentoriamente Tzara.¹¹¹ Bisognava “ripulire” la forma poetica dalle sue affrancature alla logica e dalle sue continuità con il pensiero filosofico con una riforma radicale¹¹² capace di liberare la poesia dalla servitù al senso: “*Désordonner le sens – désordonner les notions et toutes les petites pluies tropicales de la démoralisation, désorganistation, destruction, carambolage, sont des actions assurées contre la foudre et reconnues d’utilité publique.*”¹¹³

E l’operazione di ripulitura riguarderà anche gran parte della letteratura modernista contemporanea che, nonostante la sua pretesa novità, continua a fondarsi, in continuità con i discorsi della filosofia, sulle premesse della logica, finendo così per proporsi come “rébus dont il faut découvrir la clé”.¹¹⁴ Al progetto rimbaldiano del “Je est un autre”,¹¹⁵ con tutte le sue implicazioni psicoanalitiche, il dadaismo contrappone la concreta verità della lingua intesa non come espressione di un sé specifico e personale, ma come creazione di un fenomeno universale che contenga e fondi una “réalité psychologique absolue.”¹¹⁶

Nell’ottica dadaista i vantaggi della “ripulitura” e di una vera e propria frantumazione della lingua poetica, svuotata da ogni referente tematico con gli esiti di cui si è visto in alcuni testi di Stein, erano molteplici. Essi sono qui riassunti da Hugo Ball:

Le langage, organe social, peut être détruit sans que le processus créatif ait à en souffrir. Il semble même qu’il n’ait qu’à y gagner. 1- Le langage n’est pas le seul moyen d’expression. Il ne peut communiquer les expériences les plus profondes. (A considérer pour juger la littérature). 2- La destruction de l’organe de la parole peut devenir un moyen de discipline personnelle. Quand les contacts sont rompus, quand

¹¹¹ Tzara, “Proclamation sans prétention”, *Œuvres complètes*, 369.

¹¹² “Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer.” (Tzara, “Manifeste Dada 1918”, *Œuvres complètes*, 366).

¹¹³ Tzara, “Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer”, *Œuvres complètes*, 380.

¹¹⁴ Gabrielle Buffet Picabia, “Préface” in Francis Picabia, *Écrits 1813 – 1920*, ed. Olivier Revault d’Allonnes (Paris: Belfond, 1975), 251 citato in Henri Béhar, Michel Carassou, *Dada: Histoire d’une subversion* (Paris: Fayard, 1990), 109.

¹¹⁵ Come dichiarò Louis Aragon: “Or, s’il existe au monde un homme dont je ne puis psychologiquement pas être sûr, c’est moi. J’ignore ma loi ; quel continuel changement permet que les autres me reconnaissent et m’appellent par mon nom ; Je ne peux me voir de profil. A tout instant je me trahis, je me démens, je me contredis. Je ne suis pas celui en qui je placerai ma confiance. Il n’y a pas là de quoi désespérer.” (Louis Aragon, *Les aventures de Télémaque* [1922] [Paris: Gallimard, 1966], 51 – 52.)

¹¹⁶ Jacques Rivière, “Reconnaissance à Dada” *NRF* (agosto 1920), 219 citato in Béhar e Carassou, *Dada: Histoire d’une subversion*, 79.

cesse communication, alors se développe la plongée en soi-même, le détachement, la solitude. 3- Cracher des mots : le langage vide, bancal, ennuyeux de la société. Simuler la morne modestie, ou la folie. Rester tendu au-dedans. Atteindre une sphère incompréhensible, inaccessible.¹¹⁷

Alla luce di queste premesse si comprende l'attrazione per le forme artistiche "primitive" e per l'"art nègre", già fondamentale nel plasmare diversi movimenti pittorici tra cui il fauvismo e, soprattutto, il cubismo. Le traduzioni dei canti africani e neozelandesi di Tzara, ad esempio, ridimensionano gli aspetti grammaticali cercando invece di rendere la forza ritmica e acustica che caratterizza queste lingue "meno civilizzate" in cui, dunque, le perversioni logiche tipiche del pensiero occidentale sono assenti o meno evidenti.¹¹⁸ In uno degli adattamenti del canto maori "Toto Waka", il poeta alterna al francese la lingua originale del canto che in questa "traduzione" viene lasciata tale e quale proprio per conservarne i caratteri fonici cruciali per questa forma di comunicazione.¹¹⁹

Kiwi crie l'oiseau
Kiwi
Moho crie l'oiseau
Moho
Tieke crie l'oiseau
Tieke
seul un ventre
s'élève dans l'aire s'élève dans l'air
poursuis ta route
s'élève dans l'aire
voici la seconde année
kauaea¹²⁰

Rispetto alla prima versione proposta – che riporta il canto integralmente in lingua maori - e in cui il referente non è in alcun modo rintracciabile ("Ka tangi te kivi / kivi / Ka tangi te moho / moho / Ka tangi te tike / ka tangi te tike / tike..."),¹²¹ nella seconda versione, "ibrida" tra maori e francese, le poche parole comprensibili consentono al

¹¹⁷ Hugo Ball, *La fuite hors du temps* citato in Béhar e Carassou, *Dada: Histoire d'une subversion*, 111 – 112.

¹¹⁸ Lo snaturamento delle regole grammaticali a fini estetici è anche in questo caso analogo a quanto sperimentato da Gertrude Stein nella sua "fase" successiva a *Tender Buttons* in cui cercò di eliminare "sight and sound" e creare forme di significazione "a-grammaticali" principalmente raccolte nel volume *How to Write* (1931). Si veda Stein citata in Meyer, *Irresistible Dictation*, 42 e Gertrude Stein, *How to Write*, ed. Patricia Meyerowitz (New York: Dover Publications, 1975).

¹¹⁹ Si veda la nota ai "Poèmes Nègres" in Tzara, *Œuvres complètes*, 714 – 715.

¹²⁰ Ibid., 488.

¹²¹ Ibid., 454.

lettore di formulare ipotesi circa il senso e la rappresentazione simbolica dei suoni. Benché, infatti, l'alternanza tra il lessico francese e quello maori impedisca la formazione di una vera e propria logica tematica, le parole “crie l’oiseau” consentono l'individuazione di un soggetto testuale e permettono di attribuire dunque alle parti non comprensibili (e al testo nella sua prima versione) una valenza onomatopeica. Le costrizioni della grammatica e della sintassi sono quindi eliminate mentre il senso del testo si esprime direttamente tramite i fonemi, “dans la bouche”¹²² del locutore e nell'orecchio del fruitore: “Si la pensée se fait dans la bouche, comme le suppose Tzara, on n’en déduit qu’elle est d’abord vibration de l’appareil phonatoire, mimique, expression sonore, avant d’être transcrite sous quelque forme que ce soit.”¹²³

I significati espressi dall'apparato fonatorio a cui si fa qui riferimento seguono le medesime modalità di rappresentazione fonosimbolica che abbiamo osservato nei precedenti esempi. Nei “poèmes phonétiques” e nei “poèmes bruitistes” Tzara e i poeti dadaisti lavorano con la materia del linguaggio nello stesso modo in cui i pittori e i compositori contemporanei trattano il colore e la musica.¹²⁴ L'obiettivo è sfruttare le corrispondenze onomatopeiche e sinestetiche, per far aderire ironicamente la lingua al tema testuale.¹²⁵ Nella celebre poesia fonetica “Karawane”, scritta e recitata da Hugo Ball, le cadenze del ritmo producono la percezione sinestetica di un branco di elefanti.¹²⁶

jolifanto bambla o falli bambla
 großiga m’pfa habla horem
 egiga goramen
 higo bloiko russula huju
 hollaka hollala
 anlogo bung
 blago bung blago bung
 bosso fataka
 ü üü ü
 schampa wulla wussa olobo
 hej tatta gorem

¹²² “Le grande secret est là: La pensée se fait dans la bouche.” (Tzara, “Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer”, *Œuvres complètes*, 379).

¹²³ Béhar e Carassou, *Dada: Histoire d’une subversion*, 118.

¹²⁴ “Tzara cherche à travailler le matériau verbal comme font les peintres et les musiciens contemporaines.” (Ibid., 146).

¹²⁵ Come è stato osservato, infatti, le varie versioni di “Toto Waka” “s’insèrent parmi les investigations du poète pour saisir les principes permanents de la poésie, son résidu inattaquable.” Nota 12. Ibid., 717.

¹²⁶ Ibid., 145.

eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
-umf
kusa gauma
ba-umf¹²⁷

Mentre i fonemi restituiscono il tonfo sordo dell'incedere degli elefanti, l'insistenza sulle vocali /o/, /a/ e /u/ (accentuate, in effetti, dall'autore nella sua lettura recitata) ben si adattano anche ad esprimere le caratteristiche sinestetiche delle dimensioni degli elefanti e della lentezza del loro movimento.

Si tratta ovviamente di casi limite, in cui gli usi fonosinestetici e onomatopeici del linguaggio sembrano l'unico strumento utile per "détruire les supercherries raisonnables des hommes et retrouver l'ordre naturel et déraisonnable."¹²⁸ Questo "ordre naturel" della lingua, che sfugge alla ragione saussuriana, trova nell'arte dada la sua manifestazione più evidente, ma, come vedremo nel prossimo paragrafo, la sua esistenza è postulata anche in quegli studi della linguistica, della linguistica cognitiva e della neurolinguistica del XX secolo che rimetteranno in discussione proprio gli assunti teorici di Saussure soffermandosi sui valori sinestetici e fonosimbolici del linguaggio in modo analogo a quanto era emerso in molta sperimentazione poetica modernista.

La sinestesia nelle neuroscienze moderne

Riconfermandosi come un luogo privilegiato di intersezione tra i discorsi della psicologia, della letteratura e della linguistica, la sinestesia si mostra nel ventesimo secolo in forme modificate, ramificate e tra loro talora contrapposte, che sviluppano e articolano le premesse postulate dalla poetica di Rimbaud e, in particolare, il suo deciso spostamento d'enfasi sul versante fonosimbolico della lingua poetica.

Due tendenze generali sembrano allora discernibili nella considerazione novecentesca dell'unione dei sensi. Da un lato la volontà di "purificare" la letteratura, sgombrandola dagli eccessi romantici, coincide con la difesa della autonomia della scrittura e del testo rispetto al mondo rappresentato e rispetto alla figura dell'autore. Il testo, per dirla con

¹²⁷ La lettura recitativa di Ball (in cui gli accenti sinestetici e onomatopeici emergono con maggior vigore rispetto alla versione scritta) è accessibile online: https://www.youtube.com/watch?v=z_8Wg40F3yo

¹²⁸ Jean Arp citato in Béhar, *Dada: Histoire d'une subversion*, 127.

Stein, è “something completely contained within itself”,¹²⁹ e la sua relazione con il mondo – in particolare la sua adesione mimetica alla realtà – prescinde dalla sua riuscita estetica. Modelli cognitivi, insomma, più che rappresentazioni, i testi si formano per effetto delle logiche interne alla loro costituzione, offrendo esperienze uniche, e altre. Una analoga propensione alla modellizzazione, piuttosto che alla descrizione del mondo è d'altronde ben riconoscibile nella fisica postnewtoniana di inizio secolo: l'obiettivo non è più scoprire le leggi che regolano il funzionamento del mondo, ma elaborare un microcosmo teorico che funga da modello previsionale e interpretativo adeguato dei fenomeni osservati. La distanza mimetica dalla realtà è ovviamente implicita nelle regole che governano l'impianto teorico. E anche il “sistema lingua” descritto da Ferdinand de Saussure nel suo *Cours de linguistique générale* è dopo tutto un modello: i principi del funzionamento linguistico possono essere stabiliti solo in funzione di una preliminare astrazione teorica in cui dalla materia viva e dalle occorrenze concrete della lingua (che lo studioso chiama “parole”) sono osservabili dei caratteri generali formalizzati dalla “langue”, la lingua vista nel suo funzionamento teorico e generale.¹³⁰

Dall'altro lato, a dispetto del concetto di autonomia e autoreferenzialità dei modelli – scientifici e letterari – emerge anche vistosamente lo scarto tra la varietà dei casi e delle occorrenze fenomeniche e la loro riduzione/astrazione. Come si è visto in questo capitolo, ad esempio, la scoperta e l'esplorazione letteraria della natura intrinsecamente sinestetica del linguaggio si sviluppa in controtendenza rispetto alle teorie estetiche prevalenti in ambito modernista, nonché al principio linguistico dell'arbitrarietà. Se, infatti, nei saggi di Eliot, Woolf e Pound cui si è fatto cenno si ribadisce la centralità e l'autonomia del testo sia dalla personalità dell'autore che dal suo referente la poetica del fonosimbolismo persegue invece una affinità iconica del testo a frammenti di mondo. L'ideale culmine di questa tendenza è rappresentato, come si è visto, dal caso estremo del “travail destructif” dadaista, in cui la creazione di prototipi linguistici, che eliminano o indeboliscono il potere comunicativo della grammatica e del senso tematico degli

¹²⁹ Stein, “Portraits and Repetition”, *Look at Me Now and Here I Am*, 121.

¹³⁰ Si veda Saussure, *Cours*, 36 – 40 e Cristopher Norris, “Saussure, linguistic theory and philosophy of science” in *The Cambridge Companion to Saussure*, 220.

enunciati, si affida unicamente al tessuto sensibile della lingua. Il suono e il ritmo poetico che si manifestano con continuità nella letteratura modernista esemplificano allora le possibilità dell'esistenza di un linguaggio pre-simbolico che affascinerà non solo i letterati, ma anche psicologi, linguisti e (recentemente) neuroscienziati.

In ambito linguistico, ad esempio, sono ormai numerose le confutazioni del principio di arbitrarietà del segno linguistico, accompagnate da una rivisitazione radicale del modello binario saussuriano progressivamente rielaborato e trasformato, in triangolo o quadrato semiotico.¹³¹ Non è qui possibile dar conto di questi snodi che esorbitano dal tema specifico della sinestesia fonosimbolica, ma ci limiteremo a segnalare brevemente un contributo che, nato nell'ambito della psicologia della Gestalt, "scopre" la centralità sinestetica della lingua contribuendo a riorientare nella medesima direzione anche gli studi linguistici. Nel 1929 nove anni dopo la fine dell'esperienza letteraria dadaista, lo psicologo Wolfgang Köhler affermò nel suo influente volume *Gestalt Psychology* che: "For long it has been that these qualities [le qualità dei diversi sensi] have nothing in common. And yet we can point at various examples which are at odds with this view. Brightness and darkness, for instance, are attributes of both auditory and visual experience. Again,

¹³¹ Alla base della definizione del segno linguistico in Saussure, il criterio dell'arbitrarietà è stato fin da subito oggetto di attenzione e di confutazioni da parte dei linguisti: già nel 1927 Édouard Pichon e Jacques Damourette pubblicarono un articolo dal titolo "Le signe n'est pas arbitraire" (si veda Roman Jakobson, "Quest for the Essence of Language" in *Language in Literature*, ed. Krystyna Pomorska e Stephen Rudy [Cambridge: Harvard University Press, 1987], 417). Spetterà alla successiva generazione di linguisti il compito di problematizzare il concetto espandendo il campo dell'osservazione saussuriana alle altre modalità della comunicazione (con la semiotica) e allo studio della lingua nella dinamica della sua attuazione (con la pragmatica linguistica). Il principio di arbitrarietà del segno linguistico è stato corretto da Emile Benveniste – il quale precisa che non è il legame tra significante e significato a essere arbitrario, bensì il rapporto tra il segno e il proprio referente extra-linguistico (si veda Émile Benveniste, "Nature du signe linguistique" in *Problèmes de linguistique générale*, vol 1, 1939 – 1964 [Paris: Gallimard, 1966], 49 – 55), e, soprattutto, da Roman Jakobson che individua proprio nella peculiare natura del testo poetico il luogo della manifestazione di un significante portatore di un senso discorsivo imprescindibile (Si veda Roman Jakobson, *La linguistica e le scienze dell'uomo: sei lezioni sul suono e sul senso*, tr. Lidia Lonzi [Milano: il Saggiatore, 1978]). Inoltre, l'impatto della teoria saussuriana non resta circoscritto alla linguistica, ma si espande anche al campo della psicanalisi, dove la rilettura della teoria e della pratica freudiana ad opera di Jacques Lacan mette in discussione lo statuto autonomo della relazione tra significato e significante, evidenziando l'importanza di quest'ultimo nella formazione dell'Io. A questi diversi contributi attingerà in parte anche la linguistica cognitiva che riconosce nell'iconicità uno dei valori fondamentali e imprescindibili del linguaggio (si veda Willy Van Langendonck, "Iconicity" in *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, ed. Dirk Geeraerts e Hubert Cuyckens [Oxford: Oxford University Press, 2007], 394 – 420).

if an object which we touch appears cool, its coolness somehow resembles visual brightness; comfortable warmth is dark in comparison.”¹³² Al di là del manifesto buon

senso delle osservazioni sulla vita quotidiana formulate dallo psicologo, è rilevante sottolineare l'importanza del punto di vista qui adottato che si contrappone nettamente a quello dominante nelle neuroscienze lungo tutto il XIX secolo. Alla caratteristica modularità dei sensi che, come abbiamo visto nel secondo capitolo, viene assunta come un principio cardine nell'elaborazione dei processi percettivi, Köhler, per mezzo di semplici esempi intuitivi, contrappone l'idea di una continuità tra le diverse aree della percezione che si estende, soprattutto, anche alle operazioni del linguaggio, in cui le qualità fonoacustiche

si adattano a descrivere determinate forme. Per provare la naturalità di tale correlazione linguistica lo psicologo disegna due figure – la prima rotonda e l'altra formata da linee rette e appuntite – e chiede ai lettori di accoppiarle ai due nomi di fantasia “takete” e “maluma”. La maggior parte delle persone, egli sostiene, assegnerà “maluma” alla forma tonda e “takete” a quella appuntita (Figura 5).¹³³ Köhler anticipa, seppure intuitivamente e grossolanamente, le riflessioni della psicolinguistica e delle neuroscienze successive che non a caso hanno riservato alle sue prime sperimentazioni particolare attenzione. L'effetto *buba/kiki* (Figura 6) studiato dai neuroscienziati Ramachandran e Hubbard e già discusso in questo lavoro, ripropone l'intuizione di

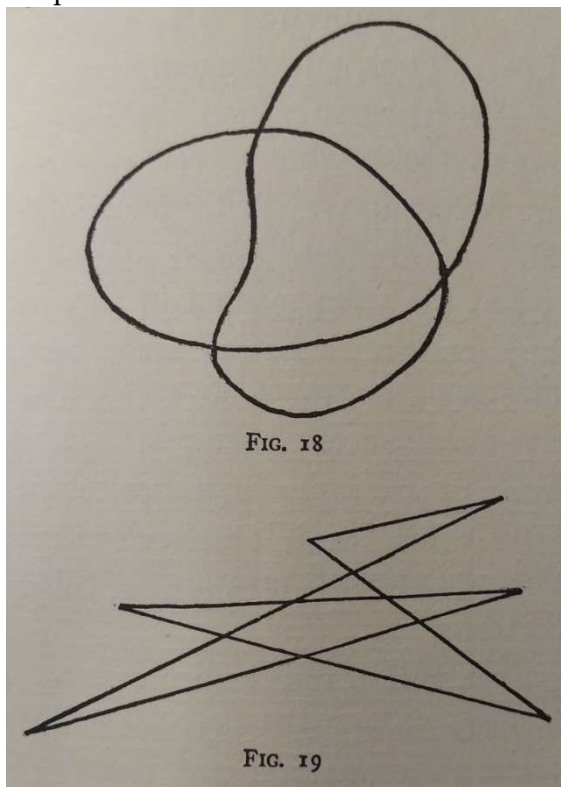


Figura 5 - Le due immagini dell'esperimento takete/maluma: alla figura 19 viene attribuito generalmente il nome di takete, mentre alla 18 quello di maluma. Immagine da Köhler, *Gestalt Psychology*, 225.

¹³² Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology* (New York: Liveright Publishing, 1947), 223.

¹³³ Ibid., 224 – 225.

Köhler, dalla quale prende le mosse, analizzando però le premesse cognitive che consentono quella particolare associazione e dimostrando così l'esistenza di quella suggestività fonosinestetica della lingua che abbiamo visto presiedere a tanta parte della poetica modernista.

Secondo le moderne neuroscienze, inoltre, l'operazione cognitiva della sinestesia è una componente fondamentale del linguaggio umano, ma potrebbe anche essere la

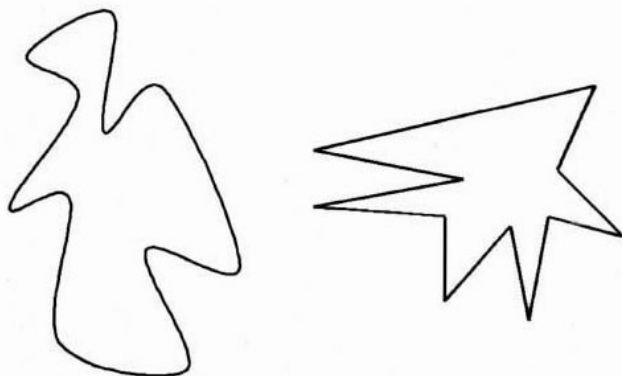


Figura 6 – L'esperimento bouba/kiki in Ramachandran, *The Tell-Tale Brain*, pos. 2113.

chiave stessa della sua
esistenza e della sua
evoluzione. La natura
multisensoriale della lingua
avrebbe origine, secondo
Ramachandran,
dall'abitudine all'attivazione
combinata delle aree cerebrali

preposte alle diverse sensazioni e movimenti¹³⁴ e dallo sviluppo dell'attività del lobo parietale inferiore (IPL), un'area situata strategicamente in convergenza con i circuiti uditivi, acustici e tattili, del cervello. Favorendo e rafforzando la attivazione incrociata delle diverse aree della percezione e del movimento, queste occorrenze sinestetiche cognitive avrebbero dato origine – in connessione con le aree di Broca e Wernicke, deputate allo sviluppo linguistico – alla formazione di un proto-linguaggio fondato sulla naturale somiglianza dei movimenti della bocca rispetto agli oggetti descritti: “[the] bouba-kiki experiment, [...] clearly shows that there is a built-in, nonarbitrary correspondence between the visual shape of an object and the sound (or at least, the kind of sound) that might be its ‘partner.’ This preexisting bias may be hardwired. This bias may have been very small, but it may have been sufficient to get the process started.”¹³⁵

¹³⁴ Il perfezionamento della capacità di coordinare le diverse sensazioni avrebbe costituito per l'uomo un grande vantaggio evolutivo, ad esempio, nell'affinamento della “sincinesia” (l'istinto di coordinazione dei gesti del corpo in base alla percezione dell'occhio, come quando ad esempio si afferra un pallone in volo) che avrebbe consentito ai primi ominidi di effettuare accurate stime di calcolo nell'afferrare rami e liane in movimento. (Ramachandran, *The Tell-Tale Brain*, 2483).

¹³⁵ Ramachandran, *The Tell-Tale Brain*, pos. 3227 – 3246.

Si tratta ovviamente solo di un'ipotesi alla quale, nel concludere questo lavoro, possiamo solo accennare non senza però sottolineare che l'esperimento bouba/kiki conferisce per la prima volta uno statuto scientifico alla "fantasia", accesa dalla diffusione e dal successo della poesia di Rimbaud, di una lingua intrinsecamente sinestetica. Fantasia che, come si è visto, permea da allora l'immaginario occidentale orientando le traiettorie di discorsi scientifici ed estetici.

Da qui, dagli orizzonti neuroscientifici dischiusi da Ramachandran, straordinariamente anticipati negli esperimenti poetici di Gertrude Stein, sono venute d'altronde le iniziali suggestioni per intraprendere il percorso che questo studio ha provato a delineare. Il caso particolare della peculiare contiguità delle idiosincratiche sinestesie steiniane o dadaiste con le ipotesi di Ramachandran esemplifica una relazione dialogica e interattiva tra discorsi eterogenei che abbiamo tentato di ripercorrere, almeno in alcuni snodi significativi, a partire dal XIX secolo, il momento di massima affermazione del tropo e/o dell'esperienza sinestetica. Le zone lasciate in ombra sono assai più numerose di quelle che qui si è tentato di illuminare: nei suoi vari aspetti e nelle sue diverse accezioni la sinestesia incrocia saperi, discipline e discorsi estremamente variegati, articolati e declinati in contesti storici e politici diversissimi. Ma pur senza riuscire a dar conto di questa complessità, si è cercato almeno di mostrare la rilevanza del fenomeno sinestetico per la storia culturale dell'Ottocento e del Novecento segnalando come e perché di quella storia la sinestesia diventi una vera e propria cartina di tornasole.

Bibliografia delle opere citate

AA. VV. *Le Parnasse Contemporain: recueil de vers nouveaux*. Vol. 2. 1869 – 1871. Genève: Slatkine Reprints, 1971.

Abbott, Helen. *Between Baudelaire and Mallarmé: Voice, Conversation, Music*. London; New York: Routledge, 2016.

Abbri, Ferdinando, Enrico Gelloni, Paolo Rossi. *Storia della scienza*. Vol. 1. *Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi*. Torino: UTET, 1988.

Abernethy, John. *An Enquiry into the Probability and Rationality of Mr. Hunter's "Theory of Life"* London: Longman, 1814.

Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York; London: W.W. Norton, 1971.

---. *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1984.

---. "Keat's Poems: The Material Dimension." In *The Persistence of Poetry: Bicentennial Essays on Keats*, Robert M. Ryan, Ronald A. Sharp (a cura di), 36 – 53. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.

Alanen, Lilli. *Descartes's Concept of Mind*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Milano: HOEPLI, 2000.

Aminoff, Michael J. *Sir Charles Bell: His Life, Art, Neurological Concepts, and Controversial Legacy*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Formato Ebook.

An., "Sensorium" In *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 15, Denis Diderot, Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert (a cura di), 55. Lausanne; Berne: Sociétés Typographiques, 1782.

Aragon, Louis. *Les aventures de Télémaque*. Paris: Gallimard, 1966 (1922).

Aristotele. *Opere*. Vol. 4. *Della generazione e della corruzione, Dell'anima, Piccoli trattati di storia naturale*, Tradotto da Antonio Russo, Renato Laurenti. Roma: Laterza, 2004.

---. *Opere*. Vol. 5. *Parti degli animali, Riproduzione degli animali*. Tradotto da Mario Vegetti, Diego Lanza. Roma: Laterza, 2001.

---. *L'anima*, Giancarlo Movia (a cura di). Milano: R.C.S., 2001.

Argan, Giulio Carlo. Introduzione a Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, Renato Troncon (a cura di). Milano: Il Saggiatore, 1999.

Ashfield, Andrew e Peter de Bolla. *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Babbitt, Irving. *Literature and the American College: Essays in Defense of the Humanities*. Boston; New York: Houghton Mifflin and Company, 1908.

---. *The New Laokoon: an Essay on the Confusion of the Arts*. Boston; New York: Houghton Mifflin and Company, 1910.

Balzac, Honoré de. *Œuvres complètes de Balzac*. Vol. 22. *Œuvres diverses*. Paris: Club de l'Honnête homme, 1956.

---. *Œuvres complètes de Balzac*. Vol. 16. *Études philosophiques*. Paris: Club de l'Honnête homme, 1956.

Basfeld, Martin. "Il colore è la natura conforme al senso dell'occhio." In *Goethe scienziato*, Giulio Giorello, Agnese Grieco (a cura di), 71 - 90. Torino: Einaudi, 1998.

Bate, Walter Jackson. *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England*. New York: Harper and Row, 1961.

Bath, Timothy. "Literary Criticism and the History of Ideas" In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 9. *Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, Christa Knellwof, Christopher Norris (a cura di), 31 - 42. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. 2 Vol, Claude Pichois (a cura di). Paris: Gallimard, 1975.

---. *Opere*, Giovanni Raboni, Giuseppe Montesano (a cura di). Milano: Mondadori, 1996.

---. *Il vulcano malato: Lettere 1832 - 1866*, Cinzia Bigliosi Franck (a cura di). Roma: Fazi Editore, 2007.

Beauzée, Nicolas e Louis de Jaucourt. "Sens" In *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 15, Denis Diderot, Jean Baptiste Le Rond d'Alembert (a cura di), 16 - 34. Lausanne; Berne: Sociétés Typographiques, 1782.

Beer, Gillian. *Open Fields: Science in Cultural Encounter*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

---. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.

Beer, John. *Coleridge the Visionary*. New York: Collier Books, 1962.

Béhar, Henri e Michel Carassou. *Dada: Histoire d'une subversion*. Paris: Fayard, 1990.

Bell, John and Charles. *The Anatomy of the Human Body*. Vol. 3 (London, 1793 - 1804).

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*, Rudolf Tiedmann (a cura di), Tradotto da Jean Lacoste. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2002.

Benstock, Shari. *Women of the Left Bank*. Austin: University of Texas Press, 2008.

Bentley, G. E. Jr. *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*. New Haven; London: Yale University Press, 2001.

Benveniste, Émile. "Nature du signe linguistique." In *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1. 1939 - 1964, 49 - 55. Paris: Gallimard, 1966.

Berti, Enrico. *Aristotele*. Brescia: La scuola, 2013.

- . *Profilo di Aristotele*. Roma: Edizioni Studium, 1998.
- Bertolino, Nikola. *Rimbaud ou La poésie objective*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Blake, William. *The Early Illuminated Books*. Vol. 3, Morris Eaves, Robert N. Essick, Joseph Viscomi (a cura di). Princeton: Princeton University Press, 1993.
- . *Complete Writings*, Geoffrey Keynes (a cura di). London: Oxford University Press, 1969.
- Blay, Michale. "Castel critique de la théorie newtonienne des couleurs." In *Autour du Père Castel e du Clavecin Oculaire*. 43 – 58. *Études sur le XVIIIe siècle*. Vol. 23, Roland Mortier, Hervé Hasquin (a cura di). Bruxelles: Éditions de l'université de Bruxelles, 1995.
- Bloom, Harold. "States of Being: The Four Zoas." In *Blake: a Collection of Critical Essays*, Northrop Frye (a cura di), 104 - 118. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966.
- Bonnefoy, Yves. *Rimbaud: Speranza e lucidità*, Fabio Scotto (a cura di). Roma: Donzelli Editore, 2010.
- Borelius, Brigit. *Oscar Wilde, Whistler and Colours*. Lund: Gleerup, 1968.
- Borushko, Matthew C. "Percy Bysshe Shelley" *Literature Compass* 2 (2005): 1 – 6.
- Bridgman, Richard. *Gertrude Stein in Pieces*. New York: Oxford University Press, 1970.
- Broberg, Gunnar. "The Broken Circle" In *The Quantifying Spirit in the 18th Century*, Tore Frängsmir, J.L. Heilbron, Robin E. Rider (a cura di), 45 – 72. Los Angeles; Berkley: The University of California Press, 1990.
- Brooker, Jewel Spears. "Writing the self: dialectic and impersonality in T.S. Eliot." In *T.S. Eliot and the Concept of Tradition*, Giovanni Cianci, Jason Harding (a cura di). Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Brown, Marshall. "Romanticism and Englightenment." In *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Stuart Curran (a cura di), 34 – 54. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Adam Philips (a cura di). Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Burrows, Fiona Elizabeth. "Words of Shape and Shade: Synaesthesia in the Poetry and Poetics of the Early Twentieth Century." Tesi di dottorato, The University of Western Australia, 2006.
- Burt, E. S. "Baudelaire and intoxicants" In *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Rosemary Lloyd (a cura di), 117 - 129. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Butler, Shane e Alex C. Purves (a cura di). *Synaesthesia and the Ancient Senses*. New York: Routledge, 2014.
- Bygrave, Stephen. *Coleridge and the Self: Romantic Egotism*. New York: Palgrave Macmillan, 1986.
- Bynum, W. F. "The Great Chain of Being after 40 years: an appraisal" *History of Science*

13 (1975): 1 – 28.

Byron, George Gordon. *The Complete Poetical Works*. Vol. 2. Jerome J. McGann (a cura di). Oxford: Oxford University Press, 1980.

Caldwell, Janis McLarren. *Literature and Medicine in Nineteenth-Century Britain: From Mary Shelley to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Cartwright, John H. e Brian Baker. *Literature and Science: Social Impact and Interaction*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005.

Carr, Helen. *The Verse Revolutionaries: Ezra Pound, H.D. and the Imagists*. London: Jonathan Cape, 2009.

Casini, Paolo. Introduzione a Jean-Baptiste D'Alembert e Denis Diderot, *La filosofia dell'Encyclopédie*, Paolo Casini (a cura di). Bari: Laterza, 1966.

Cassirer, Ernst. *La filosofia dell'Illuminismo*, Tradotto da Ervinio Pocar. Milano: Sansoni, 1998.

Castel, Louis-Bertrand. "Clavessin pour les yeux." In Joseph de La Porte (attribuito a), *Esprit, saillies, et singularité du P. Castel*, 278 – 348. Amsterdam; Parigi: Vincent, 1763.

---. *Le vrai système de physique générale de M. Isaac Newton. Exposé et analysé en parallèle avec celui de Descartes; à la portée du commun des physiciens*. Paris: Claude-François Simon, 1743.

---. *L'Optique des couleurs*. Paris: Briasson, 1740.

Castoldi, Alberto. *Il testo drogato: letteratura e droga tra Ottocento e Novecento*. Torino: Einaudi, 1994.

Catalano, Gabriella. *Goethe*. Roma: Salerno Editrice, 2014.

Ceccarelli Pellegrino, Alba. "Ridefinire il simbolismo di 'Voyelles'" In *Il simbolismo francese: la poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici: atti del convegno tenuto all'Università Cattolica di Milano dal 28 febbraio al 2 marzo 1992*, Sergio Cigada (a cura di), 327 – 358. Carnago: SugarCo, 1992.

Ceserani, Remo. *Convergenze: Gli strumenti letterari e le altre discipline*. Milano: Mondadori, 2010.

Chambers, Ephraim. *Cyclopedia, or An universal dictionary of arts and sciences*. London: James and John Knapton, John Darby, 1728.

Clarke, Edwin e L. S. Jacyna. *Nineteenth-Century Origins of Neuroscientific Concepts*. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1987.

Coleridge, Samuel Taylor. *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 1. 1785 – 1800, Earls Leslie Griggs (a cura di). Oxford: Clarendon Press, 1956.

---. *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 2. 1801 – 1806, Earls Leslie Griggs (a cura di). Oxford: Clarendon Press, 1966.

---. *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 4. 1815 – 1819, Earls Leslie Griggs

(a cura di). Oxford: Clarendon Press, 1959.

---. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 1. *Lectures 1808 – 1819*, R. A. Foakes (a cura di). Princeton: Princeton University Press, 1987.

---. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 4. *The Friend*. Tomo 1, Barbara E. Rooke (a cura di). Princeton: Princeton University Press, 1969.

---. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 6. *The Statesman's Manual; A Lay Sermon*, R. J. White (a cura di). Princeton: Princeton University Press, 1972.

---. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 7. *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. 2 Tomi, James Engell, W. Jackson Bate (a cura di). Princeton: Princeton University Press, 1983.

---. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 16. *Poetical Works*. 6 Tomi, J. C. C. Mays (a cura di). Princeton: Princeton University Press, 2001.

---. *Hints Towards the Formation of a More Comprehensive Theory of Life*, Seth B. Watson (a cura di). London: John Curchill, 1848.

---. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 1. 1794 – 1804, Kathleen Coburn, Anthony John Harding (a cura di). Princeton: Princeton University Press, 2002.

Collier, Peter. "The Unconscious Image." In *Modernism and the European Unconscious*, Peter Collier e Judy Davies (a cura di), 18 – 43. Cambridge: Polity Press, 1990.

Comte, Auguste. *Filosofia Positiva*, Tradotto da Antimo Negri. Firenze: Sansoni, 1966.

Cornaz, Charles-Auguste Édouard. *Des Abnormités Congéniales des yeux et des leurs annexes*. Lausanne: Georges Bridel, 1848.

---. "De l'hyperchromatopsie" *Annales d'Oculistique* 25 (1851): 3 – 9.

Covino, William A. *Magic, Rhetoric and Literacy: an Eccentric History of the Composing Imagination*. Albany: State University of New York Press, 1994.

Crashaw, Richard. *The Complete Poetry of Richard Crashaw*, George Walton Williams (a cura di). New York: W. W. Norton, 1974.

Crehan, Stewart. *Blake in Context*. Dublin: Gill and Macmillan; Atlantic Highlands: Humanities press, 1984.

Cunningham, Andrew e Nicholas Jardine. "The age of reflection." In *Romanticism and the Sciences*, Andrew Cunningham, Nicholas Jardine (a cura di), 1 – 12. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Cuvier, Frédéric. *Dictionnaire des sciences naturelles*. Strasbourg: Levrault, 1816.

Cytowic, Richard e David Eagleman. *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge: MIT Press, 2009. Formato Ebook.

Cytowic, Richard. *The Man Who Tasted Shapes*. Cambridge: MIT Press, 2003. Formato Ebook.

D'Alembert, Jean-Baptiste. "Discorso Preliminare" In *Enciclopedia – o dizionario*

ragionato delle scienze delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e d'Alembert, Paolo Casini (a cura di), 3 - 70. Roma; Bari: Laterza, 2003.

Damasio, Antonio. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Random House, 2010.

Dann, Kevin T. *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*. New Haven; London: Yale University Press, 1998.

Darwin, Erasmus. *The Botanic Garden: a Poem in Two Parts*. Vol. 2. *The Loves of the Plants*. New York: T. & J. Swords, 1807.

---. *The Temple of Nature, or, The Origin of Society: a Poem with Philosophical Notes*. Baltimore: Butler, Bonsal and Niles, 1804.

Day, Sean A. *Synesthetes: a Handbook*. San Bernardino: International Foundation ArteCittà Publishing, 2016.

De Almeida, Hermione. *Romantic Medicine and John Keats*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1991.

Delahaye, Ernest. *Rimbaud*. Paris: Revue Littéraire de Paris et de Champagne, 1906.

Delort, Robert. *La vita quotidiana nel Medioevo*, Tradotto da M. Garin. Roma; Bari: Laterza, 2000.

DeKoven, Marianne. "Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism." *Contemporary Literature* 22:1 (1981): 81 – 95.

---. *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983.

De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

Derrida, Jacques. *La scrittura e la differenza*, Gianni Pozzi (a cura di). Torino: Einaudi, 1990.

Descartes, René. *Œuvres de Descartes*. Vol. 3. *Correspondance*, Charles Adam e Paul Tannery (a cura di). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.

---. *Œuvres de Descartes*. Vol. 6. *Discours de la Méthode & Essais*, Charles Adam e Paul Tannery (a cura di). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1982.

---. *Œuvres de Descartes*. Vol. 10. *Physico-Mathematica, Compendium Musicae, Regulae ad directionem ingenii, Recherche de la vérité, Supplément à la correspondance*, Charles Adam e Paul Tannery (a cura di). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1986.

---. *The World and Other Writings*, Stephen Gaukroger (a cura di). Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Diderot, Denis. "Clavecin." In *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 8, Denis Diderot, Jean Baptiste Le Rond d'Alembert (a cura di), 231 – 236. Lausanne; Berne: Sociétés Typographiques, 1782.

- . *Lettre sur les aveugles*, Robert Niklaus (a cura di). Paris: Minard, 1963.
- . "Enciclopedia" In *Enciclopedia – o dizionario ragionato delle scienze delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e d'Alembert*, Paolo Casini (a cura di), 314 - 363. Roma; Bari: Laterza, 2003.
- Dubnick, Randa. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language and Cubism*. Urbana: University of Illinois Press, 1984.
- Duffy, Patricia Lynne. "Synesthesia in literature" In *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Julia Simner, Edward M. Hubbard (a cura di), 647 – 670. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.
- . *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- Engler, Rudolf. "The making of the *Cours de linguistique générale*." In *The Cambridge Companion to Saussure*, Carol Senders (a cura di), 47 – 58. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Erhardt-Siebold, Erika von. "Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism" *PMLA* 47:2 (1932): 577 – 592.
- Essick, Robert N. "Jerusalem and Blake's Final Works." In *The Cambridge Companion to William Blake*, Morris Eaves (a cura di), 251 – 271. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Étiemble, René. *Le sonnet des voyelles: De l'audition colorée à la vision érotique*. Paris: Gallimard, 1968.
- Fénéon, Felix. "Francis Poictevin" In *La Revue Indépendante*. Vol. 2 (1884), 46 – 53. Genève: Slatkine, 1972.
- Fernihough, Anne. "Consciousness as a Stream." In *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Morag Schiach (a cura di), 64 – 81. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Figlio, Karl M. "Theories of Perception and the Physiology of Mind in the Late Eighteenth Century" *History of Science* 13:3 (1975): 177 – 212.
- Figuier, Louis. *L'alchimie et les alchimistes: essai historique et critique sur la philosophie hermétique*. Paris: Hachette, 1856.
- . *Les applications nouvelles de la science à l'industrie et aux arts en 1855*. Paris: Langlois et Leclercq, 1856.
- Flint, Frank Stuart. "Imagisme." *Poetry* 1:6 (Marzo 1913): 198 – 200.
- Fogle, Richard Harter. *The Imagery of Keats and Shelley: a Comparative Study*. Hamden: The University of North Carolina Press, 1949.
- . "Keat's Ode to a Nightingale" *PMLA* 68:1 (1953): 211 – 222.

Foster Damon, S. *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover; London: University Press of New England, 1988.

Foucault, Michel. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Tradotto da Emilio Panaitescu. Milano: Rizzoli, 2001.

---. *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

Freud, Sigmund. *Opere*. Vol. 3. *L'interpretazione dei sogni 1899*, Cesare Luigi Musatti (a cura di). Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

---. *Opere*. Vol. 4. *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti 1900 – 1905*, Cesare Luigi Musatti (a cura di). Torino: Bollati Boringhieri, 2009.

---. *Opere*. Vol 5. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio e altri scritti*, Cesare Luigi Musatti (a cura di). Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

Fulford, Tim. "Science." In *Romanticism: an Oxford Guide*, Nicholas Roe (a cura di), 90 – 101. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Gautier, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*, Pierre Laubriet, Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre, Peter Whyte (a cura di). Paris: Gallimard, 2002.

Giudice, Franco. *Lo spettro di Newton: la rivelazione della luce e dei colori*. Roma: Donzelli, 2009.

---. *Introduzione a Isaac Newton, Scritti sulla luce e i colori*, Tradotto da Franco Giudice. Milano: BUR, 2006.

Goethe, Johann Wolfgang. *Goethe's 'Exposure of Newton's Theory': A Polemic on Newton's Theory of Light and Colour*, Michael Duck, Michael Petry (a cura di). London: Imperial College Press, 2016. Formato Ebook.

Gregoric, Pavel. *Aristotle on the Common Sense*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Griffiths, Devin S. "The Intuitions of Analogy in Erasmus Darwin's Poetic." *Studies in English Literature, 1500 – 1900* 51:3 (estate 2011): 645 – 665.

Guicciardini, Niccolò. *Newton*. Roma: Carrocci, 2011.

Hagstrum, Jean H. "William Blake Rejects the Enlightenment." In *Blake: a Collection of Critical Essays*, Northrop Frye (a cura di), 142 – 155. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966.

Hall, A. R. e M. Boas Hall. *Storia della scienza*, Angelo Maria Petroni (a cura di). Bologna: Il Mulino, 1979.

Halmi, Nicholas. *The Genealogy of the Romantic Symbol*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Hampson, Robert e Will Montgomery. "Innovations in Poetry." In *The Oxford Handbook of Modernisms*, Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth e Andrew Thacker (a cura di), 63 – 84. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Hankins, Thomas L. "The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel; Or, The Instrument that Wasn't." *Osiris* 9 (1994): 141 – 156.

Hardy, Thomas. *Two on a Tower*. New York: AMS Press, 1984 (1882).

Heller-Roazen, Daniel. "Common Sense: Greek, Arabic, Latin." In *Rethinking the Medieval Senses: Heritage / Fascinations / Frames*, Stephen G. Nichols, Andreas Kablitz, Alison Calhoun (a cura di), 30 – 50. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.

Hobbes, Thomas. *Leviatano*, Tradotto da Gianni Micheli. Milano: RCS Libri, 2011.

Hobhouse, Janet. *Everybody who Was Anybody: a Biography of Gertrude Stein*. London: Arena, 1986.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Il vaso d'oro: Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, Tradotto da Carlo Pinelli. Torino: Einaudi, 1995.

Hulme, Thomas Ernest. "Romanticism and Classicism." In *Selected Writings*, Patrick McGuinness (a cura di), 68 – 84. New York: Routledge, 2003.

Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*, Daniel Grjnowski (a cura di). Paris: Corti, 1999.

Jackson, Noel. "Rhyme and Reason: Erasmus Darwin's Romanticism." *Modern Language Quarterly* 70:2 (2009): 171 – 194.

James, William. *The Principles of Psychology*. Vol. 1. New York: Dover Publications, 1950 (1890).

Jakobson, Roman e Linda R. Waugh. *The Sound Shape of Language*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002.

Jakobson, Roman e Morris Halle. *Fundamentals of Language*. S'Gravenhage, 1956.

Jakobson, Roman. "Quest for the Essence of Language." In *Language in Literature*, Krystyna Pomorska e Stephen Rudy (a cura di), 413 – 427. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

---. *La linguistica e le scienze dell'uomo: sei lezioni sul suono e sul senso*. Tradotto da Lidia Lonzi. Milano: il Saggiatore, 1978.

Jewanski, Jörg. "What is the Color of the Tone (Extended Abstract)." *Leonardo* 32:3 (1999): 227 – 228.

---. "Synesthesia in the Nineteenth Century: Scientific Origins." *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Julia Simner, Edward M. Hubbard (a cura di), 369 – 398. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Jewanski, Jörg, Sean A. Day, Jamie Ward. "A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812" *Journal of the History of Neuroscience* 18:3 (2009): 293 – 303.

Johansen, Svend. *Le symbolisme: étude sur le style des symbolistes français*. Genève:

Slatkine, 1972.

Johnson, Donald Barton. "The Role of Synesthesia in Jakobson's Theory of Language." *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 25:2 (1982): 219 – 232.

Jones, Chris. *Radical Sensibility: Literature and Ideas in the 1790s*. London: Routledge, 1993.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, John Paul Riquelme (a cura di). New York; London: W. W. Norton & Company, 2007 (1916).

Jütte, Robert. *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*, Tradotto da James Lynn. Malden: Polity, 2005.

Keats, John. *Poetical Works*. H. W. Garrod. London: Oxford Univeristy Press, 1967.

---. Forman, John Keat's *Anatomical and Pyshiological Note Book*, Maurice Baxton (a cura di). Oxford: Oxford University Press, 1934.

---. *Letters of John Keats*, Frederick Page (a cura di). London: Oxford University Press, 1968.

Kelley, Theresa M. "Science." In *A Handbook of Romanticism Studies*, Joel Faflak, Julia M. Wright (a cura di), 357 – 374. Chichester: Wiley Blackwell, 2016.

Kermode, Frank. *Romantic Image*. London: Routledge, 1966.

Kharitonova, Alyona. "The Concept of Body and the Problem of Demarcation in new European Metaphysics: From Descartes to Kant" *Kantovsky Sbornik* 2 (2012): 4 – 16.

King-Hele, Desmond. *Erasmus Darwin*. New York: Scribner, 1963.

---. *Shelley: his Thought and Work*. London: Macmillan, 1971.

---. *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*. London: Macmillan Press, 1986.

---. "Shelley and Science." *Notes and Records of the Royal Society of London* 46:2 (1992): 253 – 265.

Kircher, Athanasius. *Phonurgia Nova*. Campidonae: Dreherr, 1673.

Knight, David. "Romanticism and the sciences." In *Romanticism and the Sciences*, Andrew Cunningham, Nicholas Jardine (a cura di), 13 – 24. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Köhler, Wolfgang. *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*. New York: Liveright Publishing, 1947.

Koutsaal, Wilma. "Skriting the Abyss: a History of Experimental Explorations of Automatic Writing in Psychology." *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 28 (gennaio 1992): 5 – 27.

Lakoff, George e Mark Turner. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1989.

Lamartine, Alphonse de. *Œuvres poétiques*, Marius-François Guyard (a cura di). Paris: Gallimard, 1963.

Lantéri-Laura, Georges. "Psiche e cervello" In *Storia del pensiero medico occidentale*. Vol. 3. *Dall'età romantica alla medicina moderna*. Mirko D. Grmek (a cura di), 143 – 170. Tradotto da Chiara Basso. Roma: Laterza, 1998.

Lawrence, William. *Two Introductory Lectures ... at the Royal College of Surgeons*. London, 1816.

---. *Lectures on physiology, zoology and the natural history of man*. London: Benbow, 1822.

Lechevalier, Bernard. *Le Cerveau mélomane de Baudelaire: Musique et neuropsychologie*. Paris: Odile Jacob, 2010.

Lefrère, Jean-Jacques. *Arthur Rimbaud*. Paris: Fayard, 2001.

Le Goff, Jacques. *La civiltà dell'occidente medievale*, Tradotto da Adriana Menitoni. Torino: Einaudi, 1981.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*, Michele Cometa (a cura di). Palermo: Aesthetica, 1991.

Levenson, Ronald B. "Gertrude Stein, William James and Grammar" *The American Journal of Psychology* 54:1 (1941): 124 – 128.

Levere, Trevor H. *Poetry Realized in Nature: Samuel Taylor Coleridge and Early Nineteenth-Century Science*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1981.

Levine, George. *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Lightman, Bernard. *Victorian Popularizers of Science: Designing Nature for New Audiences*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2007.

---. "Science and Culture" In *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, Francis O'Gorman (a cura di), 12 – 42. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*, Peter H. Nidditch (a cura di). Oxford: Oxford University Press, 1975.

Lombardo, Giovanni Pietro e Marco Duichin (a cura di). *Frenologia, fisiognomica e psicologia delle differenze individuali in Franz Joseph Gall: antecedenti storici e sviluppi disciplinari*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

Loncke, Joycelynn. *Baudelaire et la musique*. Paris: Nizet, 1975.

Longenbach, James. "Modern poetry." In *The Cambridge Companion to Modernism*, Michael Levenson (a cura di), 99 – 127. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Lovejoy, Arthur. *The Great Chain of Being: a Study of the History of an Idea*. Cambridge: Harvard University Press, 1974 (1933).

Lyu, Claire. "'High' Poetics: Baudelaire's 'Le Poème du haschish'" *Modern Language Notes* 109 (1994): 698 – 740.

Macchia, Giovanni, Luigi de Nardis, Massimo Colesanti. *La letteratura francese: dal romanticismo al simbolismo*. Milano: Rizzoli, 1992.

Mack, Phyllis. "The Senses in Religion: Listening to God in the Eighteenth Century." In *A Cultural History of the Senses in the Age of Enlightenment*, Anne C. Vila (a cura di). London: Bloomsbury, 2014.

Maeterlinck, Maurice. *Œuvres*. Vol. 1. *Le Réveil de l'âme: poésie et essais*. Paul Gorceix (a cura di). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999.

Maiocchi, Roberto. *Storia della scienza in occidente: dalle origini alla bomba atomica*. Milano: R.C.S., 2000.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*, Vol. 1, Bertrand Marchal (a cura di). Paris: Gallimard, 1998.

---. "La musique et les lettres." In *Œuvres en prose*, 109 – 144. Genève: Kundig, 1956.

Mamiani, Maurizio. *Introduzione a Newton*. Roma; Bari: Laterza, 2002.

Marks, Lawrence E. "Synesthetic Perception and Poetic Metaphor." *Journal of Experimental Psychology* 8:1 (1982): 15 – 23.

---. *The Unity of the Senses: Interrelations Among the Modalities*. New York: Academic Press, 1978.

---. "Synesthesia Across the Spectrum" In *Synaesthesia: Theoretical, artistic and scientific foundations*, Maria José Córdoba Serrano, Dina Riccò, Sean A. Day (a cura di), 32 – 47. Granada: Ediciones Fundación ArteCittà, 2014.

Matthews, Steven (a cura di). *Modernism: a Sourcebook*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

McGann, Jerome. *The Romantic Ideology*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1983.

---. "Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music" *Victorian Poetry* 47:iv (2009): 619 – 632.

McGann, Jerome (a cura di). *The New Oxford Book of Romantic Period Verse*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

McLuhan, Eric. *The Sensus Communis, Synesthesia, and the Soul: An Odyssey*. Toronto; New York: BPS Books, 2015.

McSweeney, Kerry. *The Language of the Senses: Sensory-Perceptual Dynamics in Wordsworth, Coleridge, Thoreau, Whitman, and Dickinson*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1998.

Meadows, Patrick. "Baudelaire's Syncretic Extension of Synesthesia" *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 65:2 (2011): 117 – 133.

Meyer, Stephen. *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlation of Writing and Science*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Miyake, Akiko. *Ezra Pound and the Mysteries of Love: a Plan for the Cantos*. Durham: Duke University Press, 1991.

Moreau de Tours, Jacques-Joseph. *Du hachisch et de l'aliénation mentale*. Paris: Fortin Masson, 1845.

Mullan, John. *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth-Century*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

Müller-Muth, Anja. "White Symphonies with Red Spots: Color and Representation of Women in Four Poems by Oscar Wilde" *Women's Studies* 32:7 (2003): 785 – 814.

Mulvenna, Catherine M. "Synesthesia and creativity" In *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Julia Simner, Edward M. Hubbard (a cura di), 607 – 630. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Muris-Prime, Camille. "Baudelaire, l'opium et la poésie: digestion, digression et adaptation" *TTR* 27 (2014): 213 – 227.

Murphy, Steve. "Logiques du Bateau Ivre" *Littératures* 54 (2006): 25 – 86.

Newton, Isaac. *The Correspondence of Isaac Newton*. Vol. 1. 1661 – 1675, H. W. Turnbull (a cura di). Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

---. *New Theory About Light and Colour*. Library of Alexandria, 2016 (1672). Formato Ebook.

---. *Opticks, or, A treatise of the reflections, refractions, inflections & colours of light*. New York: Dover, 1979 (1704).

Nicolson, Marjorie Hope. *Newton Demands the Muse: Newton's Opticks and the 18th Century Poets*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

Nordau, Max. *Degenerazione: versione autorizzata sulla prima edizione tedesca*. Vol. 1. *Fin de siècle – Il misticismo*, Tradotto da G. Oberosler. Milano: Fratelli Dumolard editori, 1893.

Norris, Cristopher. "Saussure, linguistic theory and philosophy of science." In *The Cambridge Companion to Saussure*, Carol Senders (a cura di), 219 – 239. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

O'Malley, Glenn. "Literary Synesthesia." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15:4 (1957): 391 – 411.

---. *Shelley and Synesthesia*. Clinton: Northwestern University Press, 1964.

O'Sullivan, S. D. "Locke's studious blind man" *Unpublished lecture, given at the yearly conference of the Uk Synaesthesia Association, Oxford*. Citato in Jörg Jewanski, Sean A. Day, Jamie Ward, "1812: The Year Synesthesia Is Reported for the First Time." In *Synaesthesia: Theoretical, artistic and scientific foundations*, Maria José Córdoba Serrano, Dina Riccò, Sean A. Day (a cura di), 52 – 74. Granada: Ediciones Fundación ArteCittà, 2014.

Pagnini, Marcello (a cura di). *Il Romanticismo*. Bologna: Il Mulino, 1986.

Pagnini, Marcello. *Pragmatica della letteratura*. Palermo: Sellerio Editore, 1980.

Pascoli, Giovanni. *Poesie e prose scelte*. Vol. 2, Cesare Garboli (a cura di). Milano: Mondadori, 2003.

Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. New York: Dover Publications, 2005.

Park, David. *Natura e significato della luce: dall'antica Grecia alla fisica moderna*. Milano: McGraw-Hill, 1998.

Payre, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

Peckham, Morris. "Towards a Theory of Romanticism" *PMLA* 66:2 (1961): 5 – 23.

Perloff, Marjorie. "Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp." *Forum for Modern Language Studies* xxxii:2 (1996): 137 – 154.

Peterfreund, Stuart. *William Blake in a Newtonian World*. Norman: Oklahoma University Press, 1998.

Picabia, Gabrielle Buffet. "Préface" a Francis Picabia, *Écrits 1813 – 1920*, Olivier Revault d'Allones (a cura di). Paris: Belfond, 1975. Citato in Béhar e Carassou, *Dada: Histoire d'une subversion*.

Pichois, Claude e Jean-Paul Avic. *Dictionnaire Baudelaire*. Tusson; Charente: Du Lérot, 2002.

Pichois, Claude e Robert Kopp. "Baudelaire et le Haschisch: Expérience et Documentation" *Revue des Sciences Humaines* 127 (1967): 467 – 476.

---. "Baudelaire et l'opium: Une enquête à reprendre" *Europe* 45 (1967), 61 – 78.

Pinch, Adela. "Sensibility." In *Romanticism: an Oxford Guide*. Nicholas Roe (a cura di), 49 – 61. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Platone, *Opere Complete*. Vol. 2. *Cratilo, Teeteto, Sofista, Politico*, Manara Valgimigli, Lorenzo Minio-Paluello, Attilio Zadro, Pietro Pucci, Francesco Adorno, Cesare Giarratano, Antonio Maddalena, Giovanna Sillitti (a cura di). Roma; Bari: Laterza, 2003.

---. *Teeteto: o Sulla Scienza*, Luca Antonelli (a cura di). Milano: Feltrinelli, 2005.

Plotino. *Enneadi*. Vol. 4, Mario Casaglia, Chiara Guidelli, Alessandro Linguiti, Fausto Moriani (a cura di). Torino: UTET, 1997.

Poueymirou, Margaux Lynn Rosa. "The Sixth Sense: Synaesthesia and British Aestheticism 1860 – 1900" Tesi di dottorato. University of St. Andrews, 2009.

Pound, Ezra. "A Few Don'ts by an Imagiste." *Poetry* 1:6 (1913): 200 – 206.

---. *Collected Shorter Poems*. London; Boston: Faber and Faber, 1984.

Quasimodo, Salvatore. *Poesie e discorsi sulla poesia*, Gilberto Finzi (a cura di). Milano: Mondadori, 1996.

Quincey, Thomas de. *Confessions of an English Opium Eater*, Alethea Hayter (a cura di). London: Penguin Books, 1986.

Raitt, Suzanne. *May Sinclair: a Modern Victorian*. Oxford: Clarendon Press, 2000.

Ramachandran, Vilayanur S. *The Tell-Tale Brain: a Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. New York: W.W. Norton, 2012. Formato Ebook.

- Reale, Giovanni. *Introduzione a Aristotele*. Roma: Laterza, 1997.
- Reed, Edward S. *From Soul to Mind: the Emergence of Psychology from Erasmus Darwin to William James*. New Haven; London: Yale University Press, 1997.
- Reil, Johann Christian. "An die Professoren Herrn Gren und Herrn Jacob." In Halle, *Archiv für Physiologie* 1 (1794). Citato in *Storia del pensiero medico occidentale*. Vol. 3. *Dall'età romantica alla medicina moderna*. Mirko D. Grmek (a cura di). Tradotto da Chiara Basso. Roma: Laterza, 1998.
- Rhodes, S. A. "Baudelaire and the Aesthetics of Sensation" *Philological Quarterly* 6 (1927): 351 – 361.
- Richards, Bernard. *English Poetry of the Victorian Period: 1830 – 1890*. London; New York: Longman, 1988.
- Richardson, Alan. "Keats and Romantic Science: Writing the Body" In *The Cambridge Companion to Keats*, Susan J. Wolfson (a cura di), 230 – 245. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- . *British Romanticism and the Science of the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Richardson, Robert D. *William James: in the Maelstrom of American Modernism: a Biography*. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 2006.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*, Antoine Adam (a cura di). Paris: Gallimard, 1972.
- . *Poésies complètes: 1870 – 1872*, Pierre Brunel (a cura di). Paris: Librairie Générale Française, 1998.
- Roe, Nicholas. "Mr. Keats" *Essays in Criticism* 65:3 (2015): 274 – 288.
- Ruoff, Gene W. "Romantic Lyric and the Problem of Belief" In *Romantic Poetry: Recent Revisionary Criticism*, Karl Kroeber, Gene W. Ruoff (a cura di), 240 – 250. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.
- Ruston, Sharon. *Shelley and Vitality*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Ryan, Robert. "Blake and Religion." In *The Cambridge Companion to William Blake*, Morris Eaves (a cura di), 150 – 168. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Charles Bailly e Albert Séchéhaye (a cura di). Paris. Payot, 1995 (1916).
- Schier, Donald S. *Louis-Bertrand Castel: Anti-Newtonian Scientist*. Cedar Rapids: The Torch Press, 1941.
- Schiller, Friederich. *Sulla poesia ingenua e sentimentale; Del Sublime; sul patetico; sul sublime*. Milano: Fabbri Editori, 2001.
- Schmidt, Leigh Eric. *Hearing Things: Religion, Illusion, and the American Enlightenment*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Schrader, Ludwig. *Sensacion y sinestesia: estudios y materiales para la prehistoria y para la*

valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa, Tradotto da Juan Conde. Madrid: Gredos, 1975.

Sepper, Dennis L. *Goethe Contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Sha, Richard C. "John Keats and Some Versions of Materiality" *Romanticism* 20:3 (2014): 233 – 245.

Shaeffer, John D. *Sensus Communis: Vico, Rhetoric, and the Limits of Relativism*. Durham; London: Duke University Press, 1990.

Shelley, Percy Bysshe. *The Poems of Shelley*. Vol. 2. 1817 – 1819, Kelvin Everest, Geoffrey Matthews (a cura di). London; New York: Longman, 2000.

---. *Poetical Works*, Thomas Hutchinson (a cura di). London: Oxford University Press, 1967.

---. "A Defence for Poetry" In *The Prelude of Poetry: The English Poets in Defence and Praise of their own Art.*, Ernest Rhys (a cura di). London: Dent; New York: Dutton, 1997.

Sheppard, Richard. "The Crisis of Language." In *Modernism: a Guide to European Literature 1890 – 1930*, Malcom Bradbury e James McFarlane (a cura di), 323 – 336. London: Penguin Books, 1991.

---. *Modernism – Dada – Postmodernism*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.

Simner, Julia, Jamie Ward, Monika Lanz, Ashok Jansari, Krist Noonan, Louise Glover, David A. Oakley. "Non-random associations of graphemes to colours in synaesthetic and non-synaesthetic populations." *Cognitive Neuropsychology* 22:8 (2005): 1069 – 1085.

Skinner, Burrhus Frederic. "Has Gertrude Stein a Secret?" *Atlantic Monthly* 153:1 (1934): 50 – 57.

Snow, Charles Percy. *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 (1959).

Stein, Gertrude. "Cultivated Motor Automatism; a Study of Character in its Relation to Attention." *Harvard Psychological Review* 5 (1898): 295 – 306.

---. *Matisse, Picasso and Gertrude Stein: with Two Shorter Stories*. New York: Dover Publications, 2000 (1912).

---. *Tender Buttons*. New York: Dover Publications, 1997 (1914).

---. *How to Write*, Patricia Meyerowitz (a cura di). New York: Dover Publications, 1975 (1931).

---. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. London: Penguin Books, 2001 (1933).

---. *Everybody's Autobiography*. New York: Vintage Books, 1973 (1937).

---. *Picasso*. New York: Dover Publications, 2012 (1938). Formato Ebook.

---. "A Transatlantic Interview 1946." In Bonnie Kime Scott (a cura di). *The Gender of Modernism: a Critical Anthology*, 502 - 516. Bloomington; Indianapolis: Indiana University

Press, 1990.

---. *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909 – 1945*, Patricia Meyerowitz (a cura di). Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

Stein, Gertrude e Leon M. Solomon. "Normal Motor Automatism." *Harvard Psychological Review* 3:5 (1896): 492 – 512

Steiner, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven; London: Yale University Press, 1978.

Stenger, Gerhardt. "La théorie de la connaissance dans la Lettre sur les aveugles." *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 26 (1999): 99 – 111.

Stewart, Allegra. *Gertrude Stein and the Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

Sysak, Janusz. "Coleridge's Construction of Newton." *Annals of Science* 51:1 (1993): 59 – 81.

Taylor, Anya. *Magic and English Romanticism*. Athens: The University of Georgia Press, 1979.

Tennyson, Alfred. *The Poems of Tennyson: in three volumes*. Vol. 1 e 2, Cristopher Ricks (a cura di). Harlow: Longman, 1987.

Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century England*. London: Penguin, 2003.

Thomson, James. *Poetical Works*, J. Logie Robertson (a cura di). London: Oxford University Press, 1965.

Tillyard, E.T.W. *The Elizabethan World Picture*. London: Penguin Books, 1970.

Todd, Janet. *Sensibility, An Introduction*. New York: Meuthen, 1986.

Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretazione*, Tradotto da Cristina De Vecchi. Napoli: Guida editori, 1986.

Touya de Marenne, Eric. *Musique et poétique à l'âge du symbolisme: Variations sur Wagner: Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*. Paris: L'Harmattan, 2005.

Tsouypoulos, Nelly. "Filosofia e medicina nell'età romantica." In *Storia del pensiero medico occidentale*. Vol. 3. *Dall'età romantica alla medicina moderna*. Mirko D. Grmek (a cura di). Tradotto da Chiara Basso, 5 – 10. Roma: Laterza, 1998.

Tzara, Tristan. *Œuvres complètes*. Vol. 1. 1912 – 1924, Henri Béhar (a cura di). Paris: Flammarion, 1975.

Ullmann, Stephen de. "Romanticism and Synaesthesia: A Comprative Study of Sense Transfer in Keats and Byron" *PMLA* 60:3 (1945): 811 – 827.

Valéry, Paul. *Œuvres*, Vol. 1, Jean Hytier (a cura di). Paris: Gallimard, 1957.

Van Campen, Crétien. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge: MIT Press, 2008. Formato Ebook.

Van Hercke, Karine. "Le journal du clavecin oculaire: démonstration philosophique, esthétique, apologétique ou poétique?" In *Autour du Père Castel e du Clavecin Oculaire*. 17 – 22. *Études sur le XVIIIe siècle*. Vol. 23, Roland Mortier, Hervé Hasquin (a cura di). Bruxelles: Éditions de l'université de Bruxelles, 1995.

Van Langendonck, Willy. "Iconicity." In *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Dirk Geeraerts e Hubert Cuyckens (a cura di), 394 - 420. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Vanzago, Luca. *Breve storia dell'anima*. Bologna: Il Mulino, 2009.

Vargish, Thomas e Delo E. Mook. *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*. New Haven; London: Yale University Press, 1999.

Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*, Y. G. Le Dantec e Jacques Borel (a cura di). Paris: Gallimard, 1962.

---. *Œuvres en prose complètes*, Jacques Borel (a cura di). Paris: Gallimard, 1972.

Vincent, Catherine. *Fiat Lux: lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIIIe siècle au début du XVIe siècle*. Paris: Les éditions du Cerf, 2004.

Vinge, Louise. *The Five Senses: Studies in a Literary Tradition*. Lund: CWK Gleerup, 1975.

Violi, Alessandra. *Il teatro dei nervi: l'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento*. Bergamo: Sestante, 2002.

---. *Il corpo nell'immaginario letterario*. Milano: Mimesis, 2013.

Voltaire. *Éléments de la philosophie de Newton*, Robert L. Walters, W. H. Barber (a cura di). Oxford: The Voltaire Foundation: Taylor Institution, 1992.

Webster, Suzanne E. *Body and Soul in Coleridge's Notebooks, 1827 – 1834: 'What is Life?'* Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Welch, Rickey G. "Gestalt, Bildung, Urphänomen; un'interpretazione fisicalistica." In *Goethe scienziato*, Giulio Giorello, Agnese Grieco (a cura di), 481 - 507. Torino: Einaudi, 1998.

Wellek, Albert. *Renaissance- und Barock-Synästhesie: die Geschichte des Doppelempfindens im 16. und 17. Jarundert*. Stuggart: Cotta, 1929.

Westfall, Richard S. *Never at Rest: A Biography of Isaac Newton*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Wilde, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde*. Vol. 1. *Poems and Poems in Prose*, Bobby Fong e Karl Beckson (a cura di). Oxford: Oxford University Press, 2000.

Wilder, Thornton. "Gertrude Stein Makes Sense." In *Gertrude Stein, Ida: a Novel*, Logan Esdale (New Haven; London: Yale University Press, 2012).

Will, Barbara. "Gertrude Stein, Automatic Writing and the Mechanics of Genius."

Forum for Modern Language Studies. 37:2 (2001): 1 – 9.

Williams, William Carlos. *Spring and all*. Frontier Press, 1970.

Wilson, Daniel J. "Lovejoy's The Great Chain of Being after 50 years" *Journal of the History of Ideas* 48:2 (1987): 187 – 206.

Whitworth, Michael H. "Science in the Age of Modernism." In *The Oxford Handbook of Modernisms*, Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth e Andrew Thacker (a cura di), 445 – 460. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Whitworth, Michael H. (a cura di). *Modernism*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.

Woodward, Kathleen. *Statistical Panic: Cultural Politics and Poetics of Emotion*. Durham: Duke University Press, 2009.

Woolf, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. 4 1925 – 1928, Andrew McNeillie (a cura di). London: The Hogarth Press, 1994.

Woolgar, C. M. *The Senses in Late Medieval England*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Wordsworth, William. *Poetical Works*, Thomas Hutchinson, Ernest de Selincour (a cura di). Oxford: Oxford University Press, 1969.

Wordsworth, William e Samuel Taylor Coleridge. *Lyrical Ballads*. R. L. Brett, A. R. Jones (a cura di). London; New York: Routledge, 1991.

Wright, Barbara. "Baudelaire's Poetic Journey in *Les Fleurs du Mal*" In *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Rosemary Lloyd (a cura di), 31 – 50. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Yeats, William Butler. *The Collected Letters of W. B. Yeats*. Vol. 1. 1865 – 1895, John Kelly, Eric Domville (a cura di). Oxford: Clarendon Press, 1986.

Yu, Ning. "Synesthetic Metaphor: a Cognitive Perspective." *Journal of Literary Semantics* 32:1 (2003): 19 – 34.

Zumthor, Paul. *La misura del mondo: la rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Tradotto da Simonetta Varvaro. Bologna: Il Mulino, 1995.

Dizionari ed Enciclopedie

Enciclopedia Filosofica, 2006, s.v. "Athanasius Kiricher".

Encyclopédie Larousse, s.v. "Charles Baudelaire",
http://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Charles_Baudelaire/107873, consultato il 29/05/2017.

L'Etimologico: Vocabolario della lingua italiana, 2010, s.v. "sinestesia"

Le Petit Robert, 2012, s.v. "synesthésie", "volupté", "tohu-bohus"

Oxford English Dictionary Online, s.v. "scan", "scientist", "synaesthesia", consultato il

26/10/2017.

Zingarelli: *Vocabolario della lingua italiana*, 2012, s.v. “multisensoriale”, “sinestesia”

Sitografia

Ball, Hugo. Lettura recitata della poesia “Karawane”, Youtube.com.
https://www.youtube.com/watch?v=z_8Wg40F3yo, consultato il 23/10/2017.

Day, Sean A. Lista delle tipologie sinestetiche, <http://www.daysyn.com/Types-of-Syn.html>, consultato il 03/06/2017.

Jewanski, Jörg. “Color-Tone Analogies.” [www-see-this-sound.at. http://www.see-this-sound.at/compendium/maintext/43/1#textbegin](http://www.see-this-sound.at/compendium/maintext/43/1#textbegin) (e pagine successive), consultato il 2/11/2016.

Immagine della “Wheel of the Senses” presso la Longthorpe Tower, Peterborough, Cambridgeshire, Inghilterra. <http://www.paintedchurch.org/longthe.htm>, consultato il 10/10/2017.

“Sinestetici si nasce o si diventa?”, *Focus.it*,
<https://www.focus.it/comportamento/psicologia/la-sinestesia-puo-essere-appresa>,
consultato il 03/10/2017.