



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Itinerari sinestetici nella poesia di Giovanni Pascoli

Relatore

Ch. Prof. Serena Fornasiero

Correlatori

Ch. Prof. Eugenio Burgio

Ch. Prof. Silvana Tamiozzo

Laureanda

Matilde Basei

Matricola 827302

Anno Accademico

2014/2015

*[...] nell'ora in cui l'aria s'arancia
e si scheggia ogni voce
sotto l'arcata del cielo
Giorgio Caproni*

*[...] bevi 'sto cielo azzurro e alto
che sembra di smalto e corre con noi
Paolo Conte*

*C'è un po' di vento, abbaia la campagna
e c'è una luna in fondo al blu
Paolo Conte*

INDICE

Introduzione	7
La sinestesia	12
Capitolo primo: Sinestesie in <i>Poesie varie</i>	18
Sinestesie reali? Tacito, stridulo e altri aggettivi	31
Conclusioni	37
Capitolo secondo: Sinestesie in <i>Myrica</i>	39
Sinestesie reali? Tremulo e palpito	83
Conclusioni	84
Capitolo terzo: Sinestesie nei <i>Canti di Castelvecchio</i>	86
Sinestesie reali? Sinestesie personificate o personificazioni sinestetiche	117
Conclusioni	118
Appendice conclusiva che lega sinestesia e personificazione	121
Bibliografia	129
Indice degli autori citati	133
Indice delle sinestesie liriche pascoliane	134
Indice delle sinestesie di altri autori	144

INTRODUZIONE

Quanto all'Italia, diremo questo soltanto: che l'influenza fu di poco momento nel D'Annunzio e di nessuno nel Pascoli (contemporanei entrambi del 'movimento'): più sensibile in Campana, in Onofri o in qualche crepuscolare, venuti di poi. Senonché il Pascoli, che di letteratura francese del suo tempo non seppe quasi nulla, fu, per suo conto, per sua natura, un simbolista intero, compiutissimo. Il suo sentimento del mistero 'quotidiano' e del nulla essenziale, il suo bisogno di scoprire un significato ulteriore in ogni aspetto della realtà, il suo ingenuo allegorismo, il suo sapiente musicalismo in sordina, tanto ricco di sincopati, il suo gusto del favoloso, il suo vivo impressionismo pittorico: tutto ciò, che correntemente si dice il suo decadentismo, a noi pare del simbolismo bello e buono. Noi ci sentiremmo, anzi di sostenere ch'egli fu il maggiore, il più poeta, dei Simbolisti europei della fine dell'ottocento. Ma anche questo sarebbe discorso lungo. E la nostra clessidra (per finire, convenientemente, con un'immagine di tipo simbolistico) ha lasciato cadere nel suo fondo l'ultimo granellino di sabbia.

Con queste parole, Diego Valeri terminava un saggio radiofonico dedicato al Simbolismo francese¹. Da questo breve accenno alla figura di Pascoli si può

¹ Le otto conversazioni radiofoniche scritte da Diego Valeri sul Simbolismo francese andarono in onda tra il 17 gennaio e il 25 aprile 1953 per conto del Terzo Programma RAI e sono raccolte in: Diego Valeri, *Il Simbolismo francese. Da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana Editrice, 1954; in particolare la citazione è tratta da pagina 150. Esistono opinioni discordanti dal pensiero del Valeri sulla conoscenza da parte di Pascoli della letteratura francese a lui contemporanea. Lugli, nonostante consideri il suo maestro un innovatore indipendente, dichiara (sempre con qualche riserva, dato che i riferimenti pascoliani non sono mai espliciti) la conoscenza da parte del poeta della poesia parnassiana (in particolare

comprendere quanto risulti difficilmente incasellabile la sua lirica². Non incasellabile, forse, perché si tratta di poesia perennemente ossimorica, sia per forma sia per contenuti³. Pervasa da reminescenze classiche e al contempo così moderna, come scrive Gianfranco Contini in un saggio critico ancora molto attuale⁴:

[...] Abbiamo ritrovato in lui un sincretismo e come una sinergia della componente romantica e della componente classica, tale che la presenza dell'una condiziona vitalmente la presenza dell'altra.

Pascoli era un fine conoscitore del patrimonio culturale classico, al quale si era dedicato appassionatamente fin dai primi anni della sua vita nel vivace ambiente culturale urbinato del Collegio degli Scolopi, frequentato dal 1862, dove aveva intrapreso lo studio delle lingue antiche sotto l'egida di padre Giuseppe Giacoletti e padre Geronte Cei⁵: lo dimostrano, agli estremi cronologici della sua vita, tanto la tesi di laurea del poeta, risalente al 1882, imperniata sulla figura del poeta greco Alceo, grazie alla quale poté precocemente dimostrare le sue eccellenti capacità di traduttore⁶, quanto la presenza di tre diversi scrittoi nello studio della casa di Castelvecchio di Barga, uno dei quali accoglieva le carte della sua personale produzione in lingua latina⁷. La maggior parte dei testi poetici pascoliani sembra sempre impregnata di essenza del mondo antico, anche quando l'ambientazione è coeva al poeta; non solamente quelli prettamente in lingua latina, ad esempio i *Carmina*, o di chiara ispirazione classica come i *Poemi conviviali*, erano componimenti

Leconte de Lisle e Louis Bouilhet), la sua ammirazione spassionata per Victor Hugo, la sospetta vicinanza di alcuni suoi versi ad altri, contenuti in liriche di Baudelaire e di Verlaine, cfr. Vittorio Lugli, *Incontri del Pascoli con la poesia francese*, in Id., *Bovary italiane*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1959. In un articolo che è anche reazione alle parole di Valeri, si fa addirittura riferimento a una derivazione della poetica del *fanciullino* proprio da Baudelaire, Maupassant e Flaubert e alla lettura pascoliana dei poeti francesi che pubblicarono le loro opere tra il 1860 e il 1880, cfr. Carlo Pellegrini, *Pascoli e la Francia*, in Id., *Da Constant a Croce*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958. Capovilla individua negli scritti di Alfred de Musset una delle principali fonti di ispirazione del giovane Pascoli, cfr. Guido Capovilla, *Pascoli*, Bari, Laterza, 2000, p. 10.

² '[...] egli rappresenta obbiettivamente il tipo di un autore non rinchiuso entro i confini di un genere, bensì perennemente esorbitante da ogni genere [...]', cfr. Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Studi Pascoliani di A. Baldini, S.A. Chimenz (et alii)*, Faenza, F.lli Lega, 1958, pp. 28-51, p. 38.

³ 'Dunque, aulicità e umiltà nello stesso tempo, a vicendevole parodia [...]', cfr. Ivi, p. 36.

⁴ Ivi, p. 52.

⁵ Cfr. G. Capovilla, *Pascoli*, cit., pp. 3-4.

⁶ Cfr. Ivi, p. 27.

⁷ I tre scrittoi erano adibiti agli studi di: poesia italiana, poesia latina, ermeneutica dantesca, cfr. Ivi, p. 82.

indissolubilmente legati ai *gentili*: la perfetta costruzione formale e l'apparente semplicità tematica sotto le quali si nasconde un mondo complesso caratterizzato dall'inscindibilità dell'uomo dalla componente naturale e dall'imprevedibilità degli eventi, o meglio dall'umanità come parte integrante della natura quasi mero strumento armonico e fatalista piegato ai suoi ritmi e alla sua necessità che riporta la mente all'irrecuperabile età dell'oro, rendono la poesia pascoliana in qualche modo incommentabile perché già di per sé autonoma, circolare, compiuta.

La classicità risulta uno degli strumenti che Pascoli adoperava per arrivare ad una poesia che esprimesse il tratto primigenio, che avesse come carattere peculiare un'essenza capace di portare il lettore a vivere tramite la parola scritta l'atmosfera aurorale di quel tempo perduto. Oltre all'influenza subita dalle tematiche classiche, ad esempio il motivo ricorrente della *reginella* omerica⁸ accompagnato sovente dai conseguenti epiteti formulari tanto cari ai poemi epici, il poeta di San Mauro in particolar modo trovò fonte di ispirazione nell'antico per quanto concerneva la veste poetica instaurando un magistrale gioco con il significante attraverso l'emulazione del remoto Omero⁹, di Virgilio e degli altri scrittori dell'età aurea della lingua¹⁰ la cui lezione aveva introiettato avidamente e che originalmente rielaborava adeguando il ritmo del passato alle immagini del presente, a quelle immagini che immortalava perché le considerava in fondo eternamente attuali. Sebbene in qualche misura poeta 'apolide' rispetto alle correnti letterarie che lo circondavano¹¹, Giovanni Pascoli, nello stesso modo in cui fece propria l'eredità classica, assorbì tendenze letterarie e artistiche più recenti. Il desiderio che nutriva Madame de Staël¹², quando si augurava che gli italiani cominciassero a tradurre le composizioni poetiche recentemente nate oltralpe, venne con certezza realizzato parecchi

⁸ 'Il tema diciamo omerico (Nausicaa) della *reginella* [...] avrà sviluppo [...] cospicuo in Pascoli', Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014, p. 43.

⁹ 'Virgilio sottolineava continuamente le sue immagini col suono. Così si avverte nei poeti primitivi e in Omero specialmente. E non lo facevano a posta', Maurizio Perugi, *Morfologia di una lingua morta. I fondamenti dell'estetica pascoliana*, in *Convegno Internazionale di Studi pascoliani. Barga 1983*, Tipografia Gasparetti, 1988, dal vol. II, p. 206.

¹⁰ Cfr. Gian Luigi Beccaria, *Quando prevale il significante. Disseminazione e "senso" del suono del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 142, 144.

¹¹ 'Possiamo proporre molte prospettive di rapporto, sempre con un vistoso punto interrogativo [...]', Giuseppe Leonelli, *Itinerari del fanciullino. Studi pascoliani*, Quaderni di San Mauro, Bologna, CLUEB, 1989, p. 89.

¹² Al secolo Anne-Louise Germaine Necker baronessa di Staël-Holstein (1766-1817).

decenni dopo la sua morte per merito di Pascoli¹³. E forse cercando di esplorare quel senso del mistero così assente nella trionfale poesia italiana di Foscolo o di Manzoni, Pascoli giunse a scandagliare la poesia straniera con più attenzione di altri, e a cimentarsi, durante il periodo universitario, perfino in un abbozzo di traduzione del Corvo di Edgar Allan Poe. Si presume che tramite questo esercizio giovanile sia interessato quindi ai poeti del romanticismo. Tradusse poesie di Wordsworth e Shelley e si avvicinò a Coleridge e forse a Novalis. Accantonò la pretesa romantica di ammaestramento civile e rubò al Romanticismo le materie prime che servivano per dare vita alla vera poesia in opposizione alla non poesia¹⁴. L'interesse si concentrò ancora una volta sul carattere onomatopeico ed imitativo che molte parole della lingua inglese possiedono e mescolate alle altre rendono il componimento poetico uno straordinario proseguimento linguistico del mondo naturale¹⁵; ma la lezione che più apprese dalla poesia romantica fu quella del *sentire*. Anche se forse il modo

¹³ 'Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere; perché sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie sarebbe ognor povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto. [...] Quando i letterati d'un paese si vedono cader tutti e sovente nella ripetizione delle imagini, degli stessi concetti, de' modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie si impoveriscono, le lettere si isteriliscono: a rifornirle non ci è migliore compenso che tradurre da poeti d'altre nazioni. [...] Dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini [...]', Anne Louise Germaine de Staël, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, in «Biblioteca Italiana», n. 1, gennaio 1816.

¹⁴ [...] la poesia è tal meraviglia che se voi fate ora una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono. [...] c'è [...] soltanto poesia, e ... non poesia'. Per Pascoli poesia è ciò che commuove e il poeta è colui che è in grado di dire cose che nessun altro avrebbe avuto il coraggio di dire; non basta solamente esprimere stereotipi (servono solo a creare ciò che somiglia alla poesia, beccera imitazione secondo l'autore romagnolo), bisogna saper fundamentalmente trasmettere il proprio sentire e la propria concezione del mondo. La poesia è per Pascoli onnicomprensiva e non deve essere catalogata *per secoli e scuole*. Egli sembra volerci dire che la percezione, lo sviluppo e le esperienze formanti di ogni uomo (anche se con le dovute diversità a livello individuale) sono una costante ([...] *la sostanza psichica è uguale nei fanciulli di tutti i popoli*). Il paesaggio muta aspetto, le città nascono e muoiono come le civiltà e come gli uomini ma quel che si presenta sempre uguale e rimane attraverso le epoche, ciò che ci fa sentire in qualche modo vicini ad un poeta di mille, duemila anni or sono, e partecipi, è la vera poesia. Apprese, quindi, dal Romanticismo, ancora una volta delle costanti, legate ad una modalità (romantica) di esprimerle. Alcuni sostengono che il poeta fu rivoluzionario per quanto riguarda la resa formale, altri affermano che innovò maggiormente nel versante del contenuto. Non bisogna dimenticare peraltro che Pascoli prestava moltissima attenzione sia alla forma sia al contenuto che nella sua poesia risultano caratterizzati dalla quasi totale inscindibilità. Cfr., Giovanni Pascoli, *Opere*, in (a cura di) Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, pp. 1635-1698, pp. 1664-1671.

¹⁵ Per quanto riguarda *l'imitative character* del lessico inglese e la conoscenza da parte del Pascoli di *The Philosophy of Style* scritto da Herbert Spencer, cfr. M. Perugi, *Morfologia*, cit., pp. 173-218. I componimenti di Poe e Shelley, in particolare, hanno influenzato la produzione pascoliana di impronta lugubre e caratterizzata dai *refrain* ossessivi, anche di natura onomatopeica, cfr. G. Capovilla, *op. cit.*, p. 213.

romantico di percepire, la necessità e il desiderio peculiari di quell'epoca di spingersi oltre la realtà apparente, di indagare, di provare a scavare sino a trovare l'ignoto, quel misticismo che porta al simbolismo e all'indeterminatezza, erano connaturati nel suo animo. Era quindi condivisa l'esigenza di esprimere attraverso le arti la brama di conoscere l'infinito. Ci si chiede allora in che modo il mistero possa essere manifestato, quali siano gli artifici che caratterizzano una poesia di tali fattezze. Pascoli, allo stesso modo di coloro che lo avevano preceduto, lo esprime tramite la melodia accrescendo il valore musicale dei vocaboli, sgretolando la loro consistenza semantica¹⁶. Anche la retorica, con i suoi tropi, si piega alle esigenze della poesia pascoliana e contribuisce a far risaltare l'indeterminato.

La sinestesia e la prosopopea¹⁷ in particolare, che questo lavoro si prefigge di prendere in esame, svolgono questa funzione. Ancora una volta Pascoli richiama a sé il mondo classico e il mondo romantico invitandoli ad una peculiare collaborazione. Il primo fu la culla della letteratura antica dove grande parte ebbe l'uso della retorica nell'espressione del pensiero umano. Il secondo ebbe il merito di usare la sinestesia per cercare di rivelare un sentire interiore 'altro' che sembrava racchiudere in ogni sensazione la totalità delle percezioni¹⁸. Anche attraverso il ricorso a figure retoriche di antica tradizione Pascoli cercò di dar voce alle inquietudini che attanagliavano l'uomo moderno.

¹⁶ Fonte di riferimento per i rapporti tra Pascoli e i Romantici: Alfredo Galletti, *Del misticismo romantico in alcuni poeti moderni*, in Id., *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1924, pp. 107-150.

¹⁷ Personificazione, prosopopea e fabulazione vengono definite metafore prolungate in una prova di classificazione, cfr. Tzvetan Todorov, *Tropes et figures*, in *To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*, The Hague-Paris, Mouton, 1967, dal vol. III, pg. 2017.

¹⁸ Cfr. Erika Von Erhardt-Siebold, *Harmony of the senses in English, German and French Romanticism*, in «PMLA» (Publications of the Modern Language Association of America), n. 47, anno 1932, p. 590.

LA SINESTESIA

Il sintagma *dolce suono* è una sinestesia¹, anche se l'uso frequente nella lingua comune ha attenuato il suo carattere originario tanto da poterlo considerare una *figura spenta*. Il sostantivo, *suono*, appartiene alla sfera lessicale del senso dell'udito, l'aggettivo che lo determina, *dolce*, appartiene invece a quella del gusto. L'accostamento di due parole che fanno riferimento a sfere sensoriali differenti è condizione indispensabile per dare forma ad una sinestesia². Questa singolare figura retorica, strettamente legata al sensibile, è stata usata in modo massiccio e consapevole dai poeti Simbolisti e Decadenti ma ha origini senza dubbio precedenti:

The employment of synaesthesia in literature by French Symbolist and Decadent writers caused a great stir in the world of 19th century letters and gave rise to an interesting controversy over its value as an element in artistic expression. It is not that the French Symbolists and Decadents introduced synaesthesia on a grand scale into modern letters. Some of Romantic writers of Germany and England seem to have employed it more frequently than they.³

¹ Ovvero *percepire insieme, simultaneamente*, da σύν e αἰσθάνομαι. Il termine nacque, pare sulla scia di *anestesia* e *iperestesia*, come vocabolo appartenente alla terminologia medica, forse coniato da un fisiologo francese, Alfred Vulpian, cfr. Lamberto Pignotti, *I sensi delle arti. Sinestesie e interazioni estetiche*, Bari, Dedalo, 1993, pp. 15-16. (Probabilmente secondo l'uso ottocentesco di creare neologismi tramite composti del greco antico non ultimi quelli riguardanti l'ambito medico e psichiatrico).

² 'Affinché si possa parlare di sinestesie occorrono [...] una fonte e una destinazione appartenenti a registri sensoriali diversi', Tonino Tornitore, *Sinestesie del terzo tipo. Proposta minimale di definizione e classificazione*, in Maria Catricalà (a cura di) *Sinestesie e monoestesia. Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 171.

³ *L'impiego della sinestesia in letteratura da parte dei Simbolisti francesi e degli scrittori decadenti provocò un grande fermento nell'universo letterario del diciannovesimo secolo e fece sorgere un'interessante polemica circa il suo valore come elemento di espressione artistica. Non sono stati i Simbolisti francesi e i Decadenti ad aver introdotto la sinestesia in così larga scala nella letteratura moderna. Sembra che alcuni scrittori romantici tedeschi ed inglesi l'abbiano impiegata molto più frequentemente di loro [trad. mia]*, Alfred Engstrom, *In defence of synaesthesia in literature*, in «Philological Quarterly», anno XXV (1946), n.1, p. 1.

Il ricorrere alla sinestesia in ambito letterario sembra essere un'abitudine universale e diffusa fin dai tempi più remoti. Le prime testimonianze provengono dall'Oriente antico e risalgono circa al terzo millennio prima della nascita di Cristo; se ne trova traccia in alcune canzoni appartenenti alla civiltà ebraica e alla civiltà greca spettò il compito di introdurla in Europa; varie attestazioni di sinestesie accompagnano le prime opere della letteratura occidentale da noi conosciute, ovvero Iliade e Odissea, nelle quali gli scambi intersensoriali sembrano riferirsi in particolar modo alla sfera uditiva, anche se non mancano connessioni che coinvolgono altri sensi come l'olfatto e il gusto⁴. Sembra che alla base di un ornamento letterario di tal genere si possa originariamente individuare una carenza a livello lessicale: richiamando il sintagma da cui siamo partiti, *dolce suono*, e definendo *fonte* l'elemento che determina (*dolce*) al quale si unisce una *destinazione* ovvero il determinato (*suono*), si può presumere che al tempo in cui è stato usato per la prima volta, la sfera uditiva poteva possedere una varietà di vocaboli di riferimento meno ampia rispetto alla sfera del gusto che sembrava vantare un serbatoio più ricco di parole⁵. La mancanza viene supplita grazie ad un'analogia e si adotta un vocabolo di altro ambito sensoriale il quale possiede una somiglianza più o meno evidente con la caratteristica che contraddistingue la *destinazione* o determinato. Infatti, la sinestesia è considerata da molte correnti un particolare tipo di metafora⁶, uno dei processi verbali più comuni nel linguaggio e di conseguenza nella letteratura⁷ ma diversamente da quest'ultima i termini che la compongono sono vincolati in modo simultaneo o sincronico, la comprensione deriva dall'immediatezza e dalla complementarietà, non da un atto sostitutivo⁸. Le tracce di penuria lessicale caratteristiche delle lingue dell'antichità possono riportare ad un mondo arcaico in

⁴ Cfr. Alfred Engstrom, *art. cit.*, pp. 10-19.

⁵ Per il rapporto tra sinestesia e *inopia verborum* riguardante alcune sfere sensoriali, Cfr. William Bedell Stanford, *Greek metaphor. Study in Theory and Practice*, Johnson Reprint Corporation, New York-London, 1972, pp. 49-50. 'Il senso uditivo [...] appare particolarmente povero di attributi linguistici, per cui può diventare facilmente il bersaglio privilegiato del *transfer* sinestetico, acquisendo in tal modo gli attributi linguistici necessari alla sua caratterizzazione [...]', cfr. Giovanna Marotta, *Sinestesie tra vista, udito e dintorni. Un'analisi semantica distribuzionale*, in Maria Catricalà (a cura di) *Sinestesie e monoestesia. Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 80.

⁶ Olivier Reboul presenta una sinestesia come esempio di *figura di senso* definendola *strana metafora*. Cfr. Olivier Reboul, *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 139-151.

⁷ 'No verbal process is more common and more basic in speech and literature than metaphor', W. B. Stanford, *op. cit.*, p. 1.

⁸ Cfr. Luigi Rosiello, *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, in «Rendiconti», n. 7, anno 1963, pp. 3-21, in particolare p. 4.

cui non c'era coscienza di una vera e propria distinzione tra i sensi nel sentire umano e la situazione poteva presentarsi simile a quella che riguardava la percezione dei colori in tempi a noi remoti o che riguarda ancor oggi alcune tribù dell'Africa nelle quali non è fondamentale per la società un puntuale discernimento delle varietà cromatiche come lo è per altre popolazioni del mondo che nel corso della storia e dell'evoluzione hanno cominciato a classificare visivamente le tinte in modo differenziato⁹. Nei primordi l'universo sensoriale doveva presentarsi caratterizzato dall'indistinto e solo successivamente, in corrispondenza di un preciso stadio di sviluppo del genere umano, ad un preciso stimolo proveniente dal mondo esterno ha cominciato a corrispondere una determinata percezione, che è probabilmente frutto dello scarto a livello psichico di alcune qualità affioranti in maniera meno incisiva rispetto ad altre: in questo modo si giunse alla distinzione di vista, udito, olfatto, gusto, tatto¹⁰. La condizione antropica in cui si presentava minore distacco tra senso e senso è dimostrata dal lessico delle lingue antiche: il verbo greco *αἰσθάνομαι* 'percepire' significa sia 'percepire con i sensi' sia 'percepire con la mente, capire'; lo stesso vale per il latino *sentire*, tramandato poi alle lingue romanze con identico significato, che vuol dire 'distinguere tramite l'udito, l'olfatto, il tatto, il gusto' e anche 'percepire' in generale:

Perhaps [...] when humanity was young and language was still green and pliant, men had a unity of perception, a constant and immediate coordination of several senses in every sensation; eye did not see without ear hearing and nose smelling, as in the case of wild animals still; but with disuse came dimness or disintegration of sensation and words which once expressed a sensation in two or three or even more senses-spheres either

⁹ L'evoluzione della percezione del colore nella società umana prende origine dalla distinzione del bianco e del nero (considerati generalmente dei non-colori), che rappresentavano la luce e le tenebre, ai quali si aggiunge successivamente il rossogiallo; per lo schema dell'evoluzione della percezione dei colori cfr. Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 2000, p. 6. Nel mondo omerico manca il riferimento all'azzurro e le tinte del mare vengono rese tramite analogia: quando è in tempesta viene descritto *del colore del vino*; una metafora dal gusto sinestetico secondo A. Engstrom, *art. cit.*, p. 13.

¹⁰ Probabilmente l'unità sensoriale di cui si tratta si avvicina alla fusione dei sensi che alcuni specialisti pensano caratterizzi lo stato neonatale umano o l'esperienza di un sinesteta. Riguardo alla sinestesia nel bambino, gli studiosi Ramachandran e Hubbard sostengono che nei soggetti sinestetici potrebbero mantenersi alcune sinapsi in eccesso a causa di una mutazione nel processo di maturazione e stabilizzazione celebrale, cfr. Antonella De Blasio, *Sulla sinestesia. Passato e futuro*, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 34-35.

became abstract and only generally sensory, or else specialized and limited to a single sense. Poets alone preserve the primeval vitality of language, and so it was they who preserved the primitive beauties of synaesthesia¹¹

Bisogna aggiungere che il processo di tipo sinestetico è considerato fondamentale nella percezione umana e proprio grazie a ciò sembra sia stato possibile attraverso la mente dare vita ad un risultato analogico o meglio metaforico¹². Una figura retorica che proviene da una precisa esperienza reale che coinvolgeva l'uomo dell'età prima, e non si limitava ad essere pensata solamente per diventare un mero abbellimento testuale, doveva essere usata in maniera meno consapevole e intenzionale dai poeti antichi rispetto a quanto fecero in seguito romantici, simbolisti, decadenti ovvero i poeti dell'epoca moderna che la usarono ostinatamente e la considerarono un valido tecnicismo distintivo della loro poesia legata alle sensazioni per le quali crebbe l'interesse nel mondo letterario settecentesco e ottocentesco.

Pascoli si inserisce in quest'ultimo contesto culturale ed è uno tra i poeti italiani della sua epoca a servirsi in maniera sistematica di figure legate all'unione dei sensi; la sinestesia sembra servire al poeta non tanto per ribadire un concetto di unità sensoriale a livello percettivo ma per accrescere la potenza di ciò che sta oltre e delle immagini quasi pittoriche incorniciate nei suoi componimenti che sono la prova dell'influenza dell'Impressionismo nell'Europa di fine secolo¹³, immagini fatte di suoni, colori, profumi, sinestetiche persino dal punto di vista fonetico. L'universo

¹¹ Forse quando l'umanità era giovane e la lingua era ancora acerba e malleabile, gli uomini possedevano un'unità di percezione, una costante e immediata coordinazione di vari sensi in ogni sensazione; gli occhi non vedevano senza che le orecchie sentissero e il naso fiutasse, come tuttora nel caso degli animali selvatici; ma assieme alla perdita giunse l'oscuramento o la disintegrazione della sensazione e le parole che una volta esprimevano una sensazione in cui venivano coinvolte due o tre sfere sensoriali, o diventarono astratte e solo generalmente riferite ai sensi, oppure si specializzarono e si limitarono ad un unico senso. Solo i poeti preservano la primordiale vitalità del linguaggio, e così furono loro a preservare le antiche bellezze della sinestesia, [trad. mia], W.B. Stanford, *op. cit.*, p. 58.

¹² '[Per] Herder [...] la capacità di percepire attraverso diversi sensi simultaneamente è un carattere specifico della natura umana'. Alcuni studiosi sostengono che la metafora deve avere origine dalla percezione sinestetica, univocamente umana, la quale sarebbe carattere fondante del linguaggio umano, l'unico che può vantare di dare carattere semantico a qualunque esperienza, Cfr. Marco Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 265, 277, 278.

¹³ 'L'atmosfera impressionistica era, al tempo del Pascoli, avvertita in tutta Europa dagli artisti più sensibili, pur quando mancavano reciproche influenze dirette [...]', Francesco Flora, *Classicità e impressionismo nella poesia del Pascoli*, in «Convivium. Rivista di lettere, filosofia e storia», n. 6, anno 1955, pp. 641-650, in particolare p. 646.

sinestetico di Pascoli è ampio e non abbraccia unicamente la *sinestesia reale* o *virtuale* ma anche ulteriori figure, che con essa hanno forti legami, presenti nella sua poesia, dal momento che i cinque sensi compaiono in misura preponderante. Non si deve dimenticare che le forzature del linguaggio sono caratteristica peculiare della lirica di Pascoli. Leggendo i suoi componimenti si nota di sovente emergere qualcosa di irrisolto, un nodo che a primo acchito sembra impossibile da sciogliere; il lettore rimane sospeso e affascinato da espressioni che solo in un successivo momento riesce a decifrare ma che inizialmente lo invadono senza poter essere razionalizzate. Sono sensazioni quasi intraducibili che il poeta spesso espone coniugando sfere sensoriali differenti. La bellezza di queste immagini permane quando continua a dominare l'inspiegabile, quando esse risultano difficili da ricondurre al reale, da normalizzare. A volte capita, invece, che il senso di una sinestesia sia facilmente risolvibile, e quella sospensione pervasa dall'incertezza che avverte chi legge ha durata minore che in altri casi dal momento che manca l'immediatezza e la sintesi, l'indivisibilità quasi simbiotica, la fusione delle esperienze sensoriali. Ciò accade quando altre figure con cui la sinestesia si interseca tendono a prevalere all'interno del testo e allentare la sua efficacia, oppure la sua validità può essere attenuata se i termini che la compongono di norma sono percepibili da più sensi (anche se sono rari gli enti percepibili tramite uno e un solo senso ma pare ci sia sempre un senso che prevale sugli altri ed è spesso soggettivo¹⁴). Assodato che le implicazioni sinestetiche sono plurime bisogna tenere presente che oltre alle *sinestesie reali*¹⁵ di cui si è trattato finora (che coinvolgono due percezioni sensoriali diverse), non mancano negli scritti del poeta di San Mauro figure simili: *cambi di stati fisici della materia*, *pseudo-sinestesie*, *metafore spente*¹⁶. Sono percepiti come anomali i *cambi di stati fisici della materia*, che presuppongono l'attribuzione

¹⁴ Ad esempio, ciò che è percepibile tramite tatto, olfatto e vista da un individuo dotato di cinque sensi ed è primariamente esperienza visiva, non lo è per un soggetto affetto da cecità.

¹⁵ Le sinestesie reali si dividono ulteriormente in: *soggettive*, *oggettive* o *in re*, *verbali* o *in verbis*. Le prime si riferiscono ad una condizione neurologica che affligge una percentuale non chiaramente identificata della popolazione a livello globale che soffre di sindrome sinestetica ovvero del manifestarsi di una sensazione non corrispondente allo stimolo sensoriale che l'ha prodotta, ad esempio la visione di un preciso colore in corrispondenza del suono di una determinata parola. Sono oggetto delle seconde i rapporti ipotetici tra domini sensoriali differenti come le correlazioni tra le note musicali e i colori dell'arcobaleno studiate da Newton. Le terze corrispondono alle figure retoriche di cui si è trattato. Le tre tipologie si implicano continuamente anche se appartengono a diversi ambiti di studio. Cfr. T. Tornitore, *Sinestesie del terzo tipo*, cit., pp. 172-173.

¹⁶ Per la classificazione, cfr. Ivi p. 179.

indebita alla materia di una qualità che essa appunto non possiede, come il pascoliano *vento che molleggia*¹⁷. Quando uno dei due termini della metafora sinestetica non appartiene alla sfera sensoriale ma all'ambito psicologico, morale o emozionale (come accade nell'espressione *persona acida*), si tratta di *pseudo-sinestesia*: dal momento che implica lo stato emotivo di una persona, che come il sensibile fa parte della vita quotidiana, è definita altresì *sinestesia dei sentimenti*¹⁸. Si parla di *metafora spenta* quando una sinestesia è entrata nel linguaggio di tutti i giorni tanto da non essere più riconosciuta come inusuale; una metafora di tal genere, che rientra nell'ambito della catacresi, porta spesso ad uno slittamento di significato che coinvolge la *fonte*¹⁹.

¹⁷ Verbo solitamente riferito a ciò che possiede corpo solido.

¹⁸ Cfr. G. Marotta, *art. cit.*, pp. 81-82.

¹⁹ L'aggettivo latino *clarus*, *a*, *um*, inizialmente riferito ai suoni con significato di 'distinto, squillante', nel corso della storia ampliò il suo significato e passò a determinare anche la sfera visiva. L'accezione originaria venne riacquistata nelle lingue romanze in riferimento alla musica, cfr. Salvatore Battaglia (fondatore), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, voce *sinestesia*.

CAPITOLO PRIMO

SINESTESIE IN POESIE VARIE

L'aggettivo *Varie* nel titolo della raccolta fa capire fin da subito il carattere compositivo ed eterogeneo che essa porta con sé. Fu allestita dalla sorella Maria poco tempo dopo la morte del poeta con l'intento di tributargli affetto e riconoscenza. Consta di tre sezioni delle quali la prima comprende testi che Maria definisce parte di *vecchie carte* sulle quali gli occhi del fratello non erano certo più tornati, considerandoli con la disattenzione che spesso gli artisti danno alle creazioni giovanili, ormai tanto distanti dal loro modo d'essere e di esprimersi maturato negli anni successivi. Essi però, a detta della sorella, fornivano ai posteri dei materiali che un giorno avrebbero potuto diventare fonte d'esame ed era doveroso quindi non lasciarli inediti; appartengono all'epoca del Pascoli ventenne abbracciando un periodo di tempo che va dal 1872 al 1880. La seconda parte dell'edizione include un gruppo di *poesie famigliari più o meno remote* scritte tra il 1882 e il 1895, alcune delle quali presentano notevoli caratteri di somiglianza con altri componimenti di ambito domestico presenti nelle raccolte più famose dell'autore. La terza, infine, include scritti più recenti, a partire dal 1896 assieme a *Piccolo Vangelo*, progetto incompiuto. Non sarà facile individuare grazie a questo insieme di scritti una complessiva tendenza diacronica della natura delle sinestesie pensate dall'autore.

La classificazione delle sinestesie procederà, salvo rare eccezioni, in ordine di comparsa all'interno della raccolta. Per primi, quindi, i casi appartenenti alle poesie giovanili.

1.1 SINESTESIE REALI

La prima sinestesia che si incontra nella raccolta, composta da nome e verbo, è situata nel componimento *Fantasmagoria*¹, collocata assieme ad altri tasselli sinestetici:

il sol ridea dall'alto: da' balconi addobbati
piovean sorrisi e fiori sui funebri soldati (vv. 23-24)

La luminosità del sole associata alla risata collega la sfera visuale e quella uditiva. La sinestesia sembra nata dalla volontà di rappresentazione di un'immagine, è pensata primariamente per una rappresentazione visiva. Il sole che ride ricorda una sinestesia famosissima dell'*Inferno* anche se la figura dantesca è di segno rovesciato cioè negativo rispetto a quella appena citata. In Pascoli il verbo appartenente alla sfera uditiva (*ridea*) fa le veci di un verbo che dovrebbe secondo logica appartenere alla sfera visiva, come *splendea*; lo stesso accade nella sinestesia di Dante *là dove 'l sol tace* (*Inferno*, I, 60) benché a differenza della metafora intersensoriale pascoliana quella del poeta fiorentino non esprime la presenza del sole ma la sua assenza².

La quarta sezione di *Miti, Crepuscolo*³, ospita una poeticissima descrizione del risveglio dell'alba la quale fugge lo splendore del sole correndo il cielo *in lievi/ passi di luce* (vv. 9-10). Qui si associa la dimensione visiva della fonte alla dimensione sonora principalmente ma insieme anche tattile della destinazione. L'aggettivo *lievi* è il mezzo adatto a qualificare la velocità con cui si propaga la luminosità appena accennata delle prime ore del mattino. La preposizione (*di*) provoca un leggero rallentamento della figura retorica, la quale viene privata dell'immediatezza che distingue la struttura basica composta da sostantivo e aggettivo. Il ritorno a livello formale di questo modello di sinestesia non è così infrequente, a partire dalla

¹ Giovanni Pascoli, *Poesie varie. Raccolte da Maria*, Bologna, Zanichelli, 1920, p. 35.

² Non si tratta dell'unica sinestesia presente nella cantica. *I' venni in luogo d'ogni luce muto* (*Inferno*, V, 28) esprime nuovamente l'assenza di illuminazione. L'aumentare progressivo della frequenza delle sinestesie dalla prima alla terza cantica dimostra come Dante abbia legato l'uso della metafora intersensoriale ad una componente filosofica e spirituale. All'*Inferno*, dove è rimarchevole la lontananza da Dio, si possono annoverare solamente le precedenti due sinestesie, entrambe caratterizzate da segno negativo che funge da indicatore di assenza. Per la distribuzione delle sinestesie nelle tre cantiche della *Commedia*, cfr. Glenn O'Malley, *Literary Synesthesia*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» vol. 15, n. 4, (giugno 1957), pp. 391-411, in particolare pp. 409-410.

³ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit. p. 47.

successiva che si trova in *Alba dolorosa*⁴, poesia dominata dal senso dell'udito (*trillare, gorgheggiare, piangere*; solo due verbi su otto esulano dalla sfera uditiva), dove il poeta rapito dall'armonia e dalla pace della natura sente un usignolo cantare e contrappone la felice inconsapevolezza dell'animale al suo rammarico per la fuggente giovinezza che passa tra uno *scoppio ampio di luce e di canto* (v. 8). La sinestesia possiede una veste formale più articolata della basica (aggettivo seguito da sostantivo) e risulta forse maggiormente mediata: si compone di due nomi (*scoppio*, specificato da un aggettivo, e *luce*) intervallati da una preposizione (*di*). A livello semantico, invece, la figura retorica coinvolge le sfere visiva e uditiva. In un componimento incentrato sulle percezioni acustiche, l'unico riferimento alla vista è dunque sinesteticamente legato al senso dominante. D'altro canto, l'aggettivo *ampio*, rafforza la presenza del senso visivo dal momento che l'ampiezza è una qualità che viene riferita principalmente a quel che può essere percepito tramite gli occhi⁵ e leggendo i versi si tende ad associare maggiormente alla luce e meno alla sonorità dello scoppio. Fonte (*luce*) appartenente al senso della vista e destinazione (*scoppio*) associata al senso dell'udito⁶ non confermano la validità della scala gerarchica dei sensi in riferimento alla figura retorica della sinestesia, pensata da Stephen Ullmann nel secondo dopoguerra⁷, ascendente rispetto alla posizione dei recettori sensoriali del corpo umano. Partendo dalle mani che rappresentano il tatto⁸, salendo poi alla bocca che caratterizza il gusto, al naso per l'odorato, alle orecchie per l'udito e infine agli occhi fonte di vista, lo studioso evinse che il senso che si trova alla base, il tatto, a confronto con gli altri sensi, svolge maggiormente la funzione di *fonte* o *donatore*, al contrario, la *vista* che si trova nella posizione più alta fungerà in maniera preponderante da *destinazione* o *ricettore*. Per questo motivo, sarebbe più facile incontrare una figura retorica come *luce scoppiante* piuttosto che la meno usuale *scoppio di luce*.

⁴ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 53.

⁵ Si tenga, però, presente che l'aggettivo possiede altre accezioni che ben si adeguano alla sintonia con ciò a cui viene riferito.

⁶ Il senso di *scoppio* è *fragore provocato dalla rottura*.

⁷ Secondo un campione di poesia specificamente inglese, francese e ungherese, cfr. Maria Catricalà, *Sinestesia, monoestesia e linguistica: temi e problemi*, in Ead., *Sinestesia e monoestesia*, cit., p. 24-25.

⁸ Per Ullmann le mani rappresentano il tatto dato che sono la parte del corpo che maggiormente si adopera per entrare in contatto con l'ambiente che ci circonda e con ciò che in questo ambiente è contenuto ma non bisogna dimenticare che ogni parte del nostro corpo è soggetta al tatto. L'organo di senso più esteso appartiene proprio al tatto.

È da notare, in questa sezione di versi giovanili, una quartina di uno dei *Sonetti eteroclitici*, A Severino Ferrari⁹:

tra gli alberi ogni macero tramanda
un odore d'assai dolce bottino,
quasi che, per incanto o per destino,
il gracchiare in profumo si rispanda (vv.8-12)

dove nell'inaspettato finale il suono del *gracchiare* che simboleggia la vita si tramuta in *profumo*, forse di morte, secondo il Pascoli quasi magicamente. Il suono che svanisce nel profumo sembrerebbe suggerire un'altra sfumatura sinestetica quasi baudeleriana.

In *Astolfo*¹⁰, testo che riporta al tempo dell'infanzia di Pascoli e alla passione per i poemi cavallereschi, il poeta scrive: *scintillano le pozze d'un ghigno ultimo* (v. 111). Dando a *ghigno* il significato di *riso beffardo e cattivo*, si tratta di una sinestesia identica alla precedente dal punto di vista semantico anche se presenta lo scambio delle sfere sensoriali di fonte e destinazione. La luce che colpisce le pozze sembra quindi il lampo di un brevissimo sorriso sarcastico. A livello formale è ancora più articolata della precedente: la forma è rara, dato che uno dei due termini è rappresentato da un verbo (*scintillare*), una parte del discorso che di rado si trova nella composizione delle sinestemie¹¹. La quartina che ospita la sinestesia, complessivamente, è caratterizzata dall'umanizzazione di elementi naturali:

in faccia a me scintillano le pozze
d'un ghigno ultimo, orrendo
poi verdi e gravi sotto l'alghe rozze
s'adagiano dormendo (vv.111-114)

⁹ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 57.

¹⁰ *Ivi*, p. 66.

¹¹ Per quanto riguarda le lingue in generale, il costrutto formato da nome e aggettivo pare essere il più frequente; bisogna però specificare che l'uso del verbo nella sinestesia non è così inusuale in italiano, cfr. Maria Catricalà, *Sinestemie, monoestemie e linguistica*, cit., p. 24-25.

dove si possono notare le espressioni *ghigno*, che fa riferimento ad un tratto beffardo del riso che è linguaggio esclusivamente umano e *s'adagiano dormendo* che ricorda ancora un'azione animale e soprattutto attribuita a corpi solidi e non liquidi. La presenza di *ghigno* fa ricordare alcuni versi di una poesia di Carducci intitolata *Davanti a San Guido*. I due componimenti sono stati forse scritti in tempi ravvicinati ma probabilmente sarà stato l'allievo Pascoli, ancora nel periodo della giovinezza, a subire gli influssi del maestro Carducci¹²:

[...] un mormorio
pe' dubitanti vertici ondeggiò
e il dì cadente con un ghigno pio
tra i verdi cupi roseo brillò (vv. 30-33)

scriveva, infatti, il poeta toscano in una poesia manifesto della prosopopea nella quale i cipressi dialogano con l'uomo, imprimendo una velata sinestesia che racchiude una pseudo-sinestesia se si associa il *dì cadente* al sole che tramonta e quindi alla luce che scompare con un *ghigno pio*.

Una possibile altra reminescenza carducciana in *Astolfo* è rappresentata da *alti silenzi di verzura* (v. 66), il quale sembra parafrasare il *silenzio verde* che suggella un verso de *Il bove (il divino del pian silenzio verde)*: quest'espressione ha fatto discutere, opponendo coloro che affermavano la presenza di sinestesia (*silenzio verde*) a coloro che la negavano considerandola una sottospecie della metafora, dove l'occhio avvezzo alle costruzioni classiche di alcuni critici esperti di lingue antiche non vedeva altro che un palese intreccio latineggiante (*divino* associato a *silenzio* e *verde* legato a *piano*)¹³. L'ambiguità dell'architettura compositiva è evidente, ma leggendo i versi precedenti ci si persuade che siano scritti appositamente per preparare il lettore a cogliere il colore del silenzio e non *il divino silenzio del verde piano*:

e del grave occhio glauco entro l'austera

¹² Nel dicembre 1874 viene composta *Davanti a San Guido*, pubblicata nel 1887 in *Rime nuove*.

¹³ Per la disputa, cfr. Eurialo De Michelis, *Il silenzio verde*, in Id., *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia, 1976, pp. 5-33.

dolcezza si rispecchia ampio e quieto
il divino del pian silenzio verde (vv. 12-14)

Che si tratti di intenzionale sinestesia sembra testimoniare, inoltre, una versione del sonetto inviata da Carducci all'amico Giuseppe Chiarini dove l'ultimo verso suona *il divino dei pian silenzio verde*, dove l'accordo morfologico obbliga a riferire il singolare *verde* a *silenzio*, facendo venir meno qualsiasi ambiguità; poi Carducci, probabilmente notando la troppa specificità del plurale *dei pian* preferì mutare numero e sacrificare la convinzione dei lettori poetici, accrescendo le certezze dei grammatici¹⁴. Pur ammettendo la validità della costruzione latineggiante, la sinestesia avrebbe luogo comunque: analizzando i versi a livello letterale, infatti, il rispecchiamento di natura visiva cozzerebbe leggermente con il *divino [...] silenzio* appartenente alla sfera uditiva; il silenzio, quindi, dovrebbe essere visibile allo stesso modo di un'immagine rispecchiata. Tolta così l'ambiguità al verso di Carducci, scrittore da poco entrato in contatto con l'opera di Baudelaire all'altezza della data di composizione de *Il bove*, rimane la perplessità per quanto riguarda gli *alti silenzi di verzura* di Pascoli: *verzura* ricorda il *verde* carducciano ma non è un colore, e se con quel termine il poeta voleva riferirsi alla boscaglia dei versi precedenti, ci può essere alto silenzio perché silenziosa è la fauna o assente il vento, di frequente protagonisti sonori delle liriche pascoliane; se proprio si vuole individuare una sinestesia in quest'espressione si deve far riferimento all'aggettivo *alti*, riferito ad una qualità percepibile tramite la vista che cozza con l'uditivo *silenzio*¹⁵ a cui si può associare il *trillo alto e commosso* di *Primo ciclo*¹⁶.

Pascoli non sembra essere il solo a far uso di sinestesie di carducciana memoria all'interno dei suoi componimenti giovanili. Gabriele d'Annunzio si comporta allo stesso modo. Ettore Paratore, a differenza di altri¹⁷ irremovibile nel giudicare non

¹⁴ Cfr. E. De Michelis, *op. cit.*, pp. 5-11.

¹⁵ Si può assimilare a questa figura il *trillo alto e commosso* di *Primo ciclo*, poesia inclusa anch'essa nelle *Varie*. 'Silenzio altissimo' sarà sinestesia montaliana, secondo il parere di L. Rosiello, *art. cit.*, p. 13. Si specifica, però, che Aristotele non considerava l'altezza (ma anche profondità e tempo) come elemento valido di una sinestesia.

¹⁶ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 39.

¹⁷ Cfr. E. De Michelis, *op. cit.*, pp. 5-33.

sinestetico l'ultimo verso del *Bove* di Carducci¹⁸, afferma in un suo saggio (facendo riferimento ad uno scritto di Bruno Migliorini) che due sinestesi dannunziane ovvero il *silenzio ceruleo* e il *nero silenzio* nel *Notturmo*, pensate dal poeta abruzzese, erano appunto prove del fraintendimento del senso del *divino del pian silenzio verde* da parte di d'Annunzio¹⁹. Per di più, nello stesso testo, Paratore toglie a Pascoli il vanto di grande innovatore del linguaggio poetico italiano e consegna la palma d'oro proprio a d'Annunzio, al quale assegna anche il merito di avere introdotto l'uso sistematico della sinestesia, a quanto pare frequentissima figura retorica nelle poesie del giovane Gabriele. Bisogna però notare che nella sua primissima raccolta di poesie, intitolata *Primo Vere*, è presente un componimento dedicato ad Antonino Liberi, *Connubii vespertini*²⁰, attraverso il quale il poeta esalta una pallida e delicata rosa, fiore simbolo di Venere; il verso ventiduesimo della poesia appena nominata, fa riferimento a dei *verdi silenzi* che ricordano smaccatamente la fine de *Il bove*:

la cascatella i piccoli echi suscita
per li verdi silenzi,
simile a suon di chitarrino e flauto
in nuzial corteggio... (v. 21-24)

Sembra, al contrario, che quest'ultimo abbia voluto in qualche modo avvalorare l'ipotesi di presenza di sinestesia in Carducci, e confermarla suggellandola proprio tramite i *verdi silenzi* dei *Connubii vespertini* dove la vicinanza dei due termini e la loro concordanza non lasciano nessuno spazio a dubbi²¹.

Inoltre, non si può sostenere insignificante o poco incisiva la presenza di sinestesi nel linguaggio poetico pascoliano, giovanile e non. I pochi anni che separano la data

¹⁸ Cfr. Ettore Paratore, *Naturalismo e decadentismo in Gabriele d'Annunzio*, in Id., *Studi dannunziani*, Napoli, Morano Editore, 1966, pp. 149-306, in particolare pp. 153-155.

¹⁹ In un accenno all'uso dei colori nella lirica dannunziana, nelle prime battute di un suo saggio, Bruno Migliorini scrive: '[...] I pedanti che avevano irriso il *silenzio verde* del Carducci avranno fremuto nella loro tomba al *silenzio ceruleo* e al *silenzio nero* del D'Annunzio: «Come il volo era un silenzio ceruleo misurato dal canto ritmico della combustione, così l'olocausto si risolve in nero silenzio» (*Notturmo*). Ma come si sente la magia dell'ora più bella delle trasfigurazioni versiliane nei verdi riflessi della voce di Ermione: «Ermione, Ermione / dalla voce sorgevole / e talora virente / quasi tra capelvenere / acqua ombrosa ... » (*Alcyone*), da: Bruno Migliorini, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana*, in Id., *Saggi sulla lingua italiana del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 293-323, in particolare p. 297.

²⁰ Gabriele D'Annunzio, *Terra Vergine, Canto Novo, Primo Vere, Il Libro delle Vergini*, Sesto di Milano, Casa Editrice Madella, 1908, pp. 223-224.

²¹ Cfr. T. Tornitore, *Sinestesi del terzo tipo*, cit., p. 178.

di nascita di Pascoli e D'Annunzio dimostrano l'influenza di un simile contesto culturale. Era probabilmente impossibile non risentire della *moda* della sinestesia, ostentata dai poeti francesi apprezzati in quegli anni e non sorprende quindi ritrovarla in entrambi. Già Carducci, loro predecessore, sembra (nonostante i pareri contrastanti²²) esserne stato influenzato. Molto probabilmente la non chiassosa, familiare e genuina quanto occulta e originalissima poesia di Pascoli ha rischiato tempo addietro²³ di passare in sordina o di non essere adeguatamente compresa rispetto ad una lirica che tendeva ad imporsi come quella dannunziana²⁴, più adatta agli eroici spiriti italici talvolta corredati di punte di crudeltà, emblema di un'epoca che fu preludio al fascismo; è anche vero che probabilmente l'iniziale sorte delle produzioni poetiche ha riflettuto i caratteri dei loro creatori: tutto ciò che sembra attraente estrosità in D'Annunzio affiora in Pascoli sottoforma di patologia.

La sezione successiva accoglie poesie disseminate in un arco temporale compreso tra il 1882 e il 1895.

Prima di analizzare le sinestesie sono da menzionare due particolarità di questa sezione che intersecano figura retorica presa in esame. La prima si trova in un passo della poesia *Addio!*²⁵: [...] *dove non odo le vostre parole/ io non lo vedo, non lo vedo, il sole!* (vv. 15-16). Il poeta è pervaso dalla tristezza per l'addio rivolto alle amatissime sorelle e la prospettata mancanza dei loro discorsi mai li aveva fatti sentire così preziosi. Per tutta l'ottava, non solo nei versi citati, Pascoli sottolinea che l'amarezza della lontananza sarà causata soprattutto dall'assenza del suono della voce. L'attività fonatoria viene paragonata alla luce del sole, dono prezioso e fonte di vita. Questo accostamento che coinvolge vista e udito fornisce un pretesto per ricordare che un'antica sinestesia fonda l'etimo del verbo *dire* in molte lingue: il verbo ebraico *dire* deriverebbe dalla radice 'mr presente sia nell'accadico che nell'etiopico²⁶,

²² Cfr. E. De Michelis, *op. cit.* ed E. Paratore, *op. cit.*

²³ Cioè in quel lasso di tempo in cui un autore non rappresenta né la novità né il passato e quindi diventa difficile da giudicare.

²⁴ '[...] La cosa non ci sorprenderà se pensiamo quanto faticosamente, e in mezzo a quali contrasti, l'opera di questo poeta [ovvero Pascoli] si è avvenuta affermando anche in Italia', Carlo Pellegrini, *Pascoli e la critica straniera. Il Pascoli e la Francia*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli: nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, pp. 317-320, p. 317

²⁵ G. Pascoli, *Poesie varie*, p. 75.

²⁶ L'accadico è una lingua flessiva estinta, appartenente alle lingue afro-asiatiche di famiglia semitica, attestata dal terzo millennio avanti Cristo, parlata principalmente da Assiri e Babilonesi, sopravvissuta fino al primo secolo dopo Cristo. L'etiopico è altresì una lingua semitica, meridionale,

avente come significato principale ‘vedere’ che si era specializzata nell’ugaritico con l’accezione di *brillare*; il verbo greco φημί ‘dico’, ‘dichiaro’ riporta a *illuminare*, *rischiare*; il latino *dico* oltretutto ha come fondamento la radice indoeuropea **dei-brillare*, dalla quale deriverebbe altresì *diēs* ovvero *giorno*, *che brilla di luce propria*. I termini esprimenti un’attività mentale centrifuga, capace di far chiarezza, di illuminare tramite la verbalità, sono sinesteticamente legati all’idea di lucentezza e di conseguenza alla sfera visiva²⁷.

Nella poesia *A Maria*²⁸, invece, Pascoli scrive alcuni versi dedicati alla sorella nei quali l’amata Maria vedendo alcuni fiori secchi conservati all’interno di un libro ricorderà l’aspetto e il profumo del momento in cui furono visti e colti nel vespro di Sogliano: *ma quelli rinverzicheranno/ olezzanti nel sol del tuo pensiero* (vv. 7-8). Il potere di un’immagine capace di richiamare un ricordo sia visivo sia olfattivo rappresenta una dimostrazione di associazione sinestetica²⁹ che porta alla mente il non dissimile episodio della *madeleine* di Proust³⁰ anche se in quest’ultimo la reminescenza è provocata da una sensazione gustativa e non visiva; il sapore viene definito dall’autore francese come l’unico interprete capace di tradurre il linguaggio della vista e far riemergere non senza sforzo la nitida testimonianza visiva inizialmente perduta in un vortice di colori.

più giovane dell’accadico, conosciuta dal quinto secolo avanti Cristo ed caduta in disuso durante il periodo dell’Impero d’Etiopia (XIV secolo circa).

²⁷ Cfr. Domenico Silvestri, *Lo splendore eloquente, la parola luminosa e la (con)fusione dei sensi. Risultanze etimologiche a proposito di alcune sinestesie logonimiche antiche*, in Maria Catricalà, *Sinestesie e Monoestesia. Prospettive a confronto*, op. cit., pp. 52-73, in particolare pp. 62-65.

²⁸ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 81.

²⁹ Una sensazione in grado di causare una precisa memoria è esperienza sinestetica frequente in molti di noi.

³⁰ ‘Una sera d’inverno, appena rincasato, mia madre accorgendosi che avevo freddo, mi propose di prendere, contro la mia abitudine, un po’ di tè. [...] Mandò a prendere uno di quei dolci corti e paffuti, chiamati maddalene, che sembrano lo stampo della valva scanalata di una conchiglia di San Giacomo. E poco dopo, sentendomi triste per la giornata cupa e la prospettiva di un domani doloroso, portai macchinalmente alle labbra un cucchiaino del tè nel quale avevo lasciato inzuppare un pezzetto della maddalena. [...] Un delizioso piacere m’aveva invaso, isolato, senza nozione di causa. E subito, m’aveva reso indifferenti le vicissitudini, inoffensivi i rovesci, illusoria la brevità della vita [...] non mi sentivo più mediocre, contingente, mortale. Da dove m’era potuta venire quella gioia violenta? [...] All’improvviso il ricordo è davanti a me. Il gusto era quello del pezzetto di maddalena che a Combray la domenica mattina, quando andavo a darle il buongiorno in camera sua, zia Leonia mi offriva, dopo averlo inzuppato nel suo infuso di tè o di taglio. [...] subito la vecchia casa grigia sulla strada, nella quale era la sua stanza, si adattò come uno scenario di teatro al piccolo padiglione sul giardino [...] e con la casa la città, la piazza [...], le vie [...], le passeggiate che si facevano se il tempo era bello’, [traduzione composita], per un riferimento al testo, Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto – I. Dalla parte di Swann*, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2014.

Umido splendore, silenziosa lampada e lagrime mute sono alcune delle metafore intersensoriali reali della successiva sezione.

In *Serenità*³¹, è l'*umido splendore* (v. 6) del sole che, passata la pioggia, fa capolino dalle nubi e si riflette sulla terra bagnata. Una sinestesia dalla forma semplice quindi, composta di aggettivo della sfera del tatto e sostantivo della sfera della vista che ha il compito di far risaltare simultaneamente lo splendore del sole e l'umidità aleggiante dopo la pioggia³². La stessa poesia si apre con una metafora spenta: *l'acre odore* che emana il suolo dopo i rovesci, solitamente nella bella stagione. L'aggettivo, che in questo caso si unisce ad un nome appartenente all'ambito olfattivo, era contenuto originariamente nella sfera tattile³³, successivamente il suo significato si è amplificato e già i latini lo usavano per esprimere l'asprezza di un sapore, l'invasione di un odore o le qualità di un individuo. È curioso notare che il vocabolo *acre*, appartenente a quella serie di parole il cui significato specializzato si è generalizzato, al giorno d'oggi sembra aver quasi completamente perso la sua accezione originaria venendo usato rarissimamente come sinonimo di *appuntito* se non in contesti o linguaggi particolari³⁴: la maggior parte dei dizionari in uso riporta come significato principale *aspro, acido, che dà molestia e irritazione al gusto, all'odorato*³⁵, talvolta tralasciando completamente il significato antico.

La *silenziosa/ lampada* (vv.11-12) in *Ida*³⁶, può considerarsi una sinestesia reale in particolar modo nel caso in cui *lampada* sia una sineddoche indicante solamente la parte luminosa dell'oggetto. Se così non fosse, si deve specificare che l'oggetto lampada è percepibile principalmente attraverso la vista e il tatto, non tramite l'udito. Di conseguenza gli aggettivi appartenenti alla sfera lessicale uditiva non

³¹ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 83.

³² La stessa sinestesia, non riferita al sole ma alla luna, compare nel libretto dell'*Angelica* di Pietro Metastasio: 'Se al suo placido volto importuno vapor non copre il lume; coll'umido splendore sarà dolce compagna al nostro errore', Pietro Metastasio, *Opere complete*, Firenze, Stamperia Granducale, 1831, dal vol. IX, pp. 39-40. Con il sole come soggetto, invece, ritorna in Montale, leggermente dissimile a livello formale, nella raccolta *Occasioni*: [...] *umido brilla il sole/sulle membra affaticate/dei curvi spacca Pietre che martellano*, cfr. L. Rosiello, art. cit., p. 13.

³³ Il latino *ācer, acris, acre* ha come significato primo 'aguzzo'. Cfr. Luigi Castiglioni – Scevola Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 2007, voce *ācer*.

³⁴ In quello poetico è usato frequentemente con il significato originario di *appuntito, pungente*, ad esempio nell'espressione *ferro acre*, una sorta di *topos*, adoperato in particolare da coloro che amavano i latinismi come D'Annunzio che pare alludere sia all'uso antico che odierno in [...] *riponi il ferro acre che attosca ogni sapore* [...], dalla poesia *Versilia*, vv. 45-46.

³⁵ GDLI, voce *acre*.

³⁶ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 95.

sono da considerarsi usuali nel determinare né la *lampada* né la *luce* da essa prodotta³⁷. La *lampada* e il *lume* possono essere considerati altri *topoi* della poesia pascoliana che quasi sempre assumono, come in questo caso, tratti antropomorfi³⁸. In *Ida*³⁹ gli arnesi da cucina sono spettatori attenti che bisbigliano e spettegolano invano sulla vita della giovane donna. La lampada sarebbe l'unica in grado di rispondere alle loro domande ma tace, in contrasto con l'atteggiamento sfacciato degli utensili. La sinestesia è quindi legata a doppio filo alla prosopopea, anzi l'una e l'altra sono compresenti nella stessa espressione. Tutti gli artifici poetici hanno qui il compito di umanizzare la scena, di fornire un'anima a ciò che è quotidianamente immobile donando un tono favolistico al componimento. L'aggettivo *silenzioso* risulta essere più eloquente rispetto ad altri che il poeta avrebbe potuto scegliere, dal momento che esso sembra indicare l'arbitrarietà del tacere, il suo carattere volontario⁴⁰.

Come la precedente sinestesia era connessa alla prosopopea, così la successiva, *lagrime mute* (v. 9) che compare in *Donando un anellino a Maria*⁴¹, ha un rapporto inscindibile con la metafora non solo a causa della sua natura intersensoriale attraverso la quale manifesta l'impossibilità di esprimere a voce il dolore disperato

³⁷ 'È infatti legittimo considerare il silenzio come una condizione del suono', cfr. Alessandro Cazzato, *La musica delle parole*. Giovanni Pascoli, Bari, Florestano Edizioni, 2011, p. 49-57, p. 53.

³⁸ Lo nota precocemente Albert Valentin, probabilmente il primo francese che dedicò particolare attenzione alla lirica e alla persona del Pascoli (il poeta romagnolo non riscosse mai troppo successo in Francia mentre viveva e nemmeno immediatamente dopo la sua morte). Parlando della percezione da parte dell'italiano degli elementi naturali (aria, acqua, fuoco) non come *forze meccaniche* o *semplici aspetti pittorreschi della realtà*, Valentin lo paragona agli uomini primitivi ed ai bambini che percepiscono il mondo che li circonda come animato, meraviglioso e in qualche modo divino. Riguardo al fuoco, egli afferma che in Pascoli non solo la fiamma del tizzone viene umanizzata ma anche quella *discreta e più intima della lampada*: [...] *La lampe est le témoin qui voit tout: le rêve de la jeune fille dont la tête s'incline sur la toile et dont le regard se perd, l'inquiétude pensive des yeux maternels [...]. Elle est la confidente [...]. Elle est la consolatrice*. [La lampada è la testimone che tutto vede: il sogno della giovane donna la cui testa s'inclina sulla tela e il cui sguardo si perde, l'inquietudine pensosa degli occhi materni (...). Lei è la confidente (...). Lei è la consolatrice]. Cfr. Albert Valentin, *La nature*, in Id., *Giovanni Pascoli poète lyrique (1855-1912). Les thèmes de son inspiration*, Paris, Hachette, 1925, pp. 143-144.

³⁹ 'Al suo passare le scarabattole/fremono e i bricchi lustranti squillano;/e la grave padella/col buon paiol favella:/qual è codesta polledra, dicono,/che ancor non doma nitrisce all'aure,/e tremar tutta sembra/nelle virginee membra?/Non sanno: e invano di lei dal povero/foco la vecchia pentola brontola:/sol la silenziosa/lampada sa qualcosa [...]', G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 95.

⁴⁰ Per la maggior pregnanza dell'aggettivo *silenzioso* cfr. il commento di Giulio Augusto Levi al secondo verso del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia Minore* di Giacomo Leopardi: 'Silenziosa è più che *tacita*, perché significa volontario arbitrio di silenzio: appartiene, anticipandola, all'immagine del misterioso contemplare sviluppata nei due versi seguenti', Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Giulio Augusto Levi, Firenze, Battistelli, 1921, p. 200.

⁴¹ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 103.

evidente solamente dalle lacrime, ma anche perché Pascoli, come nel gioco delle scatole cinesi, fa contenere una metafora nell'altra associando infine le lacrime cristallizzatesi a quattro diamanti incastonati in un anello donato alla sorella Maria:

Son quattro diamanti: quattro lente
lagrime uscite da pupille spente (vv. 1-2)

[...]

Quelle lagrime mute e disperate,
su quegli occhi, o Maria cristallizzate,

le chiude l'oro delle pure tempore
in quest'anello che dice *per sempre!* (vv. 9-12)

Anche in questo caso si tratta di una metafora intersensoriale formalmente semplice ma semanticamente complessa rispetto ad altre dal momento che coinvolge un elemento, la lacrima, che può essere percepito tramite più sensi ossia tatto, vista e gusto.

Un susseguirsi di sinestesie apre il componimento *L'amorosa giornata*⁴²:

scoteva il vento l'ombre gemebonde:
or già tace la notte; e l'ombre intente
ansano appena [...] (vv. 3-5)

Lo straniamento che si percepisce leggendo questi versi è dato dal fatto che aggettivo e verbi appartenenti alla sfera uditiva (*gemebondo*, *tacere*, *ansare*) vengono attribuiti a ciò che è percepibile grazie alla vista (*ombra*, *notte*). Ovviamente di metafora si tratta e il significato di *ombre* e *notte* sarà da traslare per comprendere il pieno senso dell'espressione. Seguendo il pensiero dell'autore e della critica, le ombre aleggianti potrebbero quasi senza dubbio rimandare agli abitanti dell'aldilà, anche se a causa dell'atmosfera idillica presente nel testo poetico

⁴² G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 88.

sarebbe piacevole escludere una nota così poco soave. A pochi versi di distanza, nella stessa poesia, *l'alba trema* (v. 8), conferisce sicuramente carattere connotativo al linguaggio anche se non sarebbe da considerare una vera e propria sinestesia: l'immagine del nuovo giorno che nasce è caratterizzata dal tremore che fa riferimento al senso del tatto ma è percepibile pure tramite il senso della vista al quale è associata la destinazione⁴³. Questo particolare renderebbe la figura retorica meno sinestetica di altre nelle quali l'urto tra i due termini appartenenti a sfere diverse è maggiore poiché dovuto all'univocità della percezione sensoriale.

*Pallidi cori di donne*⁴⁴ inaugura le sinestesie dell'ultima sezione delle *Varie*, le più recenti in ordine temporale, e illustra le inclinazioni più tarde, seguite da *I due vicini* e *Piccolo Vangelo*. È la prima delle tre cosiddette *allucinazioni sinestetiche* presenti in *Anticiclo*, spie della moderna interiorità umana che caratterizza il Pascoli omerico⁴⁵. La sinestesia citata associa il senso della vista (*pallidi*) e il senso dell'udito (*cori di donne*) mettendo in luce la flebilità delle voci femminili secondo la vicinanza della posizione di aggettivo e nome. Considerando però la possibile presenza di un'ipallage⁴⁶ si manifesta l'ambiguità del riferimento di *pallore* che sarebbe da attribuire in modo più consono a *donne*. Il verso successivo, *simili a canti che loro giungessero ombrati dal sonno* (v. 27), pare accrescere la componente cromatica della figura retorica tramite l'aggettivo collegato a *canti*, il quale fa scaturire nel lettore un'immagine di oscurità a prescindere dalla successiva specificazione. Le successive metafore intersensoriali dell'*Anticiclo* giocano anch'esse sul fattore sonoro in maniera contrastante l'una dall'altra. L'irrealistico e indistinto arrivo di Elena con un *tacito passo di sogno* assume una valenza ossimorica se si considera il carattere sonoro del *passo* contrastante con la sua specificazione uditiva (*tacito*), è sinestesia, invece, se si presta attenzione alla dimensione visuale o forse tattile

⁴³ Non è l'unica poesia delle *Varie* di Pascoli che presenta l'alba in tal maniera. Nei *Miti* (*Crepuscolo*) è descritta tremante ancora una volta: [...] *Alba tu sorgi e attendi il tuo signore [...] e bianca tremi al mattutino gelo [...]*. Quest'esempio sembra inserirsi nella scia della personificazione: l'alba sembra rappresentare una fanciulla tremante al freddo del mattino.

⁴⁴ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit. p. 129.

⁴⁵ Le altre sono: *con un tacito passo di sogno* e *quando gli Achei palpitavano già d'ogni piccola pesta*, cfr. Giovanni Nencioni, *Omerizzazione e disomerizzazione nell'Anticiclo pascoliano*, in *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano Editore, 1988, pp. 315-337, in particolare p. 323.

⁴⁶ Non è raro incontrare ipallagi nelle poesie di Pascoli spesso connesse alla personificazione o alla sinestesia, ad esempio in *Romagna la laboriosa lupinella* o in *Arano la marra paziente*.

dell'azione. Per quanto riguarda la successiva, *gli Achei palpitavano già d'ogni piccola pesta*, la resa ottimale viene raggiunta rendendo l'orma rappresentante di un valore sonoro⁴⁷ oltre che visuale. Infine, è d'obbligo notare che Pascoli concepisce molte altre sinestesie nel componimento, meno singolari ma somiglianti o addirittura ricalcanti figure sensoriali omeriche, e ripetute come formule: *la voce più dolce che niuna* (vv. 29, 46, 62, 73), *alate parole* (vv. 53, 65).

Quasi in opposizione alla *notte che tace dell'Amorosa giornata*, in *Chi sa?*⁴⁸ il primo verso esprime il *suon dell'alba che tintinna*, sinestesia abbastanza intricata dal punto di vista formale dove la visione dell'alba è accompagnata da un suono argentino. Da notare, confrontando le due poesie, il cambiamento dell'aggettivo concernente la sfera uditiva in base al momento della giornata da illustrare: la buia notte è legata alla mancanza di luce che è paragonata all'assenza di suono, il giorno nascente è connesso al chiarore a sua volta legato al rumore argentino contraddistinto dal *tintinnio*, vocabolo frequentissimo nei componimenti pascoliani; ancora una volta il suono e la luce si sovrappongono semanticamente⁴⁹.

1.2 SINESTESIE REALI? Tacito, stridulo e altri aggettivi

Alle già descritte sono da aggiungere le seguenti figure del linguaggio pascoliano, le quali possiedono sì delle sfumature sinestetiche ma la cui natura sembra essere pervasa anche da altri artifici. La pura sinesteticità è quindi messa in discussione o non si esprime completamente.

*Tacito poggetto*⁵⁰ (v. 34) assieme a *tacea senz'alitare/ il campo di frumento*⁵¹ (vv. 3-4), *stagno tacito*⁵² (v. 5) e *cieli taciti*⁵³ (v. 6) possono essere considerate come forzature

⁴⁷ [...] dove a *pesta* [...] è stato aggiunto il sema della sonorità, G. Nencioni, *art. cit.*, p. 323.

⁴⁸ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., 137.

⁴⁹ Nell'acrostico *Mariuccina* il *ragionar somnesso* è determinato dall'aggettivo *cupo*. Anche se la cupezza si adatta al clima infelice della poesia, non sembra casuale la tetraggine associata ad una voce fioca: *caro il tuo balbettio sempre lo stesso/in mezzo al cupo ragionar somnesso!*, cfr. G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 92. Rispetto al Pascoli dove la luce è connessa ad un suono squillante e l'oscurità ad un suono basso, debole o addirittura all'assenza di suono, si rileva una tendenza differente in Leopardi che nomina una sinestetica *tacita aurora* (dal canto XVI, *La vita solitaria*, verso 56). In Pascoli si nota un grado di sinesteticità maggiore nell'associare senso della vista e dell'udito rispetto al Leopardi dove il 'tono basso' riferito alla luminosità è prettamente metaforico: il primo mattino può essere tacito perché l'andirivieni della vita quotidiana non è ancora cominciato.

⁵⁰ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 14, in *Nelle nozze della principessa Anna Maria Torlonia col principe Giulio Borghese*.

⁵¹ Ivi, p. 40, nella terza sezione di *Primo ciclo*.

del linguaggio, tipicamente pascoliane, caratterizzate dalla stessa specificazione legata alla sfera uditiva. Ciò accade perché il campo di frumento e lo stagno sono innanzitutto percezioni visive, nonostante la figura venga allentata dal fatto che sia la vegetazione sia l'acqua, ma anche il cielo, possono innescare tuttavia esperienze uditive. Si può affermare che il senso visivo è quello che qui prevale: lo scrittore sembra partire in tutti e tre i casi da un'immagine fissata nella mente e tradotta in parole. Non vuole concentrarsi solo su di una percezione uditiva anche se il visivo è accompagnato da vocaboli appartenenti alla sfera acustica. Questi ultimi hanno la funzione di marcare l'assenza dell'ondeggiare del grano, l'immobilità delle acque dello stagno e la proverbiale quiete del cielo quand'è sereno. È una sorta di riproduzione dell'istante vissuto, quasi pittorica. Usando riferimenti alla sfera acustica Pascoli richiama nella mente del lettore, aumentandone la partecipazione, immagini antitetiche (ad esempio il rumore e il movimento del frumento e il gorgogliare e l'agitazione delle acque) a quelle presentate nel testo. Sono figure sinestetiche facilmente riconducibile al reale, ha dei tratti marcatamente metaforici. L'espressione *foglie stridule* (v. 2) sta quasi in apertura di una delle prime poesie delle *Varie* intitolata *Voci misteriose*⁵⁴. Già il titolo sembra fornire un suggerimento per la comprensione del testo che lo segue. Si tratta dell'illustrazione dei suoni della natura durante una giornata incupita dalla nebbia e dal maltempo stagionale. Il poeta, mentre passeggia immerso nella campagna, presta ascolto a ciò che lo circonda e, tra una fantasticheria sul passato e l'altra, ferma la memoria della giornata in nove quartine, ciascuna rappresentante di un particolare evento sonoro. Fa fede di ciò la ripetizione lungo lo svolgersi della poesia dell'identico refrain, *l'orecchio tendo*. Il componimento è segnato da non poche forzature linguistiche che sembrano talvolta assumere la parvenza di sinestesia ma, come già accennato in casi precedenti, non completamente. La foglia, similmente alla maggior parte degli elementi naturali che Pascoli inserisce nelle sue liriche, rinvia primariamente a un'esperienza visiva. Il rumore che può provocare è sempre conseguenza di un

⁵² G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., p. 200, ne *Il fiore*.

⁵³ Ivi, p. 51. Bàrberi Squarotti considera l'esperienza visuale di *dito* accompagnato dall'aggettivo *tacito*, esempio di *concentrazioni di connotazioni sinestetiche*. Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il rapporto fra parola e oggetto: dal lessico alla metrica*, in Id., *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina – Firenze, D'Anna, 1966, p. 388.

⁵⁴ G. Pascoli, *Poesie varie*, cit., pp. 19-20.

agente esterno, come in questo caso il vento. L'accostamento di nome e aggettivo appare così inusuale perché forse inaspettato da parte del lettore. Contribuisce ad aumentare la comprensibilità, il punto del componimento in cui viene fatto uso dell'aggettivo *stridulo*: *La nebbia gemica, tira una buffa/ch'empie di foglie stridule il fosso* (vv. 1-2). La vicinanza nel verso di *stridule* e *fosso* sembra voler spostare l'attenzione sull'atto finale della loro sonora caduta che suggerisce il loro accatastarsi a poco a poco, l'una sopra l'altra. Le foglie rumoreggiano al vento, nell'aria, ma probabilmente anche nell'atto del contatto, cadute nel fosso che le accoglie, magari secco, se tale da farle risuonare. Si può confrontare questo esempio con quello, appena precedente, della poesia *In morte di Alessandro Morri*⁵⁵, dove l'espressione, quasi identica nei suoi componenti, risulta però attenuata dalla sintassi: *stridon, fratelli miei, le foglie a terra* (v. 17).

Foglie stridule (che si configura come una sorta di 'formula' pascoliana) viene proposta nuovamente dall'autore nella raccolta *Myricae*, nella breve poesia *Sera d'ottobre* e, con un'accezione più fortemente sinestetica rispetto ai due casi appena illustrati, nel poema conviviale dedicato ad Odisseo, *Ultimo viaggio*. Nei *Conviviali* l'aggiunta di un ulteriore aggettivo per caratterizzare la visiva e sonora foglia rende in modo più preciso il concetto: la maggiore specificità è data dal vocabolo *aspro*. Il protagonista del componimento, insonne, si volge su *foglie stridule aspre*⁵⁶. La sfera del senso del gusto sembra quindi l'ingrediente adatto a far risaltare la celata sinestesia a livello linguistico di cui il poeta aveva molto probabilmente chiara percezione a livello sensoriale e mentale.

Il *vocale/ canneto* (vv. 5-6), che si trova pochi versi più sotto marcato da un *enjambement*, è figura simile a *foglie stridule*, sia a livello formale sia a livello semantico, anche se l'aggettivo *vocale*, che riconduce alla voce, dona una sfumatura quasi personificante all'insieme. Gli ultimi versi, invece, chiudono la poesia con una metafora spenta che accoglie il senso del tatto come fonte e il senso dell'udito

⁵⁵ G. Pascoli, *Poesie Varie*, cit., p. 17.

⁵⁶ Espressione definita parte di un lessico volutamente e calcolatamente decorativo, caratteristico de *Ultimo viaggio*, da parte di G. Bàrberi Squarotti, *Il rapporto fra parola e oggetto*, cit., p. 397. In Diego Valeri, dove spesso si trovano e termini tipicamente pascoliani contenenti *cellule onomatopeiche* (secondo la definizione di Traina), compaiono *rondini stridule amare* (con la sostituzione del sapore) e lo *strido aspro di rondine*. Cfr. Diego Valeri, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 91, 107.

come destinazione, stando all'etimo dell'aggettivo che la compone, *fervido*⁵⁷. Il dio Pan abitatore dei boschi, lanciando un *grido fervido* (v. 33), assume il compito di concludere i suoni uditi dal poeta nel corso della camminata.

Senso della vista e senso del tatto si associano per dare vita ad una delicatissima figura della poesia *Nel bosco*⁵⁸; si tratta del terzo verso della prima quartina, *la luna bacia il cipresseto fosco* (v. 3). Il raggio lunare, percepibile con la vista e inconsistente, fa in modo di toccare con le sue labbra gli alberi. L'evanescenza della luce lunare si trasforma quindi nella metafora sinestetica in un'entità solida, dotata di sensibilità tattile. Nella tradizione poetica non è certo motivo nuovo, anzi spesso, nelle parole dei poeti, i raggi luminosi raggiungono la terra e *baciano* ciò che in essa è contenuto e da essi raggiungibile⁵⁹. Come spesso accade nella lirica di Pascoli, anche in questa figura retorica fa capolino la personificazione. Ogni entità celeste è di sovente vivificata e si presta ad assumere comportamenti e atteggiamenti specificatamente umani.

Si noti che il verso è esemplificativo di una tendenza, quella del contrasto tra luce ed ombra, che si snoda per tutta la prima parte della poesia dove si incontra una palese ambientazione notturna. La chiara *luna* contrasta con il *fosco cipresseto* (qui e successivamente tra la settima e l'ottava quartina), come nei versi seguenti il *verde cupo* con il *biancheggiar degli avelli* (v. 9), il fruscio della *candida veste* contrapposta ai *pioppi* (vv. 13-14), infine le *ombre oziose* (v. 29) accolgono su di sé l'*onda lunare* (v. 30), dove il vocabolo *onda*, in riferimento al propagarsi della luce, dona una sfumatura quasi sinestetica, la quale coniuga la sfera visiva con gli ambiti tattile e sonoro, dal momento che il movimento richiama in questo caso la liquidità. Lo stesso processo che coinvolge la precedente sinestesia si ritrova essenzialmente identico in un brevissimo testo successivo. Nel componimento dedicato a Miss Mary Mildmay⁶⁰, il poeta rappresenta nei seguenti versi, *ma un raggio poi sui fiori/ beva le*

⁵⁷ In senso stretto 'in ebollizione', 'bollente', 'fervente'.

⁵⁸ G. Pascoli, *Poesie Varie*, cit., pp. 23-25.

⁵⁹ Guido Gozzano scriverà dopo Pascoli [...] *bacio lunare, fra le nubi chiare/come di moda settant'anni fa!* [...] in *Signorina Felicità ovvero la Felicità*. È certo metafora sinestetica ma con significato completamente differente, è un accenno ad un bacio al chiaro di luna, come testimoniano i versi precedenti dove la luna sembra voler imitare l'universo umano alle porte del cimitero tramite i ghirigori di luce che rappresentano *gli amanti che si baciano in eterno*.

⁶⁰ G. Pascoli, *Poesie Varie*, cit., p. 156.

gocce sparse (v. 5-6), ancora una volta i raggi di luce, solari in particolare, che espletano l'azione del bere, pertinente agli esseri animati.

Nella lingua italiana il verbo *sentire* ha un ampio ventaglio di significati, accompagna i sentimenti e le sensazioni, inoltre, quasi tutti i sensi si appoggiano ad esso: si può sentire un sapore, un odore, una ruvidezza, una sinfonia. *Sentire* si specializza soprattutto come sinonimo di *udire*, di *ascoltare* che corrisponde probabilmente al suo uso più frequente. La vista è l'unico senso che non lo contempla dal momento che sembra essere fuori dal comune dire di *sentire una luce, una stella, un'insegna luminosa*. Essa ha sviluppato una sua specifica e ricca rosa di verbi come *guardare, osservare, vedere, scrutare*⁶¹. In modo insolito Pascoli adopera il verbo *sentire* in riferimento ad una percezione visiva notturna, ne *La famiglia del pescatore*⁶²:

[...] la capanna è ben meschina
ma chiusa; e dentro è piena d'ombra, eppure
si sente quasi un tremolio di luce
tra quel crepuscolo, che guizza (vv. 1-4)

È un'oscillazione luminosa percepita comunemente tramite il senso della vista che, come è stato anticipato, vanterebbe un ampio serbatoio di verbi disponibili. Il poeta usa *sentire* probabilmente come sinonimo di *percepire* forse *a fatica, avere sentore*. Illustra così una condizione, quella dell'illuminazione della capanna, che appare dubbiosa come per la sposa è incerto il ritorno a casa del pescatore. Quel *sentire* insicuro è in un certo qual modo anticipatore e dichiaratore; oltre che una percezione sensoriale denuncia anche una condizione emotiva sottesa a tutta la poesia. Oltretutto, la timida luce iniziale, a cui si contrappongono le tenebre nel resto del componimento, sembra corrispondere ad una fioca speranza, la stessa che nutrono i protagonisti quotidianamente per riuscire a sopravvivere. Il *tremolio di luce* che si riesce ad intravedere è esperienza visuale ed è raffrontabile, non solo a livello contenutistico ma anche a livello formale, alla evanescente luminosità della metafora intersensoriale *pigolio di stelle* legata alla più conosciuta poesia *Gelsomino*

⁶¹ '[...] la vista [è] dotata di un ricco vocabolario di riferimento proprio, [...] è] il senso più ricco di attributi linguistici', cfr. G. Marotta, *art. cit.*, p. 80.

⁶² G. Pascoli, *Poesie Varie*, cit., p. 27.

Notturmo, di cui si parlerà in seguito. La parte finale della poesia sembra richiamare velatamente una nota e lontana sinestesia già contenuta nell'Iliade come formula, quella delle *parole alate*⁶³. Pascoli scrive:

Egli pensa a Lucia di tra la notte
del freddo mar. Lucia lo chiama e piange.
Ed ecco nella oscurità s'incontrano
i lor pensieri, come uccelli in via (vv. 51-54)

anche in questo caso, come nella remota gremità, i pensieri, i richiami e i pianti si materializzano, diventano un'immaginaria esperienza visuale comparabile all'immagine degli uccelli in volo. Permane ancora, quindi, attraverso i secoli, l'idea del movimento del pensiero recepito come qualcosa in grado di viaggiare, di percorrere le distanze, che può possedere solidità. Pascoli esprime il concetto tramite una similitudine che è immagine chiara, dettagliata, più precisa ma più mediata, la mente del lettore ha modo di soffermarsi a ricreare la scena; l'espressione di Omero è invece metaforica e quindi la sua bellezza risulta caratterizzata dall'immediatezza e dalla velocità di associazione. Si deve specificare che le sinestemie presenti nella poesia non nascono dal genio di Pascoli ma sono ricalcate dalla versione originale del testo poetico, in lingua francese, scritto da Victor Hugo, intitolato *Les pauvres gens*, parte del quale fu tradotta dal poeta italiano durante gli anni della giovinezza. Non è di secondaria importanza far notare che si tratta di traduzione: le poche sinestemie di Hugo presenti nella poesia sopraddetta, avranno grande fortuna nell'itinerario poetico pascoliano dove verranno talvolta riprese, sia in *Myricae* sia nei *Canti di Castelvecchio*. La prova del giovane Pascoli è ulteriore testimone del fatto che il poeta non fu digiuno di letteratura straniera e contrariamente a quanto si è creduto, assimilò anche i più importanti stilemi alla moda e impiegati oltreconfine dagli scrittori del suo tempo. Si passa ora a una sinestesia complessa, tratta dalla poesia *L'ape*⁶⁴, che formalmente si appoggia a una similitudine⁶⁵:

⁶³ Per la formula *parole alate* intesa come sinestesia cfr. D. Silvestri, *art. cit.*, p. 58 e A. Engstrom, *art. cit.*, p. 12. In Omero le parole alate diventano senz'ali quando non c'è replica.

⁶⁴ G. Pascoli, *Poesie Varie*, cit., p. 202.

E quale odore è mai del fior del tralcio!
odor che pare l'ombra del novello
vino che viene. E c'è l'amaro salcio. (vv. 13-15)

Nei tre versi dedicati principalmente all'odorato e al gusto si inserisce un termine della sfera visiva, *ombra*, che sarà probabilmente usato in senso figurato in vece di *accenno*, *richiamo* ma nonostante ciò il lettore non riesce a soffermarsi sul verso senza generare nella mente una raffigurazione, tanto è radicata l'associazione di *ombra* alla sfera visiva. Pascoli avrebbe potuto dar vita ad una figura retorica più immediata di una similitudine sinestetica togliendo quel nome che invece risalta in posizione centrale di verso e crea una sorta di interruzione nello svolgersi del pensiero. Probabilmente è l'evocazione dell'immagine che interessa al Pascoli; sembra quasi di vederlo quel vino il cui odore sembra già emanare dalla fioritura del tralcio che tra poco si svilupperà in grappolo. Se il poeta avesse tralasciato la parola *ombra*, il verso provocherebbe nel fruitore del testo una sensazione diversa che contemplerebbe solamente odorato e gusto; in questo modo invece sembra velatamente comparire anche il visivo⁶⁶.

1.3 CONCLUSIONI

Da un primo e brevissimo esame basato sull'insieme delle sinestesie individuate in *Poesie varie* si rileva una notevole e pronunciata tendenza di Pascoli a concentrarsi sui dati visivi e uditivi⁶⁷. Essi si coniugano in larga parte nelle metafore intersensoriali pascoliane avendo come fonte vocaboli appartenenti alla sfera dell'udito e come destinazione vocaboli inseriti in quella della vista anche se non mancano, più

⁶⁵ Qui si tratta di sinestesia a livello mentale, psichico. A livello retorico, la sinestesia per essere espressa assume la forma caratteristica della similitudine.

⁶⁶ In Pascoli il nome *ombra* fa prevalere il visivo. In una poesia di Guido Gozzano, *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, nella sinestesia *Odore d'ombra!* (seguita dalla pseudo-sinestesia *Odore di passato!*) vengono accostate le stesse parole usate dal Pascoli ma in modo metaforico, immediato, diretto, e contrariamente al poeta appena nominato affiora in Gozzano una prevalenza del senso dell'olfatto su quello della vista. In Pascoli nonostante i frequenti accenni all'olfatto, l'attenzione sembra proprio focalizzarsi su di una sensazione visiva.

⁶⁷ La percentuale delle sinestesie che coinvolgono vista e udito (contando, inoltre, casi frequentissimi di metafore spente le quali verranno prese in esame in seguito) è senza dubbio ingente.

raramente e contrariamente alla tendenza classica⁶⁸, casi opposti. Una seconda tendenza, minoritaria ma non irrilevante, abbina ancora una volta il senso della vista e il senso del tatto, quest'ultimo presente nelle vesti di fonte, dato il suo carattere concreto. A prescindere dal senso della vista, a quanto pare adoperato in maniera cospicua, nella raccolta si annovera una percentuale bassa ma non indifferente di sinestesie che coinvolgono tatto e udito. Dal primissimo esame delle *Varie*, infine, affiora una propensione a scemare il numero delle sinestesie nella produzione poetica relativa agli anni della maturità, dalla fine dell'Ottocento in poi. Le successive analisi dimostreranno se le linee generali presentate verranno confermate.

⁶⁸ Cfr. Maria Catricalà, art. cit., pp. 24-25.

CAPITOLO SECONDO

SINESTESIE IN MYRICAE

Myricae significa tamerici. La tamerice è un arbusto di media altezza, che possiede giovani rami flessibili, presente da secoli nel paesaggio mediterraneo perché capace di sopportare venti forti e salmastri. Pascoli, tramite la sola parola che forma il titolo di una delle sue più note raccolte, presenta una dichiarazione di poetica. Similmente alla pianta scelta dal poeta, i suoi componimenti sono caratterizzati dalla brevità e dall'umiltà tematica non disgiunte dalla solidità formale. Il nome che riassume la varietà dei testi contenuti si ispira ad un verso appartenente alla quarta egloga di Virgilio, *non omnis arbusta iuvant humilesque myricae*¹, con il quale lo scrittore latino rende manifesto al lettore quale sarà il tono e il registro del componimento, partecipi di un altissimo stile; e quel verso, ridotto e rovesciato concettualmente ad *arbusta iuvant humilesque myricae*, diventerà l'epigrafe di ogni edizione della raccolta, un progetto al quale Pascoli lavora tutta la vita. Questa sorta di *canzoniere* pascoliano² assomma liriche composte in un ampio arco temporale che parte dal 1877 e arriva a toccare il nuovo secolo, 1900. La maggior parte di esse però vede la luce nei primi anni Novanta dell'Ottocento. Risale al 1891 la prima edizione, contenente poco più di una ventina di liriche, notevolmente integrata nel 1900 quando appare la quantità definitiva di testi, 156 per l'esattezza³, raggruppati non secondo un criterio cronologico ma principalmente metrico per il quale le varie sezioni, intramezzate da componimenti aventi funzione di legante, accolgono testi che abbracciano una forma metrica prevalente talvolta accompagnandosi ad uno o più 'intrusi' ovvero poesie che sono contraddistinte da altra tecnica compositiva.

¹ 'Non a tutti piacciono gli arbusti e le umili tamerici', egloga IV, verso 2.

² È forse un epiteto impegnativo poiché si deve tenere presente che la costanza che distingue il *labor limae* petrarchesco è da considerarsi imparagonabile e la struttura delle due opere è differente.

³ L'edizione del 1900 non è la definitiva, ce ne saranno altre quattro, l'ultima della quali risale al 1911, l'anno precedente alla morte dell'autore.

2.1 SINESTESIE REALI

*Il giorno dei morti*⁴ succede all'introduzione del poeta e anticipa la raccolta vera e propria dichiarando il tema luttuoso che in grado maggiore o minore intride completamente l'insieme delle poesie. Nel triste giorno dei morti a Pascoli sovengono tutti i defunti della sua famiglia, egli immagina la loro condizione e le loro parole. In una prosopopea che la vede come protagonista, la sorella Margherita⁵ si rivolge ai vivi dicendo:

o miei fratelli, che bevete ancora
la luce, a cui mi mancano in eterno
gli occhi, assetati della dolce aurora (vv.40-42)

Margherita esprime il rimpianto di non poter più esistere e fa corrispondere la vita, come spesso accade nella lirica pascoliana, alla luce del sole. Ancora una volta, nella poesia iniziale, viene utilizzata la contrapposizione di luce e assenza di luce come sinonimi di vita e di morte. Pascoli trasmette così il suo timore e la sua ossessiva angoscia per le tenebre eterne. Il poeta dà qui origine ad una sinestesia che comprende i sensi della vista e del gusto. Secondo quanto dice la retorica della poesia, gli occhi sono l'organo di senso predisposto a bere una luce liquida e a dissetarsi di vita. Si tratta di un'azione indispensabile grazie alla quale l'umanità si assicura il corso dell'esistenza terrena, un'azione che la sorella oramai non potrà più compiere ma che ovviamente rimpiange, anelando disperatamente verso un'aurora 'bevibile'. Pare quasi che l'autore innesti un parallelo tra la fresca e giovane luminosità aurorale, la prima nell'arco della vita di ogni giorno, di cui sente ardente bisogno Margherita, e l'età nella quale alla sorella capitò di morire, l'età delle speranze. La liquidità della luce, quindi, appare come donatrice di vita terrena.

Il fluire della luce, però, non è sinestesia nuova nella storia della letteratura italiana. Il Paradiso, la cantica più sinestetica della Commedia, riserva grande spazio alla metafora intersensoriale della luce fluente. Dante presenta la fluidità come

⁴ È da considerarsi un poemetto, scritto negli anni che Pascoli trascorse a Livorno, cfr. Giovanni Pascoli, *Myrica*. Edizione critica per cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, 1974, tomo I, p. XII.

⁵ È la sorella maggiore, morta poco prima che Pascoli compisse tredici anni.

attributo fondamentale della luce divina⁶. Esempio pregnante di una serie cospicua è rappresentato da un verso contenuto in uno degli ultimi canti: *e vidi lume in forma di rivera* (Paradiso, XXX, 61), dove si nomina il fiume di luce divina a cui Dante personaggio attingerà attraverso le palpebre in un momento di massima purificazione (Paradiso, XXX, 88). La tanto nota sinestesia della fonte di luce, non solo di origine divina, di lontana memoria, già presente nelle Scritture, in alcuni poeti vissuti nell'età della Roma antica come Seneca, Virgilio e anche Lucrezio nonché poi elaborata dai neoplatonici, pare a Dante il modo più adatto per rappresentare una materia inconsistente e altamente visibile, la conoscenza della quale è destinata ai beati⁷. La sinestesia viene chiamata in aiuto dal poeta nei momenti in cui deve illustrare ciò che è inimmaginabile per l'uomo, viene così collegata al mistero divino, dunque su un piano ben diverso da quello più quotidiano e terreno di Pascoli.

La visione laica di Pascoli suggerisce un aldilà che corrisponde ad un nulla tenebroso e vuoto. Nella sua poesia sembra non ci sia spazio per i campi elisi: la condanna della morte è totale. Essa è negatività e distacco. Nella sottesa tristezza dei rimpianti che spesso accompagna l'essenza della poesia pascoliana, sembra risaltare un ammonimento velato dalla positività: è la vita che conta, il breve momento dell'esistenza è ciò di cui l'uomo deve godere. È forse questo un modo distorto di interpretare la lirica del Pascoli, poco legato al credo e dai toni epicurei che forse non si addicono ad un poeta del suo genere. Però, sembra quasi che attraverso la onnipresente tetraggine luttuosa dei suoi componimenti, contrapposta all'onnipresente momento pervaso dalla felicità e quindi lucente e perfetto, il pateticamente commovente poeta di San Mauro inviti l'uomo ad una riflessione che faccia in modo di insegnare a comprendere che un solo istante può mutare la buona sorte, e di conseguenza a cogliere l'attimo, e a considerare che ciò che appare scontato può diventare improvvisamente preziosissimo.

In riferimento ai versi precedenti si deve notare una seconda sinestesia successiva alla prima, già metafora spenta. Probabilmente non è casuale che a così poca

⁶ Nel Paradiso la fluidità luminosa non è il solo elemento sinestetico. Ad esempio i beati sono presentati come dei fiori e l'odore che emanano è la loro voce. Cfr. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. 4, Paradiso, XIX, 24 e XXX, 67.

⁷ Per la natura della metafora intersensoriale della luce fluente in Dante e in precedenza, cfr. Marco Ariani, *Metafore Assolute: emanazionismo e sinestesie della luce fluente*, in Id., *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 193-219.

distanza si ripeta l'associazione del senso della vista con il senso del gusto. Il sorgere del sole viene contraddistinto dalla dolcezza, attributo che ben si accosta alla liquidità. Il privilegio di vivere fornisce la possibilità di dissetarsi ogni giorno alla dolce fonte dell'aurora. Sembra sia un accostamento mirato da parte del poeta per il fatto che tendenzialmente nelle sue poesie l'aurora è omericamente connotata dal suo colore oppure come illustrato in precedenza, dalla sua sonorità⁸. In generale *Il giorno dei morti* è caratterizzata dalle impressioni visive: non solo legate al senso del gusto ma anche a quello del tatto e dell'udito, rispettivamente si notano: *e vana l'ombra formicolava di paura*⁹ (v. 45) e *stridula di vento/ ombra* (vv. 130-131).

Il giorno dei morti sembra però inaugurare oltretutto una tendenza che sarà caratteristica di gran parte della raccolta di *Myricae*: metafore intersensoriali che accostano il senso dell'udito e il senso della vista. Si tratta di sinestesie le quali possono essere considerate nella maggior parte dei casi metafore spente, presentando talvolta dei caratteri di peculiarità, ad esempio: *cupò rompe un singulto lor dal petto* (v. 30), *geme il padre in mezzo al nero/ fischiar dell'acqua* (vv. 64-65), dove la voce del genitore viene accostata velatamente al gorgoglio sonoro dei liquidi¹⁰; a seguire ancora *voce querula, argentina*¹¹ (v. 116).

Nella prima sezione della raccolta, intitolata *Dall'alba al tramonto*, la prima poesia, dedicata ai suoni del mattino della domenica contiene varie sinestesie appartenenti alla serie appena illustrata. Quattro terzine su sei, precisamente le strofe centrali, presentano un'immagine sinestetica legata al suono delle campane:

[...]
È un inno senza fine,
or d'oro, ora d'argento,
nelle ombre mattutine.

⁸ Ad esempio *il suon dell'alba che tintinna*, vedi pagina 27.

⁹ Il brulichio dell'ombra è espresso attraverso un vocabolo che richiama sicuramente nella mente del lettore un'esperienza tattile.

¹⁰ Da notare un'ipallage e quindi un possibile accostamento dell'aggettivo cromatico alla voce umana gemente. Senza la sinestesia, evidenziata da un *enjambement*, però si sarebbe evitata nettamente la suggerita analogia con la tetraggina della voce.

¹¹ Si uniscono la vista e l'udito per dar vita ad una sinestesia nella quale l'acutezza del suono è paragonata alla lucentezza dell'argento. È solitamente norma generale in ambito di sinestesia psichica l'associazione tra suono acuto e colore chiaro. Alcuni dizionari però suggeriscono la possibilità che l'aggettivo *argentino* collegato al suono possa derivare dal suono alto provocato dalla percussione dell'argento. Non porterebbe con sé quindi alcuna accezione sinestetica.

Con un dondolio lento
implori, o voce d'oro¹²,
nel cielo sonnolento.

Tra il cantico sonoro
il suo tintinno squilla,
voce argentina – Adoro,

adoro – Dilla, dilla,
la nota d'oro – L'onda
pende dal ciel, tranquilla
[...] (vv. 6-15)

I colori che sinesteticamente emanano dal suono delle campane non si discostano dall'oro e dall'argento. Come esplicita Pascoli nella seconda strofa, si tratta di un continuo alternarsi delle due tonalità. I cromatismi non sembrano stati scelti casualmente, difatti ci può essere una corrispondenza metaforica con la realtà a livello cromatico: oro e argento sono metalli e potrebbero richiamare la materia di cui sono fatte le campane. Non bisogna nemmeno dimenticare che oro e argento rappresentano toni cromatici che nel corso dei secoli sono stati accostati alla dimensione sacrale¹³. Una tonalità calda, dorata, e una tonalità fredda, argentea, ripropongono visualmente le note dei rintocchi che si alternano in un lungo susseguirsi. È un inno infinito e umbratile, a detta del poeta, che sembra muoversi come si muovono le ombre e pare comportarsi come queste ultime quando cambiano talvolta sfumature guizzando alla luce del mattino. Da notare nella terza strofa del componimento, il suono, il quale sembra essere in grado di muoversi

¹² *L'invito di voci d'oro* è sinestesia montaliana, cfr. L. Rosiello, *art. cit.*, p. 11.

¹³ L'oro, date la sua lucentezza e la sua preziosità, era considerato dalla maggior parte di popoli e tribù antiche con accezione positiva tanto da diventare, a seconda delle tradizioni, sinonimo di conoscenza, di rigenerazione, di purificazione. Per il Cristianesimo l'oro simboleggia il divino, la luce, il sole, l'oriente, grazie alla sua somiglianza con la luce solare. Se l'oro è principio attivo, maschile, solare, l'argento è passivo, femminile e lunare. L'origine indoeuropea di quest'ultimo è collegata al bianco e alla lucentezza. L'argento è da secoli legato all'idea di luminosità, purificazione ed anche dignità regale. Cfr. Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 97, 98 (vol. I), 164-167 (vol. II).

attraverso un pacato dondolio¹⁴: è una sonorità ancora sospesa nell'aria, incerta. Nella stessa sede, la tecnica metrica viene impiegata per far risaltare un collegamento sinestetico che lega attraverso la rima (anche se a debita distanza) sonoro e il successivo oro: l'eco mantenutosi della parte finale della parola legata all'udito ben si unisce al visivo oro, quasi dimenticandosi che esso ha funzione specificante, pare di percepire un sonoro oro, una dorata sonorità. Nella strofa quinta, invece, le note tendono a calare come in un movimento sonoro verticale che scendendo si rende più chiaro fino all'ascoltatore e si propaga. Si esplicita l'espandersi tramite la parola *onda* impiegata anche dal linguaggio della scienza per caratterizzare il diffondersi della sonorità. La sospensione avvertita in una delle stanze precedenti diventa più marcata grazie ad una forzatura semantica dovuta all'uso del verbo *pendere*; il suono *pende dal ciel*, come se fosse sospeso ma avesse corpo solido e pesante e potesse cadere da un momento all'altro. Movimento ed eccezionalmente cromatismo sono i caratteri che costituiscono la sostanza del suono delle campane. L'ultimo verso, invece, con il riferimento alla voce *della tomba*, una sorta di correlativo oggettivo, evoca nella mente dell'ascoltatore il colore nero, che Pascoli innumerevoli volte inserisce per caratterizzare la parte finale delle sue poesie. Il movimento è quindi sinesteticamente parallelo al colore: i vivaci oro e argento caratterizzano il suono che parte dall'alto, il cupo nero invece contraddistingue un suono che parte dal basso.

Il tono lugubre della parte finale è annunciato persino a livello fonosimbolico, non solo semantico. Cresce un senso di tetraggine che si intensifica negli ultimi versi del componimento con l'iterazione dell'uso di una delle due vocali considerate portatrici di oscurità ovvero la lettera o¹⁵. L'avversativa, che non a caso apre l'ultima terzina, è segnale di rivolgimento: le parole su cui si concentrano i versi precedenti come *tintinno*, *argentina* contengono cellule sonore, come *-in-*, che si rivelano portatrici di luminosità. L'ultima parte della poesia, invece, presenta alcuni vocaboli

¹⁴ Non si tratta di una normale espansione del suono ma ricorda quasi un movimento di culla, si tratta del suono ripetitivo e cullante che proviene dal campanile.

¹⁵ Cfr. Gian Luigi Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza nel linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, p. 166. Per le caratteristiche sinestetiche della vocale, cfr. Fernando Dogana, *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 191.

trisillabici, nei quali la sillaba centrale è caratterizzata dalla vocale o, *profonda, rimbomba, risponda*.

Nella sezione *Ricordi*, si incontra una nuova metafora sensoriale che comprende il congiungimento di udito e vista e di ambientazione sacra, simile alla precedente¹⁶.

A separare le sinestesie di *Alba festiva* e di *Cavallino* provvedono una serie di metafore spente, disseminate nelle poesie che seguono la prima. Un caso a parte è lo *scampanellare/ tremulo di cicale* (vv. 2-3) di *Patria*, dove l'iterazione acuta, continuata, fastidiosa ed echeggiante del frinire dell'insetto viene paragonata ad uno scampanio tremulo che richiama anche i sensi visuale e tattile. Nella poesia pascoliana, *tremulo*, non ha mai valore oggettivo; la sua presenza tende a sfumare sempre verso un'accezione sinestetica che suggerisce l'indeterminatezza della realtà, a prescindere dal sostantivo che determina¹⁷. Appena più sotto, le foglie vengono definite *accartocciate*, con una esplicita spiegazione ovvero perché mosse dal vento: in tal maniera il poeta attenua il cozzare tra percezione visiva e uditiva.

Di nuovo in *Patria*, *l'angelus argentino* (v. 17) ancora una volta Pascoli si serve di un aggettivo derivante dalla sfera visiva per indicare la chiarezza e l'acutezza del suono¹⁸. A seguire *lugubre rombo* (v. 18) de *Il nunzio*, con riferimento al nero, all'oscurità. Le campane sovengono nella mente del poeta nel componimento *Romagna*, dedicato al felice periodo dell'infanzia, contraddistinte nuovamente dai *lor gridi argentini*¹⁹ (v. 22). Le ninfe de *Il bosco* vengono sinesteticamente bacciate dal sole, *il sol le bacia* (v. 11) e i puffini producono un *vociare fioco*²⁰ (v. 9) che rassomiglia al chiacchiericcio dei marinai.

¹⁶ La poesia *Alba festiva* dimostra ancora gli influssi della lirica straniera sulla produzione pascoliana. Pare che il componimento possa richiamare *The bells* di Edgar Allan Poe, non solo per le presenze para-onomatopoeiche ma anche per i cromatismi impiegati, cfr. Carla Chiummo, *Per un Pascoli europeo*, in Nadia Ebani (a cura di), *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte. Atti del convegno di Studi Pascoliani. Verona, 21-22 marzo 2012*, Pisa, Edizioni ETS, p. 107.

¹⁷ Anche altri termini vengono coinvolti nell'universo dell'allusione, ad esempio *esile, fragile, stridulo*. Cfr. G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., pp.162-164.

¹⁸ Vedere nota 3, pagina 33.

¹⁹ Cfr. *Alba festiva* in *Myrica*.

²⁰ Tonino Tornitore afferma che Dante nell'*Inferno* adopera *fioco* sia in riferimento al senso della vista sia in riferimento al senso dell'udito e inoltre sostiene, basandosi su una testimonianza del Boccaccio, che all'epoca *fioco* come attributo della sfera uditiva fosse sentito come aciologia, cfr. T. Tornitore, *Sinestesie del terzo tipo*, cit., pp. 179-180. Le occorrenze di *fioco* nella *Commedia* dantesca sono sei, cinque compaiono nell'*Inferno* (l'interpretazione della prima di esse è molto contestata) e l'ultima nel *Paradiso*; il vocabolo viene usato, come già detto, per la sfera uditiva e la sfera visiva (oltre che per l'ambito psicofisico). Le testimonianze fornite dall'ОВI (Opera del Vocabolario Italiano) per un arco di tempo compreso tra il 1293 e il 1400 (escludendo le occorrenze della *Commedia* e dei

La seconda quartina del sonetto intitolato *Cavallino*, in ricordo di un luogo della fanciullezza pascoliana trascorsa ad Urbino e dintorni²¹, recita:

Era busso ricciuto o biancospino,
da cui dorata trasparìa la sera?
C'è un campanile tra una selva nera,
che canta, bianco, l'inno mattutino? (vv. 5-8)

La poesia contiene un affollarsi di ricordi che tempestano la mente del poeta il quale richiama a sé visioni del tempo che fu. La quartina riportata, contenente una sinestesia di particolare importanza, ferma due momenti del corso della giornata prediletti dal Pascoli, il mattino e la sera. Il poeta ribalta nei versi il normale susseguirsi temporale dei momenti illustrati come se si trattasse di un esteso *hysteron proteron*. Domina la vaghezza: nei primi due versi è emanata dall'incertezza del ricordo delle specie arbustive, nei successivi, invece, da alcune dinamiche a livello cromatico. Esistono tre diverse modalità di lettura degli ultimi due versi della quartina. Una prima interpretazione è aliena da qualsiasi sinestesia: *bianco*, nel quarto verso, sarà da attribuire a *campanile*, del verso precedente. L'avvicinare l'aggettivo al nome avrebbe forse provocato un contrasto troppo forte tra la chiarezza del campanile e il buio della selva e sarebbe emerso uno 'stacco' paesaggistico a livello immaginativo. Spostando l'aggettivo, invece, il contrasto si attenua; inoltre, spingendo l'attenzione sul paesaggio e meno sugli attributi cromatici si produce nella mente un disegno di più ampio respiro che mitiga una forse troppo marcata contrapposizione. La seconda lettura possibile corrisponde ad un'ipallage sinestetica: *bianco* è da attribuirsi a *campanile* ma la sua sospensione tra virgole e la sua vicinanza ad *inno* possono innescare una stretta connessione tra i

commenti a quest'ultima) dimostrano, contrariamente a quanto scritto da Tornitore, che il termine *fioco* era usato maggiormente in ambito uditivo, soprattutto con significato di *rauco*. Al giorno d'oggi è accettato indifferentemente con il significato di *debole a livello uditivo*, *rauco* oppure *che emette poca luminosità, poco visibile*; probabilmente però nell'immaginario collettivo si è specializzato nell'accezione della sfera visuale, forse sulla scia dell'importanza attribuita al senso della vista a cavallo tra Ottocento e Novecento, dovuta probabilmente al positivismo, che giunge fino ai nostri tempi.

²¹ Gli elementi della prima quartina di *Cavallino* non sono dissimili dalle entità visuali e sonore illustrate in *L'aquilone*: l'indicazione stagionale, la schiera dei compagni, i suoni percepiti, la presenza del biancospino.

due termini²². Infine, la terza possibilità è data da una sinestesia di ambito visivo ed uditivo: ad essere bianco non è il campanile ma il suono vero e proprio prodotto dalle campane in esso contenute²³.

Il poeta sembra far pervadere l'aria del profumo dell'inno e della preghiera come se si trattasse di un'insieme di essenze. Ciò accade nella sezione *Ricordi*, nella prima quartina del componimento intitolato *Il santuario*:

Come un'arca d'aromi oltremarini,
il santuario, a mezzo la scogliera,
esala ancora l'inno e la preghiera
tra i lunghi intercolumnii de' pini (vv.1-4)

Il luogo di culto, spazio chiuso, è paragonato ad una cassa piena di profumi provenienti da esotici mondi lontani. I canti, in grado di espandersi dal luogo in cui hanno origine, sono rapportati a delle essenze. L'idea di sacro è esplicitata nei primi versi da un timido richiamo all'orientalismo tramite l'accento agli effluvi che possono condurre la mente del lettore a rimembrare le usanze di riti in onore del divino lontani nel tempo e nello spazio legate all'universo olfattivo²⁴. Non a caso il suono sacro sembra essere legato strettamente all'olfatto, tant'è vero che quest'ultimo è considerato il senso che mette in comunicazione con il divino²⁵.

²² Non è da considerarsi novità lo scampanio colorato in Pascoli. Già in *Alba festiva* dove l'inno delle campane era dorato e argenteo, qui potrebbe essere contraddistinto dal biancore.

²³ In un articolo riguardante gli anagrammi contenuti nelle poesie pascoliane, Odoardo Becherini afferma che non pare casuale la sostituzione del settimo e dell'ottavo verso del sonetto *Cavallino*. La variante provocherebbe una figura anagrammatica (*trasparia bianco inno/era tra biancospino*) che confermerebbe il pensiero di Giuseppe Nava secondo il quale nella mente del Pascoli sarebbe l'inno ad essere bianco. Scrive Becherini: 'cominciamo a pensare che Pascoli, oltre ad anticipare le *madeleine* di Proust, abbia prima di lui sentito cantare i biancospini in chiesa ... e c'è pure il campanile'. Cfr. Odoardo Becherini, *Lettera al signor de Saussure*, in «Rivista Pascoliana», n. 16, anno 2004, pp. 28-29. Biancospino e campanile sono *topoi* di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust e vengono spesso coinvolti come protagonisti di sinestisie, [...] *sentii che i biancospini esalavano un odore dolcissimo di mandorle [...]*, cfr. M. Proust, *op. cit.*, p. 118.

²⁴ Già molti secoli prima della nascita del Cristianesimo, nei rituali religiosi vedici le preghiere venivano accompagnate spesso da profumi che avevano il compito di trasportarle innalzandole verso le divinità. L'usanza si sviluppò dopo che l'uomo acquisì coscienza di sé e dei fenomeni che lo circondavano e fu in grado di associare l'inconsistenza e la tendenza ad espandersi di entità sonore ed olfattive. Cfr. Paolo Maltese, *Scrittori & profumi. Dall'antichità al Novecento*, in «Millelibri», 28, marzo 1990.

²⁵ 'Anche il profumo è annoverato tra i sensi più profondi, poiché è attraverso il canale olfattivo che può avvenire la comunicazione con il sacro (si parla infatti di *odore di santità*)', A. De Blasio, *op. cit.*, p. 100.

L'inno e la preghiera, di natura sonora, assumono nella poesia le caratteristiche dei profumi e sembrano comportarsi allo stesso modo delle entità olfattive. La sinestesia è costruita da Pascoli scegliendo il verbo *esalare* per indicare la diffusione sonora, che può sì essere riferito anche ai suoni ma primariamente ricorda il promanare di essenze²⁶. La similitudine di matrice sinestetica nasce da un accostamento tra l'immaterialità di entrambi i termini di paragone, di natura sonora e olfattiva. L'immagine dell'espansione e del movimento del suono ritorna nell'ultima terzina:

Sale con l'ombra il suon d'una cascata
che grave nel silenzio sacro geme
con un sospiro eternamente uguale (vv. 12-14)

con la vicinanza di *ombra*, esperienza visuale, anche il suono sembra visibile e pare di cogliere la sua salita verso il cielo allo stesso modo dei profumi e degli inni nella quartina precedente²⁷.

Alcune figure del componimento *La civetta* sono dimostrazione del fatto che Pascoli adopera sovente la figura retorica della sinestesia per esplicitare ciò che è caratterizzato dall'ombrosità e dal mistero. La civetta è uccello contrapposto all'aquila, la prima appartenente al mondo notturno e lunare, la seconda diurna e legata alla luminosità del sole. Secondo alcune credenze la civetta, rappresentante della razionalità, è legata al mondo infernale, la sua simbologia è stretta a doppio filo con entità e manifestazioni di ambito oscuro, dalle divinità ctonie fino alla notte, alla tempesta, alla pioggia²⁸. In *Myrica*, raccolta che ha come tema portante quello della morte e dell'oltretomba, non a caso l'animale viene chiamato *morte* che attraversa il cielo profondo e viene fatto coincidere con essa e con l'inquietudine che ne deriva. Il poeta di San Mauro la rappresenta come un essere sfumato, dai contorni non ben delineati: è infatti *ombra* tra le altre ombre. Essa viene ricordata come:

²⁶ Il significato basilare è: *mandar fuori, emanare, sprigionare, far evaporare (odori, profumi, vapori ecc.)*, cfr. *GDLI*, s.v. *esalare*.

²⁷ In *Clivo*, nella raccolta *Ossi di seppia* Montale riprodurrà una sinestesia simile ma con direzione opposta del suono: *cala nella ventosa gola/con l'ombre la parola*, cfr. L. Rosiello, *art. cit.*, p. 11.

²⁸ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 286-287 (vol. I).

orma sognata d'un volar di piume,
orma d'un soffio molle di velluto,
che passò l'ombra e scivolò nel lume
pallido e muto (vv. 5-8)

il poeta carica il più possibile di significati questi pochi versi per arricchire di inspiegabilità la presenza dell'animale notturno e forse della stessa morte. La sua presenza è umbratile e non invadente quasi da sembrare sogno e quindi apparenza. La visività, la tattilità e la sonorità sono le protagoniste degli scambi sinestetici. Il valore visivo dell'orma contrasta con la sonorità del frullare delle ali e allo stesso modo con la sonorità del soffio il quale viene fatto sfociare nella tattilità rappresentata dalla mollezza del velluto. Inoltre, regnano le tenebre e la luce della luna è pallida e quasi dantesca e muta. Nei versi successivi si passa dall'impercettibilità del suo volo alla sua stessa impercettibilità quando viene paragonata alla morte. Sono, quindi, le ali a porsi come protagoniste della metafora, rese dal Pascoli *mollì come fiato* (v. 22). Dal non lasciare tracce all'essere metaforicamente impalpabile. L'animale si dissolve completamente e sinesteticamente diventa morte. Il componimento si chiude ancora con una serie di metafore intersensoriali: *l'ombra che ci occulta/ silenziosa* (vv. 26-27) ad un certo momento getta un urlo il quale si materializza e pare capace di scalfire la notte, lasciando la sua impronta: *l'orma/ c'è del tuo grido* (vv. 31-32).

A seguire altre sinestesie in altrettanti componimenti. Ne *I due fuchi* Pascoli ammonisce il poeta a racchiudere il mondo in *lucida parola e dolce verso* (v. 3) marcando l'idea di completezza e grazia che dovrebbe essere contemplata in ogni poesia e ciò viene esplicitato tramite il sensorio, a livello retorico, amalgamando il sonoro al visivo, al tattile (la lucidità si percepisce pure tramite questo senso) e al gustativo. S'incontra poi *Il lauro* in cui l'ipallage già metafora spenta, *nell'aie acuta la magnolia odora* (v. 7), rende al meglio il pungente ed inebriante profumo proveniente dal bianco fiore; il testo, data la collocazione spaziale dell'orto, è ricco di fragranze, tra esse si inserisce una sinestesia accentuata da un *enjambement* comprendente olfatto e tatto, [...] *Intorno era un odore,/ sottil, di vecchio, e forse di viole* (vv. 15-16), congiunta ad una pseudo-sinestesia (che simile ritorna al verso 26,

quel vecchio odore e quella vecchia pace), delineante un'atmosfera decadente, macerata, tanto somigliante alla già nominata figura retorica di Gozzano [...] *Odore di passato!*, comparsa ne *La signorina Felicita ovvero la Felicità*. Non solo il suono delle campane è dorato ma anche il sinuoso canto del pettirosso il quale, insieme al passero che osserva la scena dall'alto gelso, incornicia il componimento *Arano*: [...] *nelle siepi s'ode/il suo sottil tintinno come d'oro* (vv. 9-10), dove si può rilevare un valore aggiuntivo, appartenente al regno della tattilità, cioè la sottigliezza della voce dell'uccellino.

La poesia *Mezzogiorno* presenta un'espressione carica di retorica, *sulla soglia, tra il nembo degli odori/ pingui* (vv. 4-5), delineante un'immagine altamente sintetica che dipinge con pochi tratti una scena vissuta all'osteria della pergola dove fervono i preparativi per il pranzo: dominano l'essenzialità e il sottinteso. La pinguedine, bidirezionale, percepibile con la tattilità e con il senso della vista è insolitamente affibbiata al senso dell'olfatto. L'odore si materializza, cambia stato e alla sua consona condizione aerea subentra una materializzazione che esso sembra acquistare a poco a poco (già *nembo* implica il visivo). La solidità che ispira la pinguedine degli odori porta la mente ai cibi ma soprattutto al genere di vivande cucinate, pare di intuire sostanziose. L'effetto straniante inoltre viene accentuato dallo scavalcamento, artificio che frequentemente contraddistingue le sinestesie pascoliane.

Il tema della preparazione delle cibarie caratterizza l'incipit di un'altra poesia che si trova a poca distanza dalla precedente. In *Ti chiama*, però, si approda nuovamente alla classica sinestesia pascoliana visiva e uditiva. La *stridula bocca* (v. 6) della sorella richiama i fratelli minori all'interno di un quadretto familiare pronto a subire qualche modificazione a causa dello sposalizio della sorella. La figura retorica sembra partire da una percezione sonora. Contrariamente a quanto accade in un linguaggio piano e privo di tocchi inaspettati, l'aggettivo di riferimento del senso dell'udito viene fatto scontrare con l'immagine della bocca. Talvolta le sinestesie in Pascoli sono puntualmente studiate e sembrano sempre suggerire altre sfumature alla scena, al contesto, che vengono parzialmente tralasciate o non espresse in modo chiaro. La *bocca stridula* trasmette sì il suono poco piacevole di una voce che richiama all'ordine ma tuttavia anche una smorfia di disgusto nel parlare provocata dalla

caotica situazione creata dai più piccoli, un poco irritante per l'indaffarata sorella maggiore. È come se la bocca da cui fuoriescono parole di rimprovero venisse vista da parte dei fratelli minori e fosse rappresentata come deformata da intermittenti note stonate. Il poeta, caricando di ulteriori significati, sembra assumere attraverso lo stratagemma sinestetico vari punti di vista che rimarrebbero inespressi.

Nozze, situata appena prima della sezione *Le gioie del poeta*, pare dimostrare il legame indissolubile esistente tra Giovanni Pascoli e i poeti simbolisti francesi, in particolare con Paul Verlaine²⁹.

Egli cantò: la cobbola giuliva
parve un picchierellar trito di stelle
nel ciel di sera, che ne tintinniva (vv. 4-6)

La metafora intersensoriale è ulteriore prova del probabile contatto³⁰. Esso rimane solamente un'ipotesi dato che come è già stato anticipato nell'introduzione, è difficile risalire alle precise letture riguardanti la letteratura straniera da parte del poeta italiano. A Pascoli, però, non mancavano certo letture che potevano fornirgli degli interessanti spunti che comprendevano anche il movimento simbolista francese e i suoi esponenti³¹. Vero è che i simbolisti e Pascoli potevano avere un retroterra comune, le stesse fonti di ispirazione. Edgar Allan Poe era conosciuto e amato anche tra i francesi e sicuramente il movimento del parnassianesimo con Leconte de Lisle che pare essere stato oggetto delle letture di Pascoli. Uno tra tutti i simbolisti d'oltralpe, però, al quale il romagnolo sembra ispirarsi maggiormente è appunto Verlaine, di sicuro dal versante delle metafore intersensoriali. Il *picchierellar trito di stelle* della sinestesia visivo-uditiva sembra troppo somigliare all'*azzurro*

²⁹ Un accostamento tra Pascoli e Verlaine riguardante una poesia che porta verso le *piccole cose dimenticate* si trova in Domenico Petri, *Premesse pascoliane*, in Id., *Dal Barocco al Decadentismo: studi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 210. Un interessante parallelo (non di natura sinestetica) tra la poesia di Verlaine e di Pascoli è presente in: Francesco Picco, *Simbolismo francese e simbolismo italiano (Paul Verlaine e Giovanni Pascoli)*, in «Nuova Antologia», maggio 1926, pp.82-91.

³⁰ La sinestesia unisce ancora sonoro e uditivo ed è una delle tante che illustra il luccichio stellare, spia di una tradizione che passerà anche al d'Annunzio de *La sera fiesolana*, dove l'espressione della sonorità è affidata ad un termine tanto caro al Pascoli: [...] *Laudata sii per la tua pura morte,/o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare/le prime stelle!*. Lo stesso Pascoli affronta ancora il 'suono stellare' nei *Primi Poemetti* all'interno de *La sementa - «Il cacciatore»*: *e mi pareva un canticchiar di stelle* (v. 32), cfr. F. Flora, *art cit.*, p. 648.

³¹ Cfr. G. Capovilla, *Pascoli*, cit., p. 7.

*brulichio di chiare stelle*³² del ‘maledetto’ poeta francese. Il verso originale scritto da Verlaine è *le bleu fouillis des claires étoiles*. Il vocabolo *fouillis* in lingua francese significa *intrico, accozzaglia* ma oltre all’accezione dell’ingorgo e del disordine sembra portare con sé anche un valore uditivo con significato di *confusione, baraonda*. Quindi, esso può sovrapporsi all’uditivo *picchierellar* pascoliano che metaforizza tramite il senso dell’udito l’intermittenza luminosa di un cielo notturno terso e fitto di stelle. Il verso francese si trova in componimento intitolato *Ars poetica* destinato ad una raccolta intitolata *Jadis et naguère* ossia *Un tempo e poco fa*, dove Verlaine dichiara che la ricerca musicale è uno dei tratti fondamentali della sua poesia, punto essenziale anche delle sperimentazioni pascoliane³³, soprattutto per quanto riguarda il versante onomatopeico.

Quest’ultimo fu indagato da Contini, il quale rilevò che l’ampiamente diffuso fonosimbolismo pascoliano rendeva la sua poesia un prodotto particolare³⁴. Nonostante egli sia adagiato ancora in un mondo di valori ottocenteschi dei quali le sue composizioni indubbiamente risentono, Pascoli è da considerarsi un innovatore, prima di tutto perché *critico*, per il fatto che con il suo linguaggio pre-grammaticale (o fonosimbolico) e post-grammaticale (l’insieme delle lingue speciali) ha la volontà di mettere in luce lo sgretolarsi delle solide certezze forse sia personali sia della sua generazione tramite un colloquio infinito con la natura. Egli vive una stagione incrinata che si dirige verso una rottura, la stessa verso cui viaggia il suo linguaggio. Il mondo verso cui si proietta è quello dell’esperienza futurista (Filippo Tommaso Marinetti sarà uno dei più sinceri ammiratori di Pascoli e forse senza quest’ultimo la sua avanguardia non avrebbe avuto alcuno sviluppo) e della prima guerra mondiale. L’incertezza e la sospensione tra tradizione e innovazione presente nella poesia pascoliana è frutto delle sinergie presenti nel momento storico in cui il poeta vive. È un anello tra Ottocento e Novecento indispensabile quanto forse isolato, perché ultimo erede di una tradizione e perché iniziatore di un nuovo modo introspettivo e moderno di considerare la poesia. Quelli che inserisce sono elementi che alimentano dinamicità nei testi affinché creino nuove tensioni allegoriche, perché provochino altre indagini nel mistero della precarietà dell’esistenza.

³² Traduzione di Luciana Frezza; altra possibile è *l’azzurro intrico delle stelle chiare*.

³³ Ad esempio la fitta presenza di onomatopee.

³⁴ Cfr. G. Contini, *art. cit.*, pp. 27-52, anche per l’ispirazione delle righe seguenti.

Chiudendo la parentesi apertasi dal fonosimbolismo e tornando ad indagare il rapporto tra Pascoli e la poesia francese, è inutile specificare che l'universo sensoriale intride ai massimi livelli pure la poesia di Verlaine. Il francese per suo conto si ispirava alle affascinanti stranezze compositive di colui che può essere considerato il caposcuola dei poeti maledetti, ovvero Charles Baudelaire, che attraverso il sonetto *Correspondances* e il suo articolato, innovativo e trascinate modo di poetare, specchio di una mente altrettanto complessa, diede un preciso indirizzo e con esso guidò almeno una generazione di poeti cresciuti dopo di lui:

È un tempio la Natura ove viventi
pilastrì a volte confuse parole
mandano fuori; la attraversa l'uomo
tra foreste di simboli dagli occhi
familiari. I profumi e i colori
e i suoni si rispondono come echi
lunghi che di lontano si confondono
in unit  profonda e tenebrosa,
vasta come la notte ed il chiarore.
Esistono profumi freschi come
carni di bimbo, dolci come gli  boi,
e verdi come praterie; e degli altri
corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno
l'espansione propria alle infinite
cose, come l'incenso, l'ambra, il muschio,
il benzoino, e cantano dei sensi
e dell'anima i lunghi rapimenti.

Correspondances   una dichiarazione di poetica che primariamente testimonia l'impotenza dell'uomo di fronte all'inspiegabilit  della natura, forse perch  tanto somiglia all'animo umano³⁵. Lo sbandamento, la noia e il senso di insoddisfazione cronica che vivono nel poeta francese fanno s  che egli porti in superficie un senso di

³⁵ Un paio di versi a dimostrazione di ci : *Voi mi atterrite, immensi boschi, come se foste cattedrali e [...] Ti detesto Oceano!, in s / ritrova le tempeste e i tuoi tumulti/ il mio spirito [...]*, da *Ossessione* (vv. 1-2 e vv. 7-9), la traduzione di tutti i versi di Baudelaire presenti in queste pagine sono a cura di Luigi de Nardis, cfr. Charles Baudelaire, *I fiori del male*, a cura di Luigi de Nardis, Milano, Feltrinelli, 2001.

oppressione dell'uomo al cospetto dell'infinita forza di ciò che è contingente nel mondo, comprendendo in esso tutto ciò che non è riconducibile all'insieme finito, limitante e circoscritto della logica. L'unica via di fuga è cercare di provare consolazione tendendo verso l'infinito tramite i sensi e attraverso la loro inevitabile unione che corrisponde ad una sinestesia onnicomprensiva. A Baudelaire sembra una congiunzione ambigua e oppositiva, *vasta come la notte ed il chiarore*, che pare collocarsi al di fuori di ogni comprensibilità ma all'interno della quale vale la pena di perdersi. I sensi prediletti da Baudelaire sono di norma il tatto e l'olfatto, quelli che vengono definiti sensi 'bassi', i quali ben si accompagnano all'assenzio, al vino, alle passioni, alla disperazione³⁶. Il senso chiave di *Correspondances* è appunto l'olfatto, grazie a cui si sentono *profumi* dai quali scaturisce una catena di emozioni che mescolano il resto del sensorio, per tornare ancora a ciò che è percepibile con l'olfatto, altri profumi ancora, le uniche sostanze eteree capaci di elevarsi e di giungere e portare l'umano alle alte sedi del trascendente. L'altezza è ciò a cui si augura di anelare Baudelaire; secondo il poeta lo spirito dovrebbe espandersi come un'essenza e toccare ciò che più gli aggrada, come spiega *Elevazione*:

[...]

Fortunato colui che può con ala
vigorosa slanciarsi verso campi
sereni e luminosi

[...]

Colui che lascia andare i suoi pensieri
come le lodolette verso i cieli,
nel mattino; colui che sulla vita
plana e, sicuro, intende la segreta
lingua dei fiori e delle cose mute. (vv. 15-24).

La natura di Pascoli sembra, al contrario, in simbiosi con l'antropico, essa non lo contrasta. Tanti particolari delle sue poesie lo dimostrano, la ciclicità della natura

³⁶ Tatto e gusto ovvero i sensi del contatto, della vicinanza, in opposizione alle percezioni della distanza dovute ad esempio all'udito. Il tatto, in particolare, è un senso 'esteso' e profondo perché diffuso in ogni punto della superficie corporea, il quale rende possibile percezioni attive e passive; è uno dei sensi fondamentali per l'esplorazione lenta, a differenza della vista denotata dall'immediatezza, cfr. A. De Blasio, *op. cit.*, p. 86, 100.

come l'avvicinarsi delle stagioni, è prova che le cose procedono con armonia; l'equilibrio è quel che manca in Baudelaire ed è invece sempre presente in Pascoli, nonostante la sua universalmente riconosciuta malinconia, il dolore ed il senso del perduto. Le sinestesie del Baudelaire di *Correspondances* sono molto ragionate e sembrano somigliare alle figure intersensoriali del primo Pascoli, l'autore della quartina di *Sonetti eteroclitici*, dove il *gracchiare* si propagava come *profumo*. Il colore verde sembra avere largo uso nella retorica e nella produzione poetica baudeleraiana e ciò ha forse ispirato tante accezioni intersensoriali venute di poi, anche nella nostra letteratura. Baudelaire sembra usare lo stesso idioma di Pascoli quando parla di *lingua dei fiori e delle cose mute* la quale conduce a riscoprire il mondo della vivificazione, un mondo magico e primitivo ma basilare, riconduce ad una forma di comunicazione tra mondo antropico e naturale presente in ognuno di noi ma spesso accantonata perché corrispondente ad un modo di percepire e vivere non socialmente accettato forse perché considerato banale, forse sorpassato, che tanto ha a che fare con la riflessione e con il bisogno interiore di esprimersi tramite concetti e parole diversi dagli usuali. Ma la poesia di Baudelaire non sembra somigliante al Pascoli tanto quanto la poesia di Verlaine. Esistono dei notevoli punti di contatto tra le due. Le affinità non sempre si individuano a livello tematico: nonostante le pecche caratteriali che solitamente vengono attribuite a Verlaine, quest'ultimo vive una vita senza dubbio più intesa, passionale e sconvolgente rispetto all'italiano quasi imprigionato dalla sua stessa vita, dalla vicenda familiare e dal suo stesso carattere. Ciò si riflette nella loro scrittura e nel mondo che trasmettono tramite la loro opera. In un'epoca tanto bella e difficile come il periodo nel quale essi vivono, i tormenti che affliggono Verlaine sono lontani dai tormenti che affliggono Pascoli, eppure il modo di comunicare realtà tanto differenti da rasentare l'opposizione non è poi così diverso. Forse Verlaine non mentiva quando diceva di essere sì un poeta maledetto ma dal carattere candido e debole³⁷. L'ossessiva ricerca dei due percorre strade che non si incrociano ma ciò non toglie che a livello soprattutto lessicale e retorico (se si prende in considerazione l'uso della sinestesia) si possano individuare delle somiglianze indiscutibili. Gli

³⁷ Il candore ricorda terribilmente Pascoli e la poetica del fanciullino. Per l'affermazione di Verlaine, cfr. Lionello Sozzi (Direttore), *Storia della civiltà letteraria francese*. Torino, UTET, 1993, p. 1438.

onomatopeici mormorii, i tattili e visivi brulichii, vengono ampiamente adoperati da Verlaine. Come in Pascoli, si incontra spesso pure nella poesia di Verlaine il ricordo dei sinestetici suoni d'oro o d'argento (ricordando ad esempio la sopraccitata *Alba festiva*): *la voce d'oro vivo (sa voix d'or vivant)* in *Nevermore* (v. 9), il *mormorio argentino (murmure argentin)* di *Dopo tre anni* (v. 7), e *son parole d'oro (et parlez d'or)* in *Gli indolenti* (v. 11), *la nota d'oro (la note d'or)* di *Une Sainte en son auréole* (v. 5), ricalcata in un verso di *Alba festiva*.

La tramontana piangeva/ come un contrabbasso in *Schizzo parigino* (vv. 5-6), *le molli ombre azzurrine* di *Mandolino* (v. 12), *la tua voce insolita/ visione* (v. 5-6), *l'aroma insigne/ del pallore di cigno* (vv. 9-10) *il candore/ del tuo odore* (vv. 11-12) espressioni contenute in *A Climene, le onde fulve del prato* di *In Sordina* (v. 16), *quel tenue grido/ ch'esala l'erba smossa* in *Ariette dimenticate* (vv. 9-10), sono striature linguistiche che potrebbero essere benissimo attribuite al Pascoli. La visione sintetica e sinestetica delle cose e degli avvenimenti, la quasi sacra vivificazione del mondo che li circonda risalta nella scrittura di entrambi e li accomuna strettamente.

Suoni e colori sono parte integrante delle raccolte di Paul Verlaine e sembra che egli volesse trasmettere al lettore una poesia che si può ritenere sinestetica nel suo complesso, percepibile da tutti i sensi sebbene si manifestasse come una tendenza inconsapevole, mentre una maggiore chiarezza sui suoi obiettivi e suoi mezzi si farà strada dopo l'incontro con un altro grande poeta suo connazionale, Rimbaud³⁸. Sembra che gli organi sensoriali sui quali insiste la poesia di Verlaine siano gli stessi che imperano nella mente e negli scritti di Giovanni Pascoli. La percezione della realtà dei due autori risulta quindi sinesteticamente affine ed è uno dei motivi per il quale, oltre che ad essere stata influenzata dagli stessi modelli, la loro poesia può risultare simile.

Ritornando ad un confronto tra i due autori, i contrasti cromatici di una poesia verlainiana intitolata *Al balcone* somigliano tanto alle opposizioni coloristiche presenti in *Digitale purpurea*. Sia nella prima sia nella seconda poesia l'azione di partenza è condivisa da entrambe e sfocia poi nella diversità estetica. Verlaine scrive:

³⁸ Cfr. Paul Verlaine, *Poesie*, scelta, traduzione, introduzione e note di Luciana Frezza, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 19-20.

Ambedue guardavano rincorrersi le rondini:
l'una pallida con i capelli di giaietto,
l'altra bionda e rosa [...] (vv.1-3)

Pascoli inverte l'ordine cromatico nella presentazione delle figure femminili:

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna (vv.1-3)

La moda impressionistica di fine Ottocento e di conseguenza l'importanza attribuita al colore coinvolgono senza mezzi termini Verlaine. Lo provano l'intitolazione di varie sezioni contenute nelle sue opere: *Acqueforti, Paesaggi tristi, Capricci, Paesaggi belgi, Acquerelli*. Il tripudio di riferimenti cromatici si ripete e oppone nelle sue poesie. Anche Pascoli, a livello coloristico, riceverà un influsso dal movimento pittorico impressionista che si esprimerà in maggior grado proprio nella raccolta *Myricae*. Anche se non mancano riferimenti diretti e indiretti alle tinte, l'impressionismo pascoliano coinvolgerà soprattutto l'aspetto formale della poesia. Dominerà la brevità, il tratto lieve, l'abbozzo. Esso influirà soprattutto sulla struttura di alcuni componimenti caratterizzati dalla sinteticità. La frequente mancanza di verbi, la presenza di frasi nominali e la descrizione paesaggistica o situazionale creata tramite l'ausilio di una rilevante aggettivazione che rende il componimento quasi una serie di diapositive come accade nel *Temporale* myriceo, pare essere spia di una tendenza stilistica ereditata dal movimento pittorico in voga all'epoca, il quale faceva della sintesi del tratto una delle sue prerogative principali³⁹. L'attenzione impressionistica del colore non sarà una delle primarie prerogative della poesia pascoliana. Le corrispondenze cromatiche esistono e non sono nemmeno banali ma non influiscono come uno dei tratti distintivi. La poesia pascoliana sembra concentrarsi maggiormente sulle cose, sui particolari e sul

³⁹ Lo stile della lingua francese viene influenzato dall'impressionismo: l'uso dell'infinito esclamativo, l'allineamento fraseologico vengono definiti un modo per *fissare e materializzare impressioni fuggitive*. Tra gli esempi compare anche la poesia di Verlaine. Cfr. Charles Bally, *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 421.

significato che possono trasmettere; pare che gli enti vengano riempiti di senso e i colori sono accidenti degli stessi. Pascoli usa il colore con funzione simbolica solamente in alcuni frangenti quando è utile ai fini della poesia che si impegna a comporre e talvolta li accosta abilmente per far nascere vedute suggestive. Altri poeti, o i romanzieri più di frequente, hanno utilizzato e utilizzeranno dopo Pascoli le tinte in maniera differente, a volte costruendo il verso o la frase in funzione dei cromatismi, mescolandoli per ottenere delle forti impressioni nella mente dei loro lettori oppure basandosi su un colore preponderante o su alcuni colori topici che delineano i loro versi e diventano il marchio di un momento della loro produzione o di un'intera produzione. La generazione di poeti successivi al Pascoli farà sfoggio maggiore dell'uso delle tinte⁴⁰. Un caso particolare è rappresentato da Pier Paolo Pasolini, capace di non lasciare nulla al caso in ambito cromatico, autore di altra generazione, nelle opere del quale l'uso del colore è studiatissimo e nasce sempre da una sorta di necessità evocativa. Non bisogna dimenticare però che la passione di Pasolini per la storia dell'arte e le sperimentazioni pittoriche del poeta stesso lo accompagnarono per tutta la vita e vennero rafforzate a partire dall'incontro con il professor Roberto Longhi, con il quale Pasolini stringerà un forte legame durante le lezioni universitarie a Bologna negli anni tra le due guerre. Gli effetti che creava con tinte, sfumature e ombreggiature tramite la parola sono degni dei migliori pittori della tradizione italiana, tanto che alcuni scorci chiaroscurali i quali fanno emergere i contrasti che albergavano nell'animo del poeta, sono da paragonare alle opere di un artista come il Caravaggio⁴¹.

Ritornando alla raccolta poetica pascoliana contesa tra lo sperimentalismo, il realismo e i buoni sentimenti ottocenteschi tardo-romantici, la poesia di *Myricae* che risulta più ricca a livello cromatico è sicuramente *Il miracolo*. La struttura si ispira ad una famosissima poesia di Arthur Rimbaud. L'autore francese, contemporaneo di Pascoli⁴², si trasferisce nella capitale parigina non ancora ventenne, probabilmente a partire dal 1871. Lì il *poeta terrificante, più selvaggio che timido* secondo la

⁴⁰ Ad esempio Dino Campana, cfr. P. Verlaine, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ Per il confronto tra poesie pasoliniane e le opere di alcuni tra i maggiori pittori italiani, cfr. Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 63, 80-83, per le informazioni sulle opere pittoriche pasoliniane, cfr. Pier Marco De Santi, *Pasolini fra cinema e pittura*, in «Bianco e Nero. Rivista del centro sperimentale di cinematografia», numero 3, anno 1985.

⁴² Nacque nel 1854.

definizione di un suo collega maggiore di qualche anno⁴³, frequentò un gruppo di artisti *bohémien* che animavano la Parigi di fine Ottocento. Tra essi spiccava un eccentrico musicista appassionato di letteratura e di arte, Ernest Cabaner, che aveva frequentato il circolo impressionista al *Café Guerbois* e sopravviveva suonando il pianoforte all'*Hôtel des Étrangers*, luogo d'incontro di alcuni tra i poeti più in voga. Conobbe così Rimbaud il quale prese dal pianista alcune lezioni. Nel corso della loro frequentazione Cabaner gli fece conoscere l'esistenza di un metodo cromatico d'insegnamento della musica, basato sulla corrispondenza tra note e colori⁴⁴. La sinestesia più comune è la cosiddetta audizione colorata ovvero l'insorgere di una percezione visiva di tipo solitamente cromatico simultaneamente ad una percezione uditiva. Alcuni compositori concepiscono le loro creazioni non solamente come melodie da ascoltare ma anche come quadri mentali da vedere e viceversa alcuni pittori si augurano che le loro tele possano venire ascoltate come un brano musicale⁴⁵. Le note possono evocare nei sinestetici delle tinte, in un abbinamento invariabile. La natura della sinestesia psichica difatti non è né mnemonica né associativa, è involontaria, non è dovuta ad un ricordo o ad un'esperienza vissuta, è costante nel tempo e non subisce alcuna modificazione⁴⁶: se una persona percepisce la nota *si* di colore azzurro e la nota *do* di colore scarlatto, per tutto il corso della sua vita sarà soggetta a tale esperienza; tenendo presente il caso della visione cromatica delle note, un sinestetico, avendo più connessioni cerebrali, sarà probabilmente avvantaggiato nell'apprendimento della musica o nell'ideazione di una melodia. Rimbaud non era un soggetto sinestetico ma rimase affascinato da questa teoria e la riprodusse in ambito letterario. Con il suo *Le sonnet de voyelles* creò delle associazioni sulla scia di una delle più diffuse tra le sinestesie psichiche, cioè la sovrapposizione di grafema e colore, pensando di attribuire la tinta non alla nota ma alla vocale. I modi in cui si manifesta il sincronismo tra due organi di senso differenti sono svariati, tutte le combinazioni tra stimoli sensoriali sono possibili, anche se una sinestesia di tal genere sembra coinvolgere la stessa modalità sensoriale, la visiva (le lettere infatti si vedono) oppure può coinvolgere persino un

⁴³ Léon Valade.

⁴⁴ Cfr. Pierre Petitfils, *Rimbaud: biographie*, Paris, Julliard, 1982.

⁴⁵ La simbiosi tra musica e pittura caratterizza le opere del compositore Arnold Schönberg e del pittore Vasilij Kandinskij, fondatore dell'astrattismo.

⁴⁶ Cfr. M. Mazzeo, *Storia naturale*, cit., pp. 305-307.

concetto. Una poesia come *Voyelles*, quindi, non nasce da puro capriccio dell'autore ma ha una precisa corrispondenza nella realtà. Si tratta di una esperienza concreta, anche se le persone che hanno a che fare quotidianamente con un modo di percepire e quindi di vivere sconosciuto ai più sono in numero molto ridotto. Alcuni sinesteti associano quindi ad ogni lettera dell'alfabeto un preciso colore che rimarrà lo stesso per sempre. Per alcuni individui non esiste monotonia estetica dei testi scritti o dei discorsi. Essi vedono letteralmente le lettere colorate. Una lettera, una parola, una nota, una catena di suoni può divenire quindi piacevole o spiacevole a seconda delle sfumature cromatiche che evoca. È facilmente comprensibile che il sonetto rimbaudiano non è stato scritto da un autore sinestetico: le corrispondenze tra vocali e colori non mantengono una linea di tendenza generale (nonostante ciò non sia un aspetto relevantissimo) ma soprattutto i riferimenti sono probabilmente evocati da ricordi, fatto che non accade mai nella sindrome sinestetica dove la fusione tra due termini non obbedisce in nessun modo alla memoria. Quelle che si definiscono associazioni o corrispondenze⁴⁷ manterrebbero secondo alcuni studiosi una linea generale: prendendo in esame le vocali, *i* viene percepita generalmente dagli individui sinestetici come la più chiara, *u* come la più scura⁴⁸.

Di un'operazione affine alla creazione di Rimbaud si occupò Pascoli, dando origine a ciò che è stata definita una macro-sinestesia⁴⁹. Il componimento già nominato nelle pagine precedenti è contenuto nella sezione *Gioie del poeta*. Pascoli vorrebbe che la figura del poeta fosse in grado di svegliare l'umanità dal torpore e permetterle di vedere con occhi sempre nuovi⁵⁰. Prima di parlare di *Il miracolo*, tuttavia, si deve tenere presente che alcuni studiosi sostengono esista una connessione tra fonemi e immagini o anche concetti che ha fondamento biologico⁵¹. Nella poesia scritta dal

⁴⁷ Anche se non sarebbe corretto chiamarle associazioni: il filosofo Wittengstein immagina che un sinesteta dovrebbe affermare 'i è bianco' e non 'i corrisponde al bianco'. Si tratterebbe di vera e propria identificazione, cfr. M. Mazzeo, *Storia naturale*, cit., p. 314.

⁴⁸ Cfr. M. Mazzeo, *Storia naturale*, cit., pp. 313-315.

⁴⁹ Cfr. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁰ Cfr. Giovanni Pascoli, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, (a cura di) Ivanos Ciani e Francesca Latini, Torino, UTET, 2002, p. 306.

⁵¹ Prima lo psicologo Wolfgang Köhler e poi il neuroscienziato Vilaynur S. Ramachandran si occuparono di un esperimento simile. Sottoposero due figure ad un campione di persone, una formata da linee spigolose ed una formata da linee curve. Poi, chiesero di scegliere a quale attribuire il nome Boubu e a quale il nome Kiki (Köhler scelse invece come denominazioni Takete e Maluma). La quasi totalità del campione assegnò Kiki e Takete alla figura spigolosa, Boubu e Maluma alla figura dai contorni curvilinei. L'esperimento proverebbe l'esistenza di una stretta connessione tra suono e

romagnolo esiste una stretta connessione tra vocali e colori; Pascoli risulta senza dubbio più sinestetico di Rimbaud nell'atto associativo dato che pare seguire le linee generali individuate dallo studioso Lawrence E. Marks secondo le quali il sinesteta sarebbe portato a mettere in scala crescente le vocali rispetto alla loro oscurità in tal modo: *i, e, a, o, u*⁵². Eccone il testo:

Vedeste al tocco suo, morte pupille!

Vedeste in cielo bianchi lastricati
con macchie azzurre tra le lastre rare;
bianche le fratte, bianchi erano i prati,
queto fumava un bianco casolare,
sfogliava il mandorlo ali di farfalle.

Vedeste l'erba lucido tappeto,
e sulle pietre il musco smeraldino;
tremava il verde ciuffo del canneto,
sbocciava la ninfèa nell'acquittrino,
tra rane verdi e verdi raganelle.

Vedeste azzurro scendere il ruscello
fuori dei monti, fuor delle foreste,
e quelle creste, aereo castello,
tagliare in cielo un lembo più celeste:
era colore di viola il colle.

Vedeste in mezzo a nuvole di cloro
rossa raggiar la fuga de' palazzi
lungo la ripa, ed il tramonto d'oro
dalle vetrate vaporare a sprazzi,
a larghi fasci, a tremule scintille.

immagine mentale che viene poi riempita di significato. Da ciò si ricava che, venendo meno l'idea di arbitrarietà, potrebbe sussistere un legame tra il nome della cosa e la cosa stessa.

⁵² Cfr. M. Mazzeo, *Storia naturale*, cit., pp. 313-314.

Dormono i corvi dentro i lecci oscuri,
qualche fiaccola va pei cimiteri;
dentro i palazzi, dentro gli abituri,
al buoi, accanto ai grandi letti neri,
dormono nere e piccole le culle.

La prima stanza della ballata è contraddistinta dal colore bianco e sembra battere l'accento sulla *a*. Il loro connubio può avere origine dalla loro basilarità e neutralità. *A* è la vocale che richiede massima apertura della cavità orale e minore sforzo per essere pronunciata⁵³. È la vocale della calma e della distensione, della rilassatezza e dell'orizzontalità. Un'ampia veduta a volo d'uccello è proprio ciò che distingue il paesaggio della prima strofa: il cielo pieno di nubi, i prati bianchi anch'essi, le ali di farfalle della metafora instaurata con il candido fiore di mandorlo donano una sensazione di ampio respiro, Pascoli inserisce ciò che si spalanca alla vista. Per di più il candore e la semplicità di entrambi i termini di paragone sembrano creare una perfetta corrispondenza. Nei versi in cui sono citate le nubi e la nevicata dei fiori di mandorlo, si nota una concentrazione maggiore di *i* in posizione di rilievo rispetto ad *a* che sembra far risaltare l'altezza delle loro posizioni di partenza, la vocale infatti caratterizza ciò che è solitamente acuto e quindi connesso con un movimento verso l'alto, non con la gravezza e il basso. È una tendenza anticipatoria della stanza successiva nella quale il verde oscilla tra le vocali *e* ed *i*. Le vocali acute sono simbolo della brillantezza e dell'acutezza ma anche dell'attenuazione e della piccolezza. Le dimensioni infatti sembrano diminuire e dalle estese vedute dei versi precedenti si passa ad illustrare il particolare. Dall'estensione dei prati ai lucidi fili erbosi del prato e il *ciuffo del canneto*, ci si sposta poi verso lo specchio d'acqua attraverso il primo piano della ninfea e delle rane smeraldine. Per quanto riguarda la strofe successiva si può parlare in termini di privazioni e dire che la terza stanza è caratterizzata dall'assenza della vocale di massima apertura *a*, vengono privilegiate le vocali *e* ed *i* e si assiste ad una più marcata comparsa di vocali scure come *o* ed *u*; la tinta limpida del ruscello si carica sempre di più, diventando il colore carta da zucchero delle creste montane dal quale si passa a notare l'azzurro carico del cielo ed infine

⁵³ Per le sinestesie sensoriali e cognitive citate a seguire e legate alle lettere dell'alfabeto si fa riferimento a: F. Dogana, *Le parole dell'incanto*, cit., pp. 133-275.

l'intenso viola della collina. Qui si assiste ancora ad un barlume di chiusura, di incanalamento nell'azzurra discesa del rio e nella tortuosità che potrebbe caratterizzarlo (vista l'iterazione della o nel secondo verso) e poi ancora all'apertura nella vista delle creste montane e dei violetti colli sottostanti. La quarta stanza è distinta dalla mancanza dell'acuta e ed una buona concentrazione di *a*. Si tratta di una strofe che conduce maggiormente il lettore verso sonorità e tonalità cupe dal momento che viene marcata la presenza della lettera o. Di nuovo si assiste ad una progressiva focalizzazione, anche se domina una vocale che contraddistingue l'estensione⁵⁴, la *a*, dove dall'alto lo sguardo cade sui palazzi che si infuocano alla luce del tramonto dorato il quale è possibile notare mentre riflesso sui vetri si diverte a creare fasci e scintille. Quasi esclusivamente le vocali più oscure o ed u caratterizzano le sillabe più importanti dell'ultima stanza della ballata. Il colore che contraddistinguono è il nero. O è legata anche all'oscurità ma quest'ultima è meglio rappresentata dalla prossima vocale. O è sinesteticamente connessa alla rotondità e quindi all'infantilità e alla cavità a causa del modo di articolazione e di conseguenza della sua forma. Si noti che negli ultimi versi viene fatto riferimento sia alla cavità sia all'infanzia⁵⁵. U è per sua natura legata alla tetraggine già a partire dal modo di articolazione di massima chiusura, opposto rispetto ad *a*, e alla bassezza. A partire da tali caratteristiche si possono sviluppare a livello cognitivo delle associazioni tra la cosiddetta vocale lugubre e la dimensione sacrale, l'occulto; sembra che con la chiusa Pascoli volesse suggerire, come spesso accade, una riflessione sul mistero della morte. Il colore nero delle culle sembra voler alludere in particolar modo ad natura matrigna e ad una sopportazione faticosa della vita che tanto ricorda forse per la presenza del colore funereo e della culla le ultime parole leopardiane del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia Minore: forse in qual forma, in quale/stato che sia, dentro covile o cuna, /è funesto a chi nasce il dì natale*⁵⁶ (vv. 141-143).

⁵⁴ Si tenga conto che *a* è solitamente la vocale legata al rosso.

⁵⁵ Il nido dei corvi, le tombe nei cimiteri, le stanze che compongono le abitazioni e le culle sono formalmente caratterizzate dalla cavità. Le piccole culle sono simbolo dell'infanzia.

⁵⁶ I *Canti* del Leopardi vengono assimilati dal Pascoli precocemente tanto che sembra talvolta instaurare un dialogo con il Leopardi (si faccia riferimento ad alcune note pessimistiche, al piacere della descrizione degli eventi naturali e dell'animo umano) nonostante lo critichi aspramente attribuendo anche al recanatese la colpa di indeterminatezza che si riscontrava in tanta poesia

Tornando ai dati cromatici e fonosimbolici, tenendo presenti i poli iniziale e finale di bianco e nero, Pascoli passa dal verde all'azzurro al viola poi al rosso e al giallo seguendo nel succedersi delle varie strofe il movimento antiorario di uno spettro cromatico circolare. Le vocali paiono adattarsi abbastanza adeguatamente al risvolto coloristico secondo un punto di vista intersensoriale. Bisogna segnalare che i valori espressivi che Pascoli attribuisce alle vocali a livello di fonosimbolismo sinestetico sensoriale e cognitivo-emotivo corrispondono alle linee generali rilevate dalle ricerche a riguardo.

Altri echi sinestetici sono rinvenuti nella sezione *Finestra illuminata. Un rumore ...* è una poesia di sospensione che alterna immagini e suoni mescolando metafora, sinestesia e personificazione. L'inizio corrisponde a:

Una fanciulla... La tua mano vola
sopra la carta stridula; s'impenna:
gli occhi cercano intorno una parola (vv.1-3)

i puntini di sospensione interrompono un flusso di immagini nella mente del lettore che una diversa sintassi avrebbe reso più sostenuto. La mano che scrive veloce pare quasi essere alata. L'espressione *carta stridula* concentra impressioni prosopopeiche e metaforiche. Lo scricchiolio prodotto dal contatto con la punta della penna viene descritto tramite un aggettivo che umanizza il foglio. Sembra che la carta si dolga del contatto con la penna, ne sia infastidita ed emetta sgradevoli suoni di lamento simili a voci umane. L'immagine della mente che vaga in cerca di ispirazione è suggerita dalla metafora degli occhi che cercano una parola. Gli occhi che si spostano da una parte all'altra riproducono il movimento del pensiero che vaga e non riesce a scovare la parola come se questa fosse un animale sfuggente da afferrare. Sembra appunto che la sonorità si materializzi e, diventando così sostanza che può essere vista, possa sfuggire e nascondersi.

E la parola te la dà la muta
lampada che sussulta: onde la penna

italiana, il quale viene lodato dal sanmaurese per il le sue straordinarie ed ineguagliabili capacità espressive. cfr. G. Capovilla, *Pascoli*, cit., pp. 7, 40, 52, 148,149.

si tratta di un'altra animazione della lampada⁵⁷. Lo si potrebbe definire un caso di prosopopea sinestetica poiché l'oggetto assume tratti umani tramite la sinestesia: la luminosità viene definita da un aggettivo attribuito a coloro che possono o avrebbero facoltà di emettere parola. La lampada è legata primariamente a un'esperienza visiva e, come già detto, mal si attribuisce ad un vocabolo che ha a che fare con la sfera uditiva, anche se bisogna riconoscere che il connubio sicuramente emana sinesteticità minore rispetto ad altri accostamenti. Nei testi delle poesie pascoliane sono vari i riferimenti alla lampada e alla luce che emana tanto da essere considerati topici. Nella scala dell'umanizzazione della lampada, il componimento sopra citato porta a raggiungere la massima espressività; infatti questa sinestesia fa sistema con altre riguardanti la lampada: il grado più basso di personificazione è espresso dall'aggettivo *tacita*, affibbiato all'oggetto in un testo intitolato *La poesia* che compare nei *Canti di Castelvecchio: o quella [lampada] che illumina tacita* (v. 65), il grado medio corrisponde, ad esempio, alla già nominata *silenziosa lampada* di *Poesie varie*, e infine, il terzo e più alto sinonimo di incomunicabilità è il mutismo qui espresso, tratto peculiarmente antropico, appartenente a coloro che non sono in grado di articolare il linguaggio. Il Pascoli usando un aggettivo umanizzante, precisando però che quest'ultimo è legato ad un concetto di segno negativo, sembra quasi voler ottenere l'effetto contrario ed aumentare l'idea di staticità ed inerzia della lampada. È un permettere l'umanizzazione ma allo stesso tempo negarla e riaffermare così l'inanimato. La lampada, o meglio la fiamma, nonostante la sua incomunicabilità a livello linguistico, sussulta, e tramite il movimento essa sembra in atto di trasmettere un suo pensiero⁵⁸.

L'ultima poesia della stessa sezione, *Vagito*, è una continua metaforizzazione cromatica, in cui viene associato un colore a un sentimento: fenomeno antico e diffuso. Tutta la poesia è giocata sul colore bianco e sul momento della nascita. Quest'ultimo è tra l'altro un colore che si presta benissimo ad essere impiegato

⁵⁷ Cfr. p. 27.

⁵⁸ La fiamma legata all'idea di umanizzazione mediante il linguaggio, ricorda le fiammelle parlanti dell'episodio del canto XXVI dell'*Inferno* di Dante.

nell'universo metaforico: la sua maggiore predisposizione deriva dal fatto che è uno dei due colori, o meglio non colori, assieme al nero che l'uomo apprende prima di tutti gli altri⁵⁹. Esistono vari gradi di astrazione anche all'interno delle metafore coloristiche. L'espressione *colletti bianchi* o *settimana bianca* sono sì figure retoriche ma mantengono un grado di contatto con la realtà maggiore rispetto ad altri casi di metaforizzazione; sembra quasi che la metafora instauri uno stretto contatto con la sineddoche dal momento che il pensiero approda velocemente al colore che tra l'altro è esplicito⁶⁰. Nel componimento pascoliano assistiamo ad una astrazione maggiore dal momento che il bianco viene associato ad un concetto. Il bianco viene così legato da Pascoli alla purezza dell'infanzia, alla maternità, al divenire, ad un nuovo inizio⁶¹. Il bianco in Pascoli rappresenta quindi il mistero dell'inizio come di solito il nero rappresenta il mistero della fine⁶². Nella poesia *Vagito* il poeta crea una sorta di evocazione della luminosità tramite la parola scritta che il lettore facilmente rileva. Il bianco circonda, il bianco accudisce e rispetta, sembra trovarsi lì apposta per avere funzione di protezione nei confronti della fragilità della madre e del bambino:

Mamma ... bianca sopra il letto bianco
 tu dormi. Chi sul volto ti compose
 quel dolor pago e quel sorriso stanco?

⁵⁹ Altri colori che si prestano alla metaforizzazione sono i primari, cfr. Zsuzsanna Bocz, *Sinestesie e metafore cromatiche: analisi di alcuni esempi italiani ed ungheresi a confronto*, in (a cura di) Maria Catricalà, *Sinestesie e monoestesie, Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 148-149.

⁶⁰ Da Zsuzsanna Bocz un caso di tal sorta non viene neppure considerato metafora, cfr. Ivi, p. 143.

⁶¹ Non a caso in Oriente spesso rappresenta il colore del lutto perché la morte è percepita come un cominciamento; anche nell'antica Roma il bianco era il colore con il quale venivano vestiti i defunti, cfr. M. Brusatin, *op. cit.*, p. 25.

⁶² Esistono poesie pascoliane nelle quali per rappresentare la morte non è presente il nero, ad esempio *Agonia di madre* dove il colore dominante è il bianco (la sua presenza è accresciuta da entità che portano ad immaginarlo, ad esempio il sorriso, l'occhio). *Lo stupore bianco di cieca* che esprime la stasi e la fine, nell'ultimo verso della poesia, può essere considerato un caso di metafora cromatica quasi appartenente all'ambito della pseudo-sinestesia; è considerato sinestesia da G. Bàrberi Squarotti in *Il rapporto fra parola e oggetto*, cit., p. 388. Il bianco caratterizza la morte perché richiama il colorito del defunto e la tinta diviene metafora dell'accaduto. Ad esempio, in *L'aquilone* si può leggere la sinestesia *pallor muto del viso* riferita ad un compagno di scuola urbinato del poeta dove la sfera sonora funge da fonte e la sfera visiva da destinazione. Il biancore del viso *muto*, che non esprime parole, suggerisce al lettore ciò che è successo ovvero la morte del fanciullo. A partire dal verso contenente la metafora intersensoriale, all'interno della poesia si rilevano non pochi accenni al bianco che rappresenta ora la morte ora il candore dell'età infantile: *tu eri tutto bianco, io mi rammento* (v. 46) e ancora *oh! Dolcemente, so ben io, si muore/la sua stringendo fanciullezza al petto,/come i candidi suoi petali un fiore ancora in boccia* (vv. 52-55), infine *la testa bionda giace fredda sul guanciaie* (v. 62) che richiama per l'ultima volta i toni del bianco.

Tu dormi: intorno al languido origliere
tutto biancheggia. Intorno a te le cose
fanno piccoli cenni di tacere.

E tutto albeggia e tutto tace. Il fine
è questo, è questo il cominciar d'un rito?
di tra un silenzio candido di trine
parla il mistero in suono di vagito.

La luce evocata dal bianco è la luminosità della vita con cui viene a contatto per la prima volta il bambino dopo la fatica della nascita. Si tratta di un componimento giocato sui toni del candore. Per due volte viene ripetuto l'aggettivo *bianco* (una volta il genere è maschile e un'altra femminile), poco dopo si situa un correlativo oggettivo che riporta allo stesso colore con l'inserimento della parola *origliere* che equivale a *guanciaie*, solitamente di colore bianco o comunque tendenzialmente chiaro, poi, ricompare ancora nel verbo denominale *biancheggiare*⁶³ e riaffiora ancora nella luce chiara dell'alba e nel candore del silenzio. Nel finale si assiste così ad una virata sinestetica della metafora dato che i termini che la compongono appartengono entrambi all'universo sensoriale ma ad organi differenti. Ha origine un *silenzio candido* che per Pascoli non rappresenta una novità a livello espressivo: l'ascolto spesso assume metaforicamente toni cromatici nelle sue poesie⁶⁴. Anche in questo caso la formula sinestetica è attenuata dalla specificazione (*di trine*) che sposta l'attenzione verso altro introducendo una metafora. Pascoli in qualche modo tende a mascherare la figura retorica che il lettore può intuire a sua discrezione, secondo la sua attitudine. Infatti il bianco è il silenzio che circonda la culla, la presenza della quale è suggerita dalle trine. Considerando *silenzio candido di trine* un'ipallage, e attribuendo l'aggettivo cromatico, *candido*, a *trine*, con ovvio cambiamento di genere, si assisterebbe comunque all'originarsi di una nuova figura retorica dalle sfumature della prosopopeiche. Si tratta di uno dei casi dove la sinestesia viene intersecata ad altre figure retoriche; esiste un parallelo forte con la

⁶³ Usato già dal Carducci ad esempio in *San Martino*. Verbi deaggettivali derivanti dai colori verranno ampiamente adoperati da Guido Gozzano.

⁶⁴ Ad esempio nella già citata *Alba festiva*.

realtà il quale questa volta non sembra togliere l'inesplicabile che coinvolge le sinestesie definite più pure. L'inno d'oro e d'argento delle campane, il silenzio bianco che aleggia intorno al neonato, nascondono il loro significato nel simbolismo legato al colore sviluppatosi e cresciuto assieme alle civiltà e tramandato di secolo in secolo.

Le tessitrici e consolatrici sorelle sono le protagoniste di *Ida e Maria*, una poesia che rimarca una tendenza sinestetica già incontrata negli esempi precedenti:

O mani d'oro, le cui tenui dita
menano i tenui fili ad escir fiori
dal bianco bisso, e sì, che la fiorita
sembra che odori (vv. 1-4)

Quasi per magia dalla tela bianca affiorano dei disegni creati con innumerevoli fili. Con poche parole Pascoli trasmette l'impegno che le donne mettono nel lavoro e la meraviglia che suscitano nel fratello i lavori femminili tanto che i fiori del ricamo paiono *escir fuori* (da notare l'ambiguità tra *fiori* e fuori) quasi per miracolo e non per opera umana, come esplicherà qualche verso dopo, così perfetti da sembrare veri ed emanare il profumo che avrebbero nella realtà. I versi soprastanti provano che ogni individuo possiede connessioni tra i differenti apparati sensoriali ma anche delle tendenze a livello sinestetico che rimangono costanti durante il corso della vita. Già in *Poesie varie*, in particolare nella poesia *A Maria*, avente la stessa dedicataria del testo di *Myrica*, l'immagine dell'elemento floreale provoca nell'autore una sensazione olfattiva. Da segnalare, la ripetizione frequente (cominciamento del primo endecasillabo delle prime tre strofe saffiche), nei versi di *Ida e Maria*, dell'invocazione che è tra l'altro metafora cromatica, *o mani d'oro*. A seguire, le sorelle si trovano, come spesso accade nella scrittura pascoliana, in presenza di una lampada vivificata che riesce persino a vedere, la cui antropomorfizzazione è messa in luce da un *enjambement*: *vi mira bionde la lucerna/ silenziosa*⁶⁵ (v. 11-12). Il *raso stridulo* (v. 17), pochi versi dopo, è figura quasi identica a *carta stridula* di *Un rumore...*, ma stavolta il rumore è dovuto probabilmente al

⁶⁵ Cfr. p. 65.

contatto della mano con il tessuto. Pascoli riesce, tramite artifici di tal sorta, oltre ad accrescere il numero di sensazioni nei confronti del lettore, anche ad esprimere azioni le quali provocherebbero, se non fossero espresse in tal modo, un dispendio inutile di parole e un appesantimento dei versi e infine di tutta la poesia. Forse non si tratta di vera e propria sinestesia ma di certo più sensi, come la vista, l'udito e il tatto, vengono coinvolti in quest'immagine.

Un concentrarsi di sensazioni di ordine differente è presente pure in *Alba*, contenuta forse in una delle sezioni più impressionistiche di *Myrica*, ovvero *In campagna*.

Odoravano i fior di vitalba
per via, le ginestre nel greto;
aliavano prima dell'alba
le rondini nell'uliveto.

Aliavano mute con volo
nero, agile, di pipistrello;
e tuttora gemea l'assiolo,
che già spincionava il fringuello.

Tra i pinastri era l'alba che i rivi
mirava discendere giù:
guizzò un raggio, soffiò su gli ulivi;
virb... disse una rondine; e fu

giorno: un giorno di pace e lavoro,
che l'uomo mieteva il suo grano,
e per tutto nel cielo sonoro
saliva un cantare lontano.

Il componimento si apre con una percezione olfattiva che è una modalità sensoriale abbastanza rara nella poesia pascoliana. Come si è visto, l'autore predilige le sensazioni visive che infatti si collocano immediatamente dopo, nella stessa quartina e nell'inizio della successiva. La rima inclusiva iniziale *vitalba:alba* immette subito chi legge in una atmosfera mattutina. La parola *alba* trasmette un'idea di

biancore, di luce nonostante la specificazione temporale che il poeta fornisce al verso 3. Acquiscono l'idea di luminosità le specie floreali⁶⁶ e le piante d'ulivo che il lettore immagina di poter distinguere senza difficoltà. Le macchie nere delle rondini, però, introducono verso l'oscurità, in cui si cade nella quartina successiva. L'impressionismo si manifesta nel tratto veloce di *volo nero*, capace di immergere nell'idea del buio, la cui oscurità viene aumentata dalla somiglianza tra il volo scuro della rondine che è metafora della sua apparenza e il muoversi nel cielo del pipistrello, mammifero notturno frequentemente associato alle tenebre, ancora più cupo della rondine nell'immaginario collettivo ed anche a livello cromatico. Si crea così, tramite l'alternanza coloristica, un momento di transizione temporale che è manifestato dagli stessi toni. Si tratta dell'anticipazione del momento impercettibile di passaggio tra notte e giorno. La seconda quartina si conclude con un accenno alle percezioni uditive le quali succedono alle visive e rimarcano l'ambiguità del momento: coesistono sia il notturno assiolo, il quale è simbolo, nel testo, del morire della notte sia il diurno e mattiniero fringuello che annuncia cantando il nuovo giorno⁶⁷. Si ritorna quindi alla luce, già annunciata inizialmente, che sorge in corrispondenza della terza e dell'ultima quartina. Anche se, per lasciare spazio alla sintesi e alle impressioni, mancano gli usuali e remoti epiteti di ascendenza omerica che il poeta usava a riguardo negli anni della giovinezza: l'alba risulta comunque personificata tramite il senso della vista (è un'alba capace di *mirare*) che corrisponde, ma in modo simmetrico, allo stesso senso con la quale viene percepita dal genere umano. L'epifania del sole è espressa tramite un'immagine sinestetica: *guizzò un raggio, soffiò su gli ulivi*. Il raggio di luce, percezione visiva, *guizza*, il che già suggerisce una sorta di corposità assunta dal chiarore; è una luce tattile, simile alla luminosità lunare che *bacia il cipresseto fosco*, capace di sfiorare con un soffio e quindi anche sonora. La figura retorica sembra avere origine da una precisa percezione visiva di quando la luce che sorge, ancora lenta e tenue, colpisce e investe ciò che si trova lungo la via che percorre, come gli ulivi nominati nella poesia. Una visione siffatta spinge a immaginare un leggero cozzare che richiama, in una

⁶⁶ La ginestra sembra avere una connessione con la morte: i suoi rami fioriti erano impiegati nei riti funebri per ricoprire il corpo dei defunti. Cfr. J. Chevalier – A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 508.

⁶⁷ Non va dimenticato che il ricorso all'ornitologia in Pascoli si carica sempre di una precisa funzione simbolica.

mente sinestetica, capace di creare inusuali analogie, un immaginario suono d'urto che non ha corrispondenza nella realtà quotidiana. È un uditivo che serve al poeta per migliorare e rendere al massimo grado l'idea della percezione visiva. La lievità del propagarsi della luce del mattino viene marcata dal verbo *soffiare*, il quale corrisponde ad uno dei due termini che creano la sinestesia. Dal soffio, rappresentante di una sonorità pacata, si passa ad un verso animale espresso tramite una delle frequenti onomatopee che spesso compaiono nei componimenti di Pascoli; *virb...* sembra corrispondere allo sgusciare del disco lucente del sole dall'orizzonte che a poco a poco si innalza in cielo. Ecco la luce annunciata dal verso della rondine e legata ancora una volta ad una percezione uditiva⁶⁸. Il mistero del momento viene accentuato dalla sospensione dovuta all'*enjambement*. La ripetizione del nome *giorno* produce un effetto di momentanea immobilità e stupore di fronte all'epifania della luce, poi subito di trascorre verso la normalità e ripetizione degli atti della vita quotidiana. Si innesta nel quadretto idillico caratterizzato dalla pace agreste, la figura dell'uomo che lavora per guadagnarsi il raccolto. Poi lo sguardo si alza e va verso l'azzurro. I due versi finali concentrano ancora altre immagini sinestetiche. La prima è la figura del *cielo sonoro* che unisce udito e vista in un'espressione nella quale risalta molto il metaforico rispetto al sinestetico. La seconda, la quale coinvolge gli stessi organi di senso della precedente, riprende i canti caratteristici di coloro che si occupano dei lavori nei campi e suggerisce la presenza lontana di altri uomini intenti al lavoro, nello sfondo. Nello stesso contenitore, *In campagna*, seguono altri due componimenti che ospitano, similmente ad *Alba*, sinestesie concernenti la sonorità della luce.

Secondo una tradizione lombarda dell'Italia contadina, il grano si matura il 29 luglio. In verità tanto dipende dall'altitudine e quindi dal clima. Il periodo della mietitura, in base al luogo, copre un arco temporale che va solitamente da fine giugno a fine luglio. Ad esso succede la trebbiatura, nella quale il seme viene separato dal suo involucro. Nelle epoche passate, quest'ultima, veniva eseguita dai buoi o dagli animali da soma e da sella, che avevano il compito di calpestare i covoni trascinando una grossa pietra. È lo stesso momento, estivo, che Pascoli immortalava nella poesia

⁶⁸ È una rondine umanizzata tramite il vocabolo riferito alla sfera uditiva: *virb... disse una rondine [...]*.

Stoppia, dove il poeta, di buon mattino, mentre nell'aia si occupano di portare a termine la trebbiatura, si rivolge, guardando verso il campo, al grano che non c'è più come se le spighe fossero ancora sui loro steli, lamentando la sua assenza; rappresenta la malinconia, che un poco stringe il cuore, di quando il grano viene tagliato e il paesaggio torna ad essere più vuoto e sterile. Nel componimento il poeta inserisce due domande retoriche, che si estendono nel primo e nel quinto distico. Sono dirette al campo spoglio con il quale il poeta tenta di instaurare un dialogo, ricordandolo com'era prima del taglio del grano. Ad ogni domanda esposta nel testo poetico seguono tre coppie di versi che rappresentano la risposta data dal Pascoli; due di queste descrivono lo stato attuale del campo e si contrappongono a livello tematico alle interrogative; l'ultima, invece, richiama nell'uno e nell'altro caso la presenza dell'uomo tramite delle attività che lo contraddistinguono (la mietitura e la macinazione dei cereali al mulino, fine ultimo della raccolta). Gli elementi naturali, rimasti soli, sentono la mancanza del grano. Ovunque c'è desolazione. Gli animali si spingono verso il campo non trovando più nulla. Così recitano due coppie di versi:

Pei nudi solchi trilla trilla il grillo,
luciole vanno per i solchi bruni.

E nella sera, con ansar di lampo,
cercano il grano nel deserto campo; (vv. 13-16)

le lucciole vengono immortalate vaganti alla ricerca del grano, una prima volta durante il giorno e successivamente nel momento in cui la luce cala e subentrano le tenebre. È, stavolta, una particolarità della natura del coleottero, cioè la bioluminescenza, ad essere impressa tramite la figura retorica della sinestesia. L'*ansar di lampo* rappresenta l'emanazione della luce da parte delle lucciole. *Ansar*, legato al senso dell'udito, fornisce l'idea dell'intermittenza veloce con cui si illuminano alcuni segmenti addominali dell'animale, *lampo*, attributo della sfera della vista, è il giusto mezzo per nominare la luminosità di breve durata che riesce a produrre la lucciola. La sinestesia parte da una percezione visiva e viene elaborata adeguandosi alle caratteristiche della sfera dell'udito, complice la condivisa intermittenza: l'ansimare e la luminosità intervallata dell'animale condividono una

cadenza, un ritmo che può permettere la comparazione tra i due poli. È bello pensare che la metafora intersensoriale possa essere stata ispirata dalla profonda conoscenza della natura e dei suoi segreti da parte del poeta: la respirazione della lucciola, e quindi il suo *ansare*, è ciò che permette alla luce di manifestarsi⁶⁹.

La terza sinestesia che rappresenta la sonorità della luce è forse la più conosciuta, dal momento che è contenuta in una delle poesie più famose di Pascoli, *L'assiuolo*. Questo uccello nel testo ha la funzione di richiamare il mondo dei defunti. La tradizione classica che assimilava la fauna ornitologica notturna alle anime dei morti spiega forse l'attenzione peculiare del poeta per le loro manifestazioni, anche sonore, considerate quasi oracolari⁷⁰. La presenza del piccolo rapace notturno è dichiarata per la prima volta in chiusa della prima strofa grazie al suo verso; è anticipata da un'atmosfera che sembra sbalzare da elementi positivi a elementi negativi, comunque semplici, appartenenti al paesaggio della campagna. Il verso dell'uccello, *chiù...*, segue un accenno al maltempo viaggiante nel cielo. Si tratta dei versi cui appartiene la metafora intersensoriale, i quali recitano:

Venivano soffi di lampi
da un nero di nubi laggiù (vv. 5-6)

L'accostamento dei termini della metafora intersensoriale è anche stavolta attenuato dalla preposizione (di) e si ritrova quindi un rapporto di subordinazione che pone in primo piano la sensazione uditiva (eppure a livello mentale è probabilmente un'impressione visiva a dominare). Il soffio, manifestazione sonora delicata e breve, adottato per caratterizzare la modalità di manifestazione del lampo, è scelto dal poeta per marcare l'esilità e la sottigliezza a livello visivo di questa luce e la limitatezza sorprendente della sua durata. La sinestesia suggerisce inoltre il sopraggiungere del maltempo: il soffio procede secondo un movimento

⁶⁹ Capovilla afferma che uno degli autori stranieri più frequentati dal Pascoli fu lo storico francese Jules Michelet. Il poeta si dedicò in particolar modo alle opere minori dello scrittore che coniugavano l'ambito scientifico con l'interesse poetico, come *L'Oiseau* (per esempio pare ci siano grosse somiglianze tra gli esemplari dell'opera dell'autore francese e gli uccelli disseminati nelle poesie pascoliane), *L'Insecte* (dove si potevano scovare persino studi sulla vita delle formiche in relazione alla struttura della società umana), *La mer*, cfr. G. Capovilla, *Pascoli*, cit., pp. 20-21.

⁷⁰ Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *Interpretazione della simbologia pascoliana*, in Id., *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina – Firenze, D'Anna, 1966, pp. 30-31.

caratterizzato dall'espansione che mima il temporale in avvicinamento e allo stesso tempo porta il lettore ad immaginare la sonorità ventosa che potrebbe annunciare la manifestazione atmosferica. È sempre un rapporto analogico e tendenzialmente inaspettato che determina la creazione delle sinestesie. Le parole chiave dei versi sembrano essere *soffi*, *lampi*, *nero*, *nubi*; al Pascoli pare non importare la disposizione o i rapporti di subordinazione che usualmente regolano le stesse, egli gioca con i termini per creare un effetto. In posizione privilegiata vengono posti *soffi* e *nero*, seguiti dalle rispettive specificazioni, *lampi* e *nubi*: il poeta concentra l'attenzione su degli elementi solitamente subordinati, ad esempio *nero*, il quale fungerebbe da aggettivo in una poesia dalla sintassi forse più canonica. In questo modo viene stravolto l'usuale punto di vista e la disposizione dei termini contribuisce a originare un esito inaspettato. Ciò che conta è l'immagine, il quadro poetico suggestivo che il poeta vuole far suscitare nella mente del lettore anche tramite l'aiuto di una sublime metaforizzazione (*Le stelle lucevano rare/ tra mezzo alla nebbia di latte* vv. 9-10) e personificazione (*ed ergersi il mandorlo e il melo/ parevano a meglio vederla*, vv. 3-4) di elementi semplici i quali vengono così arricchiti e quasi nobilitati. Ancora una volta è la sinteticità impressionista dovuta all'essenzialità a livello lessicale prevale, donando un crescendo quasi sussultorio nell'andamento del testo. Gli elementi sono accennati ma, mirando ad un preciso risultato, appaiono disposti in modo perfetto.

Se consideriamo i componimenti in sequenza possiamo affermare che, la perturbazione annunciata ne *L'assiuolo* si verifica in *Temporale*, al quale succede *Dopo l'acquazzone*. L'ultima poesia nominata è portatrice di una metafora intersensoriale inusuale per l'autore romagnolo. Dipenderà anche dal fatto che, se si parla in termini di casistica di sinestesia psichica, le connessioni intersensoriali che interessano l'olfatto sono meno numerose di quelle legate ad altre modalità sensoriali, come l'udito e la vista⁷¹, protagonisti indiscussi anche del mondo sinestetico letterario, non solo pascoliano. Il caso sinestetico illustrato presenta un confine molto labile tra sinestesia e metafora spenta. Il cervello umano è in grado di non considerare come anomale associazioni di tal genere. Contrariamente ad oggi,

⁷¹ Cfr. Marco Mazzeo, *Un senso isolato? Olfatto e sinestesia*, in Maria Catricalà, *Sinestesie e Monoestesie*, cit., pp. 138-139. Nel 2010 si contavano circa 64 tipi di sindromi sinestetiche ma il campione risulta essere integrato giorno dopo giorno.

fino a poco tempo fa si credeva che l'olfatto fosse un senso per così dire isolato, capace di connettersi in misura minore con le altre percezioni sensibili (come il senso dell'udito, infatti, anche il senso olfattivo pare non contemplare una gamma estesa di attributi che lo riguardano univocamente). I più recenti studi lo definiscono strettamente legato al tatto, alla natura della superficie (ruvida, liscia) e in misura non minore alla forma degli enti⁷². La fonte è rappresentata dal senso del tatto e la destinazione appartiene al senso dell'olfatto. Le funzioni dei termini della figura retorica seguono le tendenze illustrate dalla scala generale di Ullmann: il senso fonte risulta essere in linea generale più concreto, il senso destinazione, invece, più astratto. Di seguito i versi contenenti la sinestesia:

[...] un fresco odor dal cimitero
viene, di bosso (vv. 3-4)

Ogni sinestesia contiene un'apparente incongruenza. Comunque, il nodo risulta spesso facilmente risolvibile per il fatto che il cervello riesce a rielaborare il significato superficiale e a traslarlo verso un'interpretazione più accettabile. Ciò è, probabilmente, la dimostrazione del fatto che se si considerano gli apparati sensoriali del corpo umano, le ipotetiche maglie che li congiungono l'un l'altro non sono ferme e indipendenti, anzi sono leggermente allentate e permettono una certa comunicazione tra i diversi organi sensoriali. Qui, l'acquazzone è appena passato, tutta la campagna è imbevuta ed umida di pioggia ed è naturale che ciò trasmetta un senso di gradevole freschezza. L'odore della siepe si espande mentre la chiesa sembra risvegliarsi e ridestare la vita con il suono tintinnante delle campane, ragazzetti tornano a rincorrersi per la via nel momento in cui la pioggia si allontana e *vela l'orizzonte* (v. 9), un momento immortalato brevemente che tanto rimembra l'atmosfera leopardiana de *La quiete dopo la tempesta*. Ricordando le goccioline di pioggia rimaste sulla superficie del bosso bagnato, anche il profumo che da esso emana può essere coniugato alla sopraddetta sensazione tattile. È la condizione in cui si trova la natura, la frescura sopraggiunta dopo la perturbazione, che può aver influito sull'idea dell'odore che arriva dalla siepe. Il bosso, inoltre, è una pianta che

⁷² Cfr. M. Mazzeo, *Un senso isolato?*, cit., pp. 134-135.

promana un odore frizzantino e vivace, soprattutto dopo le precipitazioni⁷³; quindi, il *fresco odor [...] di bosso* potrebbe anche suggerire l'intensità del profumo della pianta.

Ultimo canto presenta una sinestesia che è stata definita *fra le più intense del Pascoli*⁷⁴. Essa unisce il tattile e l'uditivo. Il protagonista della metafora intersensoriale è il vento che sembra si insinui con difficoltà tra i cartocci delle pannocchie i quali talvolta sono così numerosi e vicini l'uno all'altro da lasciare esigui spazi vuoti in determinati punti. L'ondata ventosa urta e rallenta, deve in un certo qual modo assottigliarsi per poter compiere la sua traiettoria e acquisirebbe così una fragilità rilevabile, sempre parlando ipoteticamente, tramite il tatto. Si tratterebbe di una folata definita *fragile* perché compie un percorso tortuoso, uno *slalom*, che la potrebbe danneggiare:

Fragile passa fra' cartocci il vento:
uno stormo di passerì s'invola:
nel cielo è un gran pallore di viola (vv. 4-6)

Si tratta dell'idea dello svanire e del declino che preannuncia la caduta del sentimento d'amore espresso nell'ultima terzina, la quale ricalca una melodia popolare cantata da una sfogliatrice (come già in *Lavandare*, dove gli ultimi versi riportano le parole di un canto tradizionale marchigiano che il poeta immagina cantato dalle donne mentre lavorano). Tra i pochi tratti con cui Pascoli traccia la descrizione dell'attimo, è da notare un riferimento al colore *viola* (prosodicamente trisillabo) in fine di strofa, sfumatura prediletta dagli Impressionisti e da essi portato in auge tanto da far affermare che prima di loro il viola non esisteva in pittura.

La *fragilità* compare anche in *Novembre*, poesia collocata a poca distanza dalla precedente. Il componimento contempla prima l'illusione e poi la disillusione. L'illusione di una primavera fuori luogo parte da una visione dall'alto, dell'aria tersa e del manifestarsi del sole. Nella strofa successiva lo sguardo pian piano avanza

⁷³ Cfr. Giovanni Pascoli, *Poesie*, (a cura di) Luigi Baldacci e Maurizio Cucchi, Milano, Garzanti, 2013, p. 112.

⁷⁴ Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Il rapporto fra parola e oggetto*, cit., p. 389.

verso il basso ed incontra i rami spogli contro il cielo⁷⁵, senza vita intorno, e poi la terra sterile e gelata. Nell'ultima strofa lo sguardo si sposta ancora verso il piano dove cadono a terra le ultime foglie rimaste:

[...] solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. [...] (vv. 9-12)

La metafora intersensoriale composta dalla sostantivazione del verbo, *un cader*, percezione visiva, e dall'aggettivo, *fragile*, legato alla tattilità, accentua il senso di nullificazione, di precarietà e di mistero dell'evento⁷⁶.

La stagione descritta è in questo caso il pieno autunno allorché la natura si prepara a morire per poi rigenerarsi con il nuovo anno. Il componimento si inserisce in maniera ottimale nelle luttuose *Myricae* dato che fin dall'epoca precristiana, a causa forse della stasi che lo caratterizza, l'inizio di novembre corrisponde al periodo dedicato al culto dei morti, nominati in chiusura. Il senso della fine pervade già dall'inizio: è nominato il prunalbo (o biancospino), pianta antichissima, e molto frequentata dalla letteratura, che fornisce uno dei termini della sinestesia iniziale:

e del prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore... (vv. 3-4)

il profumo del biancospino è una fragranza delicata che alcuni trovano sublime altri spiacevole. Pascoli lo sente *amaro* in questo frangente. Sono le ultime parole che precedono la strofa della disillusione, quindi, come già altre volte, il poeta anticipa l'atmosfera che si verrà a delineare. È presente un elemento di fastidio, l'*amaro*, quasi pungente, una sorta di aroma che funge da correlativo oggettivo dell'afflizione, il quale ha il compito di sostituire la sempre presente ma quasi mai nominata malinconia pascoliana che fa stringere il cuore. Persino la sinestesia, nella poesia pascoliana, finisce per simboleggiare altro, trovandosi in vece di uno stato

⁷⁵ Quella dei rami che si stampano contro il cielo è un'immagine che verrà ripresa in seguito. Si veda per esempio *Un giorno* di Diego Valeri: *Dietro i rabeschi neri dei rami/una nube pareva una fiorita di meli*, cfr. D. Valeri, *Poesie*, cit., p. 60.

⁷⁶ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Il rapporto fra parola e oggetto*, cit., p. 389.

d'animo che attraverso la figura retorica viene amplificato. La fonte, l'*amaro*, è il focus su cui si concentra la bellezza della figura intersensoriale ed è il punto grazie al quale il lettore diventa partecipe dello struggimento del poeta. Il senso dell'olfatto, rappresentato da *odorino*, corrisponde alla destinazione. Il diminutivo che contraddistingue l'aggettivo di natura olfattiva ha la funzione di alleggerire e marcare lo svanire, dimostrando che sia la presenza della fioritura sia la delicatezza del profumo sono in realtà assenze e quindi ricordi. Non è facile riconoscere *odorino amaro* come sinestesia; infatti, la relazione tra il senso del gusto e il senso dell'olfatto è molto stretta, quasi da far pensare che si possano sovrapporre in alcuni casi, e ciò dipende in gran parte dalla promiscuità dei tessuti che costituiscono i loro organi: nella vita quotidiana l'uomo è abituato a sperimentare la loro associazione tramite l'aroma ossia una percezione cosiddetta *ibrida*, caratterizzata dall'unione delle esperienze gustativa ed olfattiva⁷⁷. Nella lingua e nella letteratura, a livello sinestetico, l'accostamento tra olfatto e gusto sembra riguardare principalmente sapori come l'amaro e l'aspro⁷⁸. Proprio in riferimento all'ultimo sapore non si può dimenticare la sinestesia riguardante gli stessi organi di senso, *l'aspro odor dei vini*, ideata da Carducci e contenuta nella nota poesia *San Martino* che condivide con il componimento pascoliano la stessa stagione e la stessa giornata⁷⁹. Altro antecedente di natura simile si ritrova nel verso finale di una poesia del già nominato Paul Verlaine. Il francese, tornato dopo molto tempo in un giardino a lui noto, scopre che nulla è cambiato e riferisce alcuni particolari che gli sono cari.

⁷⁷ Per la vicinanza di gusto e olfatto cfr. M. Mazzeo, *Un senso isolato?*, cit., pp. 131-134: la somiglianza tra i due sensi era già stata individuata da Aristotele, nel *De anima*, che preferiva il senso del gusto. L'olfatto risulterebbe meno concreto, più aereo.

⁷⁸ È più raro nominare *odore salato* o *odore dolce* (probabilmente si preferisce l'espressione *profumo dolce*). Anche in Montale le uniche sinestesie riguardanti il gusto e l'olfatto riguardano il sapore amaro: *amaro aroma* in *Ossi di seppia* (non si tratterebbe di vera e propria sinestesia dato che il gusto è uno dei due componenti dell'aroma) e *il loro profumo duole amaro* di *Notizie dall'Amiata in Occasioni*. Cfr. L. Rosiello, *art. cit.*, pp. 11 e 14.

⁷⁹ Pascoli intitola il suo componimento *Novembre* e in esso cita l'estate di San Martino. Essa corrisponde ad un periodo autunnale, che coincide pressappoco con il giorno della sepoltura del santo avvenuta l'11 novembre. Durante quei giorni, il clima rigido, reso più freddo dall'avanzare della stagione, si attenua per lasciare spazio all'ultimo manifestarsi del bel tempo prima dell'approssimarsi della stagione invernale. Si tratta di una credenza popolare che pare avere un reale riscontro ed essere così radicata al punto che Carducci dopo aver nominato *Autunno* il titolo dell'autografo, risalente al 1883, decise in un secondo momento di modificarlo attribuendogli come nome *San Martino*. Per la variazione carducciana cfr. Giosuè Carducci, *Opere scelte*, a cura di Mario Saccenti, Torino, UTET, 1993, p. 526.

In *Dopo tre anni*⁸⁰, una statua che rappresenta una guerriera gallica, la *Velleda*, è immersa *parmi l'odeur fade du réséda* ovvero *tra l'odore sciapo, insipido della reseda* (v. 14). La sinestesia, che unisce olfatto e gusto, di nuovo fa riferimento ad una pianta, della quale esprime probabilmente la fine della fioritura, dal momento che alcune specie tra le più diffuse sono altamente profumate.

Da questo punto fino al termine della raccolta, le sinestesie o metafore spente riguardano quasi solamente il visivo coniugato al sonoro. Si tratta di stilemi tipicamente pascoliani, parti integranti della scrittura del poeta. Nelle ultime sezioni della raccolta, forse a causa della maggiore concretezza dei temi trattati, alcune sinestesie sembrano ricoprire una funzione differente rispetto a quelle già viste in precedenza. Non sembrano più figure retoriche destinate a suggerire il trascendente ma diventano più che altro uno strumento descrittivo. Anche se trasmettono comunque il loro messaggio in relazione al mistero, sembrano in parte perdere, forse a causa del maggiore realismo, una valenza metaforica e allusiva che nella maggior parte dei casi acquistavano, come accade nella successiva metafora intersensoriale.

La sezione *Dolcezze* ospita la sinestesia *tenebra sonora* (v. 6), nel componimento *Notte*, dove il poeta, tramite una percezione principalmente visiva, suggerisce il rumore del galoppo provocato dagli uomini a cavallo. *Paese notturno*, componimento d'apertura della sezione *Tristezze* (più ricca di metafore sensoriali rispetto ad altre, poiché in qualche modo è presenta una sinestesia non dissimile da quella già incontrata in *La civetta* dove il valore sonoro è coniugato ad una percezione di tipo visuale:

[...] stampano una bruna
orma le nubi

su la campagna e più profonda e piena
la notte preme le macerie strane [...] (vv.3-6)

⁸⁰ Il titolo originale del sonetto in cui è contenuta la sinestesia è *Après trois ans*, cfr. P. Verlaine, *op. cit.*, p. 47.

l'idea della nube aerea, inconsistente ed effimera, cade per lasciare spazio ad una nube diversa, contraddistinta dalla pesantezza e dalla solidità, che pare incombere sul mondo. Ciò dipende probabilmente dalla scelta di porre *orma* al posto della visuale, silenziosa ed impalpabile *ombra*. Orma porta con sé un inscindibile valore sonoro dato dalla solidità e dalla mole delle entità che solitamente la lasciano. Ad aumentare una percezione di tipo uditivo concorre il verbo che Pascoli sceglie di inserire in riferimento alle nubi cioè *stampare*. L'atmosfera notturna, esplicitata all'inizio del testo dalla presenza della luna, viene rimarcata dall'aggettivo cromatico che caratterizza l'orma. La notte pare installarsi come emblema di un'oscurità pressante capace di angosciare, è definita *più profonda e piena* ossia sembra in grado di espandersi e raggiungere ogni interstizio di mondo disponibile ad essere occupato, per esercitare la sua potenza. La poesia, iniziata con la presenza del chiarore lunare, si conclude circolarmente, menzionando la falce di luna, facendo intendere ancora una volta il senso celato che investe ogni cosa. Qualsiasi apparenza può essere confusa - come il paesaggio campestre sembra un ammasso di macerie offuscato dalla notte - e allora l'esistenza si riduce ad opinioni, a punti di vista. L'enigma che pervade l'esistente è testimoniato dalla presenza finale della sfinge. Per il poeta la vita stessa risulta un enigma da sciogliere, sembra che egli voglia comunicare attraverso i suoi componimenti l'esistenza di un inganno che spera venga svelato dalla morte con cui forse ossessivamente dialoga perché ripone in essa la speranza di una primigenia scoperta.

Notte di vento è contraddistinta dalla tetraggine sia a livello emotivo sia a livello cromatico. Il vuoto, causato dalla mancanza di qualcuno che il poeta ricerca, rende ogni manifestazione dell'universo che lo circonda più scura. È uno dei casi in cui dalla sfera psicologica si passa alla sfera visuale e sonora:

Allora sentii che non c'era,
che non ci sarebbe mai più...
la tenebra vidi più nera,
più lugubre udii la bufera... (vv.1-4)

sembra riduttivo circoscrivere alla pseudo-sinestesia il processo che si intuisce leggendo i precedenti versi. Si propone, quindi, di considerare sinestesia ogni

manifestazione sensoriale che abbia a che fare con un polo di diversa natura⁸¹. La sensazione di assenza è associata ad una percezione visiva legata all'oscurità. È forse ovvio che la mancanza non venga associata ad altri sensi perché è *in primis* qualcosa di cui ci si rende conto tramite la vista; inoltre, la carica cromatica cupa è la più adatta a rappresentare il vuoto. Ciò che circonda il poeta assume quindi tinte oscure che si adeguano al suo stato d'animo. L'accentuazione dell'oscurità della percezione visiva contagia di conseguenza anche la percezione uditiva delle sonorità della bufera rendendola così *più lugubre*: in questo caso si tratta di una classica sinestesia che unisce percezione visiva e percezione sonora, la cui cupezza è acuita a livello fonosimbolico dal susseguirsi della vocale *u*, la più buia delle cinque, all'interno delle parole che compongono il verso; nelle strofi successive, due sinestesie simili sia a livello formale sia a livello fonosimbolico, *ululi tetri* (v. 9), forse percepita come metafora spenta, caratterizza nuovamente i rumori del cattivo tempo⁸². Il sinestetico *fragile squillo di vetri* (situato nella stessa strofe al verso precedente) comunica, tramite i domini tattile (per la fonte) e uditivo (per la destinazione), l'incertezza e forse la speranza di una presenza. Lo *squillo di vetri* sarà una sinestesia che incontrerà fortuna dal momento che verrà rimaneggiata e sovente impiegata nell'opera di Giuseppe Ungaretti (vocaboli come *squillo*, *scampanello* sono frequenti nelle sinestesie visivo-uditivo ungarettiane e riportano alla mente intere famiglie di parole alle quali sono abbinati, emblemi delle composizioni pascoliane). *Agli abbagli che squillano dai vetri/ squadra un riflesso alla tovaglia l'ombra* (vv. 78-79) in *Giorno per giorno* seguita da *E quando squillano al tramonto i vetri* (v. 10) di *Folli i miei passi* sono due tra le figure intersensoriali di Ungaretti che probabilmente a causa dei testi in cui sono contenute suscitano quasi un senso di sgomento nel lettore, delineando un preciso momento della giornata, il tramonto, che l'autore ha volontà di immortalare e rendere mistico⁸³.

Le figure seguenti possono venire inserite nel folto gruppo delle metafore spente o delle pseudo-sinestesie nell'universo retorico pascoliano: *La Baia tranquilla* termina

⁸¹ Cfr. M. Catricalà, *Sinestesie, monoestesie e linguistica: temi e problemi*, in Ead., *Sinestesie e monoestesie*, cit., p. 20-22.

⁸² Si assiste alla vivificazione della bufera che sembra emettere suoni animaleschi.

⁸³ Joan Gutia, *La sinestesia in Ungaretti*, in «Letterature Moderne», anno V, n. 3, maggio-giugno 1954, pp. 325-335, p. 328.

con [...] *Mare! mare!/ dolce là, dal poggio azzurro,/ il tuo urlo e il tuo sussurro*, dove un'ipallage permetterebbe l'associazione dell'azzurro del colle al colore del mare, *La notte dei morti* contiene un *cupo tinnito/ di squille* (vv. 24-25), *Placido* reca il *cupo stridore/ d'un fuco* (vv. 15-16), ne *Il cuore del cipresso* Pascoli nomina un *ombra taciturna* che si distende nel *tristo campo* (vv. 8-9) e un *ossimorico sole freddo* accompagnato da un *pallido sereno* (v. 13), in *Nel parco*, testo ricco di accezioni sonore, *acuti appelli/ s'alzano come strilli di piviere* (vv. 9-10) ma si sente pure la meno usuale *ampia musica di foglie/ (dolce sentirla d'autunno, a tarda notte [...])* ai versi 3 e 4, che coniuga il visivo e l'uditivo al gustativo, *Rosa di macchia* presenta il *freddo sibilare del vento* (v. 9) nella quale la sensazione di gelo che il testo vuole comunicare è prodotta da un'ipallage sinestetica la quale viene risolta facendo riferire l'aggettivo *freddo* al sostantivo *vento*.

Il castagno, nell'omonima poesia pascoliana, materializza la sostanza impalpabile dell'ombra, recando sollievo alle montanine affaticate mentre scendono a valle:

[...] pietoso tu di lor, tessesti
lungo i torrenti, all'orlo dei burroni
una fredda ombra [...] (vv. 17-20)

risulta simile alla sinestesia che coinvolge un'altra qualità di pianta, il noce, nella poesia di Carducci intitolata *Il comune rustico*:

O che tra faggi e abeti erma su i campi
smeraldini la fredda ombra si stampi
al sole del mattin puro e leggero,
o che foscheggia immobile nel giorno
morente su le sparse ville intorno
a la chiesa che prega o al cimitero
che tace, o noci della Carnia, addio! (vv. 1-7)

Nei versi del poeta toscano l'effetto sinestetico è più rilevante perché la figura è accompagnata dal verbo *stampare* che attribuisce all'ombra un valore non solo tattile (determinato in Pascoli sia dall'aggettivo, *fredda*, sia dal verbo, *tessesti*) ma

anche sonoro. In Carducci l'ambiguità trova luogo tra *orma* e *ombra*, come accade in *Paese notturno*, componimento scritto dal poeta di San Mauro. La differenza principale sta nel fatto che in Pascoli prevale maggiormente l'antropomorfizzazione dell'elemento naturale: è un quasi imbarazzante e irrealistico castagno dotato di vista, anima e sensibilità, tanto da commuoversi, comprendere le fatiche umane, e agevolare il faticoso cammino delle montanine.

2.2 SINESTESIE REALI? Tremulo e palpito

Si sente un galoppo lontano/ [...] che corre nel piano con tremula rapidità (v. 1-4) in *Scalpito, il palpito lontano/ d'una trebbiatrice* (vv. 15-16) di *Patria, de' grilli il verso che perpetuo trema* (v. 42) ospitato in *Romagna, trema un trotto tranquillo* (v. 3) contenuto ne *Il fonte, palpito sonoro* (v. 42) di *Campane a sera, tremava un sospiro di vento* (v. 18) in *L'assiuolo, trema nell'aurea notte ogni parola* (v. 4) de *Lo stornello, il rombo delle pie laudi nell'aria/ palpita ancora* (vv. 12-13) figura composta per *In Chiesa, vedo stelle passare, onde passare: un guizzo chiama, un palpito risponde* (vv. 3-4) di *Mare, tremula voce* (v. 14) de *La notte dei morti, squillo tremulo* (v. 15) di *In cammino*: le precedenti espressioni contengono classiche forzature che si fanno caratteristiche dello stile pascoliano. Esistono famiglie di parole che vengono usate da Pascoli con una gamma di significati amplissima, assumendo di volta in volta connotazioni differenti in base al contesto⁸⁴. Tra questi gruppi, è presente anche quello che ha come capostipite *tremolio*: assieme a *tremore*, *tremulo* ed altri vocaboli ancora, viene impiegato per accrescere l'indeterminato che invade le cose, condizionato dal luogo in cui viene a trovarsi, talvolta passando sinesteticamente da una percezione ad un'altra⁸⁵. *Tremulo* e i suoi affini provocano una serie di percezioni di diversa natura nella mente del lettore, dalla tattile alla visiva passando per la sonora. Pascoli ne è consapevole e gioca con le possibilità della lingua e della psiche creando associazioni che invadono e sorprendono chi legge. Come già detto, la funzione pare essere chiara: l'aumentare l'incertezza e provocare un quasi piacevole disorientamento, oltre che causare una sorta di contrasto che si ritrova in quasi ogni componimento, soprattutto in *Myrica*. Pare che lo stesso procedimento

⁸⁴ Cfr. G.L. Beccaria, *L'autonomia*, cit., pp. 156-166.

⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 161, Ad esempio: *'In cielo e in terra tremulo uno sciame era di luci [...]* con l'accezione visiva che sfuma nella sonora', Ivi p. 162.

sia usato anche con *palpito* e con gli altri componenti della sua famiglia. Essi sembrano possedere una valenza tattile e non solo sonora (che pare essere la prevalente) poiché non bisogna dimenticare che il *palpito* è anche un'esperienza tattile che ogni individuo conosce dato che corrisponde alla pulsazione del cuore. A partire dall'intermittenza tattile, il significato deve essersi allargato attraverso un processo metaforico e deve aver acquisito valenza di descrivere un'intermittenza pure sonora. Il poeta, in *Campane a sera*, specificando il valore sonoro del palpito, denuncia il fatto che il termine può causare non il ricordo di una sola percezione ma una pluripercezione e a causa di ciò diventa d'obbligo una specificazione.

2.3 CONCLUSIONI

Ben oltre la metà, se non la quasi totalità, delle sinestesie presenti in *Myricae* coinvolgono il senso della vista e il senso dell'udito. Ciò conferma che la raccolta, dove prevale l'immagine, si pone come la più impressionistica del Pascoli. Nella maggior parte dei casi, infatti, è proprio la percezione visiva ad essere il punto di partenza per la realizzazione della figura retorica sinestetica. Contrariamente alle tendenze generali che si attuano nel processo della sinestesia, secondo le quali il senso più 'basso' e concreto, ovvero il tatto, dovrebbe svolgere maggiormente la funzione di fonte, le *Myricae* di Pascoli vanno in direzione completamente contraria. In un gran numero delle metafore intersensoriali il senso della vista ricopre non la funzione di destinazione ma di fonte e il senso dell'udito diventa il *target*. Escludendo dal conteggio le cosiddette *figure spente*, la situazione rimane quasi identica. Nella classifica, si situano al secondo posto le sinestesie che secondo un procedimento contrario alle precedenti, possiedono il senso dell'udito nella veste di fonte e il senso della vista come destinazione. I componimenti della raccolta sono distinti da suoni che acquisiscono tinte e da immagini che contemplano la sonorità. Già in *Poesie varie* erano presenti queste linee generali ma in *Myricae* vengono amplificate. Poche sono le sinestesie che coinvolgono altri sensi. Una parte di esse ha come fonte il senso del tatto, il quale si dirige verso la destinazione visiva, o uditiva, anche se in maniera minore. Il senso del gusto ricopre talvolta la funzione di fonte in relazione al senso dell'udito: la maggior parte dei casi riguarda però quelle sinestesie che non sono più sentite come tali, ad esempio *dolci parole*. Pare che nelle

Myricae le figure intersensoriali non svolgano solo una funzione descrittiva od ornamentale determinata dal puro capriccio dell'autore ma diventino anch'esse simbolo, portatrici di un significato ulteriore che cambia di volta in volta in relazione al componimento in cui si inseriscono. Le sinestesie sono frutto delle esperienze sensoriali e personali del poeta; contribuiscono a dar vita a quell'impressionismo così espressionistico, e quindi personale, che si ritrova nella raccolta myricea. Esse entrano in modo invadente a far parte di quasi tutti i componimenti dell'opera e da questi sono inscindibili. Le sinestesie si inseriscono maggiormente nell'amalgama testuale, trasmettono il senso del mistero che invade tutte le cose e diventano una sorta di legante tra le poesie, un elemento che il lettore si aspetta di trovare e un'irrinunciabile caratteristica di ogni sezione. Esse sono figlie del contrasto e dell'inspiegabilità che rappresentano le tematiche fondamentali della raccolta, non a caso dedicata al padre, e congiuntamente, alla sua incomprensibile scomparsa agli occhi del poeta.

CAPITOLO TERZO

SINESTESIE NEI CANTI DI CASTELVECCHIO

In continuità con *Myricae*, Pascoli progettò la successiva raccolta dei *Canti* in onore della madre. Il titolo può suggerire il ricordo dei noti componimenti leopardiani e dichiarare quindi una poesia differente rispetto a quella del precedente insieme, nonostante il motto d'apertura di virgiliana memoria rimanga invariato e lo stesso poeta definisca i *Canti di Castelvecchio* delle *myricae autunnali*. Proseguimento e differenziazione caratterizzano questa raccolta rispetto alla precedente. All'interno della prefazione il poeta spinge sul tasto della musicalità, definendo i componimenti come *canti d'uccelli* i quali stavano scomparendo dalle campagne e dall'Italia a causa del poco senno rimasto all'uomo. In base alla nota dell'autore già si può comprendere che l'uso delle onomatopee è un tratto distintivo dalla presenza assidua. Da ciò si può dedurre che la sperimentazione a livello linguistico risulta cospicua rispetto alle già innovative *Myricae* ed investe in gran parte il versante del suono, non solo in modo mediato ma soprattutto diretto¹. Nomina, poi, i differenti canti delle campane e da questi si collega alla morte che talvolta annunciano. Pascoli insiste ancora sul mistero della fine e sulla consapevolezza di essa, fondamentale conoscenza dell'uomo, che è ciò che lo distingue dalle bestie. L'ambientazione non è dissimile dalla precedente, il luogo prediletto è ancora la campagna nonostante Pascoli inserisca maggiormente la presenza antropica. Ricordando la dedicataria dell'opera, la madre, nel finale della prefazione, il poeta forse volendo marciare la parziale prosecuzione nei confronti dei componimenti myricai, ricorda quando bambino ascoltava, appoggiato al grembo materno, i grilli cantare e vedeva i *soffiare i lampi di caldo*, riportando così, parzialmente rimaneggiata, la nota sinestesia già dell'*Assiuolo*. Questo rimando è la prima figura intersensoriale dell'opera. La raccolta, già progettata dagli anni precedenti, subisce lo stesso

¹ Prevale la tendenza imitativa attraverso l'onomatopea.

destino di integrazione e di rielaborazione che ha coinvolto *Myrica*. Si susseguono infatti diverse edizioni di consistenza differente a partire dal 1903 fino ad arrivare alla definitiva, pubblicata *post mortem* nel 1912.

3.1 SINESTESIE REALI

Le successive sinestesie che si possono ritenere significative, fanno la loro comparsa a raccolta già avviata nell'ampio componimento intitolato *Il ciocco*, formato da due canti di eguale lunghezza, di ispirazione filosofico-scientifica, molto ricco, rispetto alle poesie precedenti, di immagini significative e forzature linguistiche. Le figure retoriche intersensoriali che presentano come fonte il gusto compaiono nella prima parte del testo. Una riguarda le *fronde aspre dal tramontano* (v. 40), dove l'elemento visivo e pure tattile, rappresentato dai rami resi ruvidi e scabri dal sole cocente², viene determinato da un aggettivo riferito principalmente alla sfera del gusto. Per analogia, l'aggettivo *aspro*, viene talvolta usato per indicare proprio una superficie accidentata; questo elemento porta a considerare probabilmente la precedente sinestesia una *figura spenta*. Il secondo caso si pone nello stesso solco del precedente, unendo ancora fonte appartenente al gusto con destinazione visuale e tattile. Questa figura del discorso a sua volta rappresenta una possibile metonimia la quale si colloca in vece del suono che è in grado di provocare: Pascoli illustra così *l'aspro saracco* (v. 114) ovvero uno degli stridenti strumenti del bottaio, colui che aveva il compito di riparare le botti. Il suono acuto e fastidioso dello strumento, per analogia, viene accomunato all'asprezza che contraddistingue un gusto talvolta sgradevole. La figura parzialmente sinestetica si insinua nell'ambito della personificazione che distingue gli arnesi del mestierante: il *succhiello* è *avido* (v. 114), le *tenaglie*, invece, *azzeccano* (v. 115) cioè morsicano, poi, il *rugnare*, ovvero grugnire, della *scabra raspa*³ (vv. 115-116) e infine *l'ingorda sega un giorno/ rodere rauca*, citata nei versi precedenti (vv. 65-66). *L'aspro* ritorna come sinonimo di *asciutto* nei versi finali della prima parte della lunga poesia. Il secondo canto, invece, si apre quasi subito con un'espressione sinestetica⁴ la cui natura riporta alla mente l'immagine intersensoriale del *tremolio di luce che si sente*, presente nel

² Per l'interpretazione di *aspro* cfr. G. Pascoli, *Myrica*; *Canti di Castelveccchio*, cit., p. 642.

³ Cfr. Ivi, p. 647, in particolare le note.

⁴ Cfr. Ivi, p. 659 dove è definita tale in nota.

componimento *La famiglia del pescatore* contenuta in *Poesie varie* e ispirata da un testo di Victor Hugo. Nel caso appena nominato de *Il ciocco* si intersecano, come spesso accade in Pascoli, differenti figure retoriche. Per prima si situa la personificazione della Terra che correndo e ansimando vede una serie di costellazioni. Si aggiunge a ciò il fatto che gli insiemi di stelle non vengono esplicitati tramite le loro semplici denominazioni ma sono nominati attraverso espressioni metaforiche che contengono i nomi propri di ognuna espletanti la funzione di nome comune. Una di queste metafore, in particolare quella che riguarda la costellazione del Dragone, comprende una sinestesia, e recita:

ella vedeva brividi da squamme
verdi di draghi [...] (vv. 20-21)

in questo modo il poeta vuole rappresentare quel che la Terra vede ovvero lo scintillio delle stelle che compongono il Dragone. La dissonanza iniziale è rappresentata dal fatto che il brivido è esperienza interna e personale nell'uomo e principalmente riservata al senso della tattilità. Solo in un secondo momento ci si rende conto che il brivido può essere anche oggetto di una percezione visiva ma la sua sovente impercettibilità a livello visuale, caratterizza il brivido come sensazione principalmente interiore. Il *vedere brividi* risulta inusuale dal momento che il lettore si aspetterebbe l'autoreferenzialità del *sentire brividi*; è proprio l'apparente inadeguatezza del verbo che avvicina quest'immagine sinestetica a quella della poesia delle *Varie* nominata in precedenza. Qui pare che i brividi assumano una loro corporeità, una precisa sostanza materiale e possano essere distinti a livello visivo: si tratta ancora una volta degli scintillii delle stelle, visti nella fantastica mente del *fanciullino*.

È possibile che Dante risulti essere fonte di ispirazione per il Pascoli dal versante metaforico e sinestetico già nelle *Varie*, dove si individuano alcuni rimandi a metafore intersensoriali presenti nelle cantiche della *Commedia*; sembrano non essere allora casuali i riferimenti espliciti all'Alighieri o la citazione del suo nome da parte del romagnolo proprio in quei componimenti in cui si notano forti affinità con i testi del poeta fiorentino. Come già accennato, le metafore intersensoriali

dantesche si concentrano per lo più nel *Paradiso* e sono la spia, dal punto di vista retorico, della grandezza e dell'inspiegabilità del mistero divino. Ne *Il croco*, una *myrica* autunnale dal carattere autobiografico, una sinestesia dal carattere *metafisico*, appartenente terza cantica dantesca, viene rielaborata dal Pascoli e immersa in un contesto per così dire *terreno*, affinché descriva una delle tante manifestazioni naturali, il sole che raggiunge un fiore con i suoi raggi⁵. Si vedano prima i versi di Dante:

Ben m'accors'io ch'io era più levato,
per l'affocato riso de la stella,
che mi pareva più roggio che l'usato
(Paradiso XIV, 85-87)

in questo modo il poeta racconta ai suoi lettori la salita dall'inferiore cielo del Sole, contraddistinto dalla luce bianca, al rosso cielo di Marte degli spiriti combattenti, tra i quali incontrerà l'avo Cacciaguida. Gli stupefacenti accadimenti celesti che meravigliano Dante personaggio vengono espressi da Dante autore, il quale descrive la causa della presa di coscienza dell'innalzamento da parte del protagonista con una sinestesia comprendente i poli visivo e uditivo; il sonoro *riso* della luminosità emanata dal pianeta è più intenso a livello visivo, quindi *affocato*, *più roggio che l'usato*. Detto poveramente, la luce aumenta, e aumenterà sempre più fino ad essere insopportabile alle facoltà umane. L'esposizione del croco alla luce solare viene espressa da Pascoli similmente: *ma messo ad un riso di luce e di cielo*. La parte sonora resta invariata, espressa ancora con la parola *riso*. Ciò che cambia è il riferimento alla fonte luminosa, in Pascoli il sole, mentre in Dante si tratta del pianeta Marte⁶.

Un recupero omerico, tale e quale si presenta nell'epica greca, è l' *alata parola* contenuta nella poesia *La bicicletta: lo dissi un'alata parola,/ fuggevole vergine, a te* (vv. 22-24). La bicicletta, nuovo mezzo di trasporto dell'epoca distinta dalla velocità, ricorda la natura del volo. L'espressione della sospensione, l'avvicinarsi rapido

⁵ Anche se è evidente che l'immagine sinestetica ha oltretutto valenza metaforica, come il resto del componimento.

⁶ Per il confronto tra quelle che vengono definite *metafore*, dantesca e pascoliana, cfr. G. Pascoli, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, cit., p. 712 in nota, che rimanda a Nava.

degli elementi paesaggistici ed antropici si manifestano grazie all'aiuto di una sinestesia di antica memoria che ha, quindi, il compito di ribadire la celerità imposta. Colui che si trova in sella sembra pervaso da una sorta di vertigine, di strana e nuova sensazione. In sella tutto passa velocemente e ciò viene testimoniato da espressioni pervase dall'incertezza che ricordano i fotogrammi paesaggistici e sonori percepiti nella celere corsa: *mi parve d'udir* (v. 1), *mi parve di scorgere un mare/ dorato di tremule mèssi* (vv. 5-6), *mi parve di fendere il pianto* (v.9), *ancora echeggiavano i gridi (...) che udivo stridire gli acridi* (vv. 14,16), *mi disse parole sue brevi* (v. 18), *mia terra, mia labile strada,/ sei tu che trascorri o son io?* (v.28), *quest'impeto d'ala* (v.31); e ancora, *un attimo...* (v.3), *un battito...* (v. 7), *un palpito...* scandiscono le percezioni del poeta, tanto rapide da sovrapporsi l'una all'altra in pochi attimi.

Ne *Il ritorno delle bestie*, il piccolo bovaro, radunando gli animali all'incedere della sera, nota la falce di luna che è apparsa nel cielo. Gli ultimi versi della penultima quartina presentano alcune accezioni intersensoriali:

dentro l'aria dolce ch'odora
d'un tiepido odore di fieno (vv. 19-20)

La dolcezza della tranquilla atmosfera serale è espressa da odori sinestetici⁷. Figura spenta è *l'aria dolce*; quest'ultima profuma di un *tiepido odore di fieno*, evidente ipallage sinestetica, di natura tattile e olfattiva dove la fonte percepibile tramite il tatto si abbarbica alla destinazione appartenente all'odorato: trattandosi di una figura mista a livello sensoriale, l'aggettivo *tiepido* andrà riferito a *fieno*⁸.

Come rivela il titolo, *L'usignolo e i suoi rivali*, la poesia ruota intorno a delle immagini ornitologiche che dovrebbero rappresentare altrettante idee di poetica. Il dolce usignolo sarebbe simbolo della poesia, per così dire, tradizionale che era stata protagonista della scena letteraria italiana dai tempi del Petrarca e si contrappone alla presenza del cuculo e dell'assiuolo, simulacri di una poesia *notturna* e lugubre; secondo altra prospettiva, lo scontro tra i vari esemplari potrebbe essere metafora

⁷ Da notare la vicinanza di *ch'odora* e *odore*.

⁸ Gli studiosi Ullmann e Mancas separano la percezione del calore dal senso del tatto perché probabilmente lo considerano esperienza a sé stante, che possiede caratteristiche sue proprie, che coinvolge l'intero corpo, anche interiormente, cfr. L. Rosiello, *art. cit.*, p. 7.

dell'evoluzione del modo di poetare del poeta Pascoli⁹ e forse anche della sua stessa persona. A duello, l'usignolo soccomberà ai rivali. Nell'ottica della vicenda autobiografica, la comparsa dei rivali potrebbe perfino corrispondere alla sempre più incisiva prevalenza della cupezza che non farà forse annullare ma di sicuro accantonare la serenità. Lo strascinamento della tragedia, allora, avrà sempre la meglio sulla poetica e sulla vita del poeta, impossibilitato, dai suoi eternamente presenti dispiaceri e dai suoi mal placati desideri di rivendicazione, a condurre una vita contraddistinta dalle gioie, alle quali la maggior parte degli uomini anela. L'usignolo, simboleggiante vitalità e amore, bloccato in ogni manifestazione canora sia diurna sia notturna e incapace così di ritagliare uno spazio per la piena realizzazione della sua felicità, sarebbe il riflesso dei desideri frustrati del poeta. A livello uditivo, l'immaginato gorgheggiare allegro del *rosignolo* contrasta con i canti funerei degli esemplari notturni. Le onomatopее presenti nel testo, *cu* e *chiù*, caratterizzate dalla oramai nota vocale oscura, contribuiscono ad aumentare la sensazione di prevaricazione da parte della cupa accoppiata nei confronti del vivace usignolo il cui canto non è esemplificato da alcun verso. Non è il fonosimbolismo onomatopeico a suggerire la piacevolezza dell'ascolto dell'usignolo ma le parole del poeta. [...] *e dolce più del timo/ e più puro dell'acqua* (vv. 5-6) viene definito il canto dell'usignolo; una percezione uditiva viene descritta attraverso dei paralleli legati a due sensi completamente differenti. La dolcezza del timo è metaforicamente legata al gusto come la purezza dell'acqua, che però coinvolge soprattutto la vista. In una delle terzine successive lo stesso soggetto, il canto, è presentato tramite attributi appartenenti al senso visuale, venendo illustrato [...] *lucido com'astro/ e soave com'ombra* (vv. 15-16). La rappresentazione così sublime del canto dell'usignolo attraverso immagini tanto poetiche immette nel lettore, il quale simpatizza maggiormente con l'animale che finisce per essere accantonato, una sorta di rimpianto e di mancanza nei confronti della sua melodia, a prescindere dalla sua simbologia. Attraverso le sinestesie, Pascoli punta forse il dito contro la leggerezza di questo canto: i termini di paragone sembrano essere leggeri ed effimeri, rappresentati da sensi tutt'altro che concreti, tali da preannunciare la triste fine della presenza dell'usignolo.

⁹ Cfr. G. Pascoli, *Myrica; Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 740-743.

Il gelsomino notturno si apre con una congiunzione che pare introduca un epilogo dopo un lungo racconto:

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso a' miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa un lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento...

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

L'antefatto che spiega la ragione per la quale il poeta si accinge a scrivere la poesia, molto nota, corrisponde alle nozze di un caro amico e al successivo concepimento

del suo figliolo. Si tratta di una delle poesie pascoliane che concentra un'altissima frequenza di figure retoriche. Si potrebbe azzardare a dire che tutto il componimento equivale ad una lunga metafora continuata che procedendo incontra altre figure, della sua stessa natura o meno, che vengono inglobate in essa. La funzione primaria della retorica è, in questo caso, quella di celare delicatamente un contenuto che Pascoli ha volontà di non rendere esplicito. Le brevissime sezioni formate da distici di senso compiuto (tranne la quartina finale dove la semantica scavalca la struttura binaria che contraddistingueva le precedenti¹⁰) che organizzano la poesia, alternano percezioni sensoriali di tre nature differenti: visive, uditive ed olfattive. Gli esterni, ai quali si contrappongono accenni agli interni¹¹, sono i luoghi privilegiati dal poeta nella scrittura del componimento. La poesia si apre con l'immagine dei fiori notturni attraverso i quali Pascoli testimonia il momento del giorno in cui si ambienta il componimento, l'arco che va dalla tarda sera alla mattina successiva. Il secondo verso è ambientato durante la sera, quando le riflessioni tendono naturalmente ad accumularsi, a farsi tristi, talvolta un poco tetre come i colori che si appressano nel cielo. Nonostante il tema connesso alla vita, questa volta senza ombra di dubbio, Pascoli non riesce a non introdurre la componente degli infelici ricordi che da sempre contraddistinguono il contenuto dei suoi scritti metrici. Sembra quasi egli senta come una colpa il fatto di non inserire anche un minimo accenno alla sua indimenticata famiglia. L'arrivo delle farfalle crepuscolari, anch'esse testimoni dell'approssimarsi della notte, e il lieve rumore provocato dal loro dirigersi verso le piante introducono sommessamente la componente uditiva presente nella poesia. Quest'ultima viene accresciuta nel primo distico della seconda quartina, dove si ricorda il vociare giornaliero, *da un pezzo si tacquero i gridi* (v. 5); forse, trattandosi di un componimento nuziale, i rumori possono essere riferiti all'atmosfera concitata che caratterizza un giorno di festa. Dai particolari del giardino, che portano ad immaginare lontane anche le voci, il tono cala improvvisamente e l'attenzione porta verso la casa, che ora *bisbiglia* (v. 6). La personificazione dalle tinte sinestetiche visive e uditive, che acquisisce la casa, riporta ai suoni attutiti delle ali delle farfalle in avvicinamento denuncianti l'oscurità.

¹⁰ Cfr. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 118.

¹¹ 'La scena [...] si svolge come su due piani, quello del giardino coi suoi fiori e quello della casa', Ivi, pp. 119.

La casa, nido d'amore e familiare, conduce il poeta ad aggiungere una similitudine di matrice quasi fanciullesca¹², contenente a sua volta termini metaforici; si passa al senso materno e di protezione tramite l'espressione *sotto l'ali dormono i nidi come gli occhi sotto le ciglia* (v. 7). La seconda quartina si chiude con una seconda percezione visiva, ultimo polo del chiasmo che originano i distici delle prime due quartine, composto di percezioni pure uditive. La terza strofe riporta ai fiori notturni del primo verso del componimento. La specie floreale è oggetto di una metafora di antica memoria, la quale paragona ad un fiore la figura femminile. Il desiderio che coinvolge i novelli sposi e la loro unione, già manifesti all'inizio con lo schiudersi dei fiori e con l'arrivo delle falene, ritorna ancora; ciò viene esplicitato dal poeta tramite una figura retorica che unisce al visivo una sensazione di natura olfattiva. Il distico è il seguente:

dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse (vv. 9-10)

molti sono concordi nel considerare la precedente immagine una sinestesia, anche se sarebbe meglio definirla una metafora dalle valenze sinestetiche, dal momento che il valore prevalente è soprattutto metaforico. Non bisogna però sottovalutare l'effetto che raggiunge l'autore tramite l'abile uso della sinestesia. Due poli visivi, i *calici* floreali e i frutti contraddistinti dal colore rosso, incorniciano la facoltà olfattiva connessa ad entrambi. I tre si mescolano e creano una combinazione di scambi sinestetici che associa abilmente l'intensità dell'odore all'intensità del colore rosso. Sostantivo e aggettivo, anche se non legati sintatticamente, sembrano indurre ad un'ipallage che questa volta permetterebbe, e non scioglierebbe, una sinestesia, tramite l'unione dell'aggettivo *rosse*, determinante *fragole*, al nome *odore*, indicante

¹² Cfr. G. Pascoli, *Myrica; Canti di Castelvecchio*, cit., p. 769 in nota. Si fa riferimento a Perugi, nel testo del quale la similitudine sopraddetta viene collegata a un'idea infantile espressa da una bimba di tre anni, studiata dallo psicologo James Sully e riportate da Paola Lombroso, secondo la quale *le palpebre sono le tende degli occhi* oppure secondo il pensiero di un'altra coetanea le ciglia sarebbero *ciò che [...] arrecava il sonno*. La metaforizzazione delle palpebre e delle ciglia deve essere stata cara al Pascoli, il quale fantasticando ancora la propose pure in *Tolstoi*, contenuto nei *Poemi italiani*, *E chiuse gli occhi sotto i fili d'erba/ delle sue ciglia [...]* (vv. 38-39), cfr. F. Flora, art. cit., p. 648.

il fiore¹³: la presenza cromatica, non a caso posta a fine distico, tinge sinesteticamente l'accento olfattivo che la precede. A svolgere questa funzione non collaborerebbe solamente l'evocazione del rosso delle *fragole* ma pure il nominare gli stessi *gelsomini notturni*. Questi ultimi infatti non corrisponderebbero al gelsomino, dai fiori color bianco, ma alla *bella di notte*, i fiori della quale sono tinti di soprattutto di rosso (anche rosa e giallo carico; sono rarissime le varietà che presentano il fiore bianco o bianco screziato), caratterizzati da un profumo seducente, adatti più di altri, quindi, a tale metaforizzazione¹⁴. Non bisognerà considerare la visione del fiore come ulteriore termine sinestetico ma ritenerlo un elemento che contribuisce ad accrescere la percezione cromatica. Nonostante la possibile interpretazione lugubre del vocabolo *fosse*, in *nasce l'erba sopra le fosse* (v. 12), che in connessione con ciò che lo precede creerebbe un concetto ossimorico, le due immagini visuali appartenenti al secondo distico della quartina trasmettono la presenza positiva del lume che *splende* ancora al piano terra della casa e la nascita della verde erba come simbolo di nuovo inizio e del rigenerarsi della natura¹⁵. Ritorna con la nuova quartina una lieve percezione uditiva avviata da un'ape ritardataria che, avendo trovato le cellette già occupate, è distanziata dal favo e trasmette un senso di emarginazione. Dietro l'insetto si nasconderebbe il poeta stesso e all'allontanamento corrisponderebbe la sua esclusione dalla vita coniugale. Il distico successivo, facente parte della stessa quartina del sussurro dell'ape, continua a propagare una sensazione uditiva che crea una forzatura all'immagine rappresentata: si tratta di una nuova sinestesia, secondo un modulo pascoliano notissimo, con fonte derivante dall'udito e destinazione appartenente al senso della vista;

¹³ Raramente i toni della poesia pascoliana contemplano il rosso. In questo caso il colore è pure rimarcato: sia il riferimento al fiore sia alla fragola indurrebbero già di per sé a ricordare il rosso che, in qualche modo, viene ribadito attraverso l'aggettivo. La sua presenza suggerisce quindi un significato sotteso. Il rosso è colore femminile e tonio, del sangue e quindi della vita, infatti, nelle lingue slave è ancora sinonimo di *vivo e bello*; in natura il suo mostrarsi è ciò che causa attenzione, provocazione, richiamo (contraddistingue cresta, lingua, sesso), cfr. M. Brusatin, *op. cit.*, pp. 6,8,13,14.

¹⁴ Cfr. Marina Marcolini, *La sapienza di Salomone. Pascoli poeta e botanico*, in Nadia Eban (a cura di), *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte. Atti del convegno di Studi Pascoliani*. Verona, 21-22 marzo 2012, Pisa, Edizioni ETS, pp. 172-176.

¹⁵ Il romagnolo *fosse* corrisponde all'italiano *fossi* e sarebbe quest'ultima la corretta interpretazione, cfr. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 121.

la Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle (vv. 15-16)

anche questa figura potrebbe essere definita metafora sinestetica poiché la base su cui si innesta la sinestesia è la metafora. La distesa dell'aia di colore azzurro corrisponde al cielo, nel quale la chiocchia, ovvero un insieme di stelle appartenente alla costellazione del Toro, sembra porti a spasso la sua covata, ossia le stelline che la circondano con il loro lieve luccichio, rappresentato dal sonoro verso del pigolio. Allo stesso modo che ne *Il ciocco*, si ripropone la tendenza del Pascoli a giocare con il nome delle costellazioni o degli agglomerati stellari, in questo caso con il loro appellativo popolare. In precedenza aveva inserito ad arte i nomi propri delle costellazioni sottoforma di nomi comuni in un preciso contesto che si adattava ad ognuno di loro. Qui colloca uno stratagemma simile: la Chiocchetta viene riportata nelle edizioni dei *Canti di Castelvecchio* con la lettera maiuscola, la quale testimonia il vero significato del termine. Si tratta delle Pleiadi, un gruppo di stelle il cui nome contadino corrisponde a Chiocchetta o Gallinelle che ricorda la mitologica trasformazione delle sette figlie di Atlante. La metafora intersensoriale usata per indicare lo scintillio intermittente delle stelle, somiglia tanto a sinestesie già praticate dal Pascoli nella raccolta precedente. Oltre alla nota figura retorica del *picchierellar trito di stelle*¹⁶, la sonorità astrale, impiegata per trasmettere un fenomeno percepibile ad occhio nudo e quindi con la vista, compare ugualmente in *Myricae* nella poesia intitolata *Mare*. Il poeta si affaccia alla finestra e contempla cielo e mare le cui visioni riassume con l'onda e le stelle. Il poeta gioca con l'appropriatezza dei vocaboli, divertendosi a scambiare le giuste accoppiate:

[...]
vanno le stelle, tremolano l'onde.
Vedo stelle passare, onde passare:
un guizzo chiama, un palpito risponde (vv.2-4)

¹⁶ Come forse il *picchierellar trito di stelle* ha ascendenza francese, anche la figura della *Chiocchetta* risentirebbe dell'influsso straniero: la metafora del cielo rappresentato come un'aia è di origine hughiana. Cfr. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 118.

La maggior parte della critica è concorde nell'assegnare il *guizzo* alle stelle e il *palpito* alle onde, secondo le corrispondenze esplicitate nel secondo verso della poesia che corrisponde al primo qui riportato. Si sa anche che una delle lezioni precedenti del Pascoli, poi modificata, recitava: *tremano l'onde, guizzano le stelle*¹⁷. Quest'ultimo verso, se relazionato al verso precedente, contribuiva a creare una struttura chiastica che si rivelerebbe quindi invertita nella versione definitiva. Il poeta propende, alla fine, per un'indeterminatezza, lasciando forse al lettore l'ardua decisione dell'associazione. Se si mantenesse pure nella versione definitiva la struttura chiastica che contraddistingueva la versione precedente dei versi, impressa sulle carte del poeta, l'ordine metaforico verrebbe ripristinato: l'onda chiamerebbe guizzando e la stella risponderebbe palpitando (e già la presenza di *chiamare* e *rispondere* determinerebbero delle sinestesie). La struttura incrociata darebbe origine, infine, ad una sinestesia visivo-uditiva del palpito stellare. Tornando a nominare gli scambi dei termini, frequenti in Pascoli, la tecnica disorientante attraverso cui il poeta illustra ciò che vede, sembra contenere in sé caratteri fanciulleschi che ben si adattano alla sua idea di poesia. Come è tipico della mente del bambino, a causa dell'ancora scarso contatto con il mondo, creare analogie che appaiono fantastiche all'adulto, è pure usuale nel periodo infantile, ed ancora frutto di un processo metaforico, adoperare termini che paiono inappropriati nei confronti di ciò a cui si riferiscono ma che in fondo avrebbero una loro logica, talvolta di stampo sinestetico. Riportano all'infanzia pure i versi dedicati alla Chiocchetta che Mengaldo indica come *qualcosa di molto simile ad un indovinello, e più precisamente ad una kenning antico-nordica, o alle simili perifrasi antico-indiane*¹⁸. Il distico della quartina successiva lascia lo sguardo sospeso, tra cielo e terra e introduce il vento, elemento che innova e carica di ulteriore significato la già nota metafora erotica determinata dal senso olfattivo. Nel secondo distico della penultima quartina ritorna il senso della vista e il poeta propone l'immagine della notte tramite il lume che sale e poi si spegne. Vita che ha origine quando la vita tace. Il poeta allude e metaforizza continuamente come in uno stratagemma ideato da un regista d'altri tempi che doveva sottostare alle regole della censura. La sospensione

¹⁷ Cfr. G. Pascoli, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 418-419.

¹⁸ P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 118.

sembra ulteriore prova della tecnica del celare. Sembra che l'autore distolga l'attenzione e riapra gli occhi all'alba facendo intuire al lettore quel che è avvenuto tramite l'ultima quartina, non più divisa in distici come le altre che risultavano quasi opporsi. Lo sguardo porta dall'esterno, con uno dei culmini della metafora floreale, fino a giungere all'interno. Il grembo materno accoglie nuova vita; la maternità per eccellenza, quella espressa simbolicamente dalla figura della chiocchia, viene ricordata tramite il verbo *covare*, che si riallaccia alla forse non casualmente alla sinestesia metaforica delle Pleiadi¹⁹. Pascoli non rinuncia fino alla fine al delicato stratagemma della metafora che sovrappone il vegetale e l'umano. Il poeta sceglie il gelsomino notturno come rappresentante della donna, avendo forse in mente una poesia di Guido Mazzoni dedicata alla moglie, le ultime due quartine della quale propongono un identico paragone e un simile tema riguardante l'origine di una nuova vita²⁰.

Pare che gli influssi della poesia francese spingano il Pascoli a scrivere un componimento in cui il rospo diventa protagonista. Solamente alla fine si svela l'identità dell'animale, associato alla figura di Pascoli stesso. Il poeta, come il Baudelaire degli *Spleen*, si trova nell'ambiente fangoso e umido, forse freddo e un po' nebbioso²¹ che contraddistingue il momento della *perdita dell'aureola*²². Già Pascoli si possono avvertire quell'estraneità, incomprendimento e malinconia che saranno tanto celebrate dai poeti del Crepuscolarismo²³. All'inizio del componimento *Il poeta solitario*, quel che poi si rivelerà rospo, ruba una nota all'usignolo una *dolce nota* che prova goffamente a riprodurre. Il canto del rospo

pare una tremula bolla
tra l'odore acuto del fieno,
un molle gorgoglio di polla (v. 9-11)

¹⁹ L'espressione sembra essere suggerita dal campo semantico della precedente metafora impiegata per le Pleiadi, G. Pascoli, *Myrica; Canti di Castelvecchio*, cit., p. 771 in nota.

²⁰ Cfr. G. Pascoli, *Opere*, cit., pp. 613-614. Guido Mazzoni (1859-1943), poeta, accademico e politico fiorentino. I versi finali della poesia di Mazzoni tanto ricordano i temi sviluppati nel *Gelsomino notturno*. Anche se nella poesia dell'autore fiorentino si nota una metaforizzazione differente, forse più palese e quindi meno morbosa rispetto a quella pascoliana.

²¹ Difatti, nel mezzo della poesia, Pascoli ricorda con rimpianto la stagione primaverile.

²² Anche il Baudelaire de *L'aureola perduta* si trova a saltellare in mezzo al fango. Ambiente e mimica ricordano proprio il rospo, uguale soggetto della poesia del Pascoli. Cfr. Charles Baudelaire da *Lo spleen di Parigi*, l'episodio *L'aureola perduta* o *La perdita dell'aureola*.

²³ Cfr. G. Pascoli, *Myrica; Canti di Castelvecchio*, cit., p. 772.

Il canto è simile ad una serie di suoni che suscitano nella mente del lettore delle immagini che riescono a fare comprendere meglio la sua natura e l'ambiente in cui è emesso. Si può parlare allora di sinestesia in riferimento ai tre versi scritti dal poeta. Il paragone con la bolla nasce per l'analogia tra il faticoso verso del rospo che pare sprigionarsi faticosamente e l'aria che fuoriesce dal fieno a causa di un processo di fermentazione²⁴. L'immagine della *bolla*, inoltre, assieme al determinante, *tremula*, mettono in luce la debolezza della nota che sgorga quasi con fatica, lentamente dalle corde vocali del rospo. Già ne *Il ritorno delle bestie*, sempre nei *Canti*, Pascoli aveva rappresentato l'odore del fieno tramite una sinestesia, definendolo *tiepido*. Qui l'odore del fieno è rappresentato da una figura spenta che lo definisce *acuto* il quale, secondo la tendenza pascoliana e il retroterra che caratterizza il vocabolo, potrebbe essere connesso ancora una volta alla tattilità. In entrambi i casi, bisognerebbe pensare ad un'ipallage sinestetica e ricondurre quelle caratteristiche, che vengono attribuite al suo odore, a peculiarità del fieno percepibili tramite il tatto. Infine, pure il *molle gorgoglio di polla* sfiora l'ipallage sinestetica dove la mollezza andrebbe riferita a *polla*. L'effetto che vuole raggiungere il poeta è concentrare ancora l'attenzione sulla natura del suono, questa volta tramite il senso del tatto, far emergere la lentezza e la debolezza della nota leggermente stonata del verso gutturale del rospo. Si tratta di una quartina in cui il senso dell'udito e il senso della vista prevalgono ma si mescolano a sensazioni tattili ed olfattive. Pascoli dedica molte sue poesie agli animali abitanti della campagna. Questa volta, a fare i conti con la crudele presenza umana sono i galletti, sovrani dell'aia. *Primo canto* è un componimento che nasconde una velata denuncia allo stato servile dei contadini che si sentono prigionieri del padrone come il gallo è in potere del contadino. La prima particolarità retorica che si incontra nel testo si colloca al trentesimo verso, e il suo stato oscilla tra la sinestesia vera e propria e la pseudo-sinestesia. La quartina in cui la figura si inserisce è la seguente:

Quando, odorati sempre di lolla,
lasciate i campi dove nasceste,

²⁴ G. Pascoli, *Myrica*; *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 774.

perché, se un'aspra mano vi sgrolla,
voi vi beccate tra voi le creste? (vv. 28-31)

Aspra mano è una figura che mescola la fonte appartenente al senso del gusto con una destinazione che è percezione sia visiva che tattile. È la mano ad agire con asprezza ovvero con forza, contraddistinta da una certa rudezza. La mano può essere intesa come simbolo dell'uomo capace di sottomettere il mondo animale. Se la mano è metafora per la forza brutta dell'uomo che *scrolla*, allora l'espressione non sarà da catalogare tra le sinestesie ma tra le pseudo-sinestesie che uniscono solitamente una destinazione di natura emotiva ad una fonte che entra nell'orbita di uno dei cinque sensi. Una simile sinestesia o pseudo-sinestesia è presente nel poemetto *I due vicini* di *Poesie varie*, figura retorica che coinvolge più sensi:

molto egli oprava intorno al calcio, in mezzo
alla corona, le sue forbici aspre,
radendo via le avido femminelle
per dar aria²⁵ [...] (vv. 208-211)

L'*asprezza* di ambito gustativo cozza con la *forbice* che è soprattutto sensazione visiva e poi tattile²⁶. Il poeta sembra mettere in luce un'azione in fondo maligna, vista dalla parte della pianta, e quindi determinabile dall'*asprezza* di uno strumento di uso quotidiano maneggiato da un uomo: le taglienti forbici hanno il potere di separare, spezzare, distruggere. Nonostante la sua sinteticità, la figura retorica è in grado di arricchire immensamente l'immagine trasmessa. Tramite l'essenziale accostamento viene richiamata la crudeltà dell'acciaio, che sembra usato con foga dall'uomo, capace di troncare. Nello stesso tempo il lettore non può far a meno di sentire, richiamando alla mente esperienze passate, l'*aspro* dolore di una recisione, di un taglio.

Una sinestesia reale, invece, si incontra negli ultimi versi di *Primo Canto* nei *Canti di Castelvecchio*:

²⁵ Cfr. *I due vicini* in G. Pascoli, *Poesie Varie*, cit., p. 174-175.

²⁶ Non è facile stabilire una gerarchia dei sensi nella percezione di ogni cosa esistente; essa è essenzialmente soggettiva: un cieco non affermerà mai essere primaria la sensazione visiva nella percezione di una forbice.

e mentre tutti dormono, e scialba
geme la luce dalle finestre,
come un lamento lungo su l'alba
suona l'antico grido silvestre (vv. 41-44)

Il verbo *gemere*, funge da *fonte* di natura uditiva, il sostantivo *luce* è la *destinazione*, appartenente al senso della vista. La sinestesia ben si inserisce nel contesto in cui è situata. L'ambientazione è mattutina e l'aggettivo riferito al *target*, *scialba*, ben si collega all'azione sinestetica della luce; è una luce pallida, non ancora intensa e viva come quella del mezzogiorno oppure coperta da un velo di nubi, e quindi fioca, che pare faticare ad emergere e quindi gemente. È una luce affaticata e dolente che sta per sorgere e si adatta perfettamente alla descrizione del lamento dell'animale collocato nei versi successivi; un chiarore personificato pare così comprendere e dare l'addio all'animale, forse conscio del suo destino²⁷. Lo scavalcamento che coinvolge i versi collabora a sottolineare l'importanza della forzatura linguistica.

Con *La canzone del girarrosto* ritorna un tema che Pascoli aveva già affrontato in precedenza, nelle *Myricae*. Si tratta dei trepidanti preparativi che anticipano il pranzo della festa. Anche questa volta l'ambientazione non è serale ma giornaliera e si riferisce al pasto centrale della giornata. È un componimento che contempla un accentuato fonosimbolismo che ha il compito di riprodurre i suoni che provengono dalla cucina. È evidente che i termini impiegati per questo scopo non sono dissimili e talvolta coincidono con vocaboli presenti già in componimenti anteriori come *Ida di Poesie varie* (la *vecchia pentola* che *brontola* di *Ida* è qui sostituita dalla *teglia* al verso 3). Si può notare che nel corso del tempo il fonosimbolismo pascoliano si è raffinato e ciò che era un grazioso ornamento che completava la bellezza della poesia è diventato uno dei fulcri irrinunciabili di molte liriche del poeta. A livello retorico il componimento dei *Canti di Castelvecchio* contiene inoltre alcune pseudo-sinestesiane che contribuiscono ad aumentare il coinvolgimento emotivo del lettore. Ancora

²⁷ La *luce gemente* è una sinestesia intersecata alla personificazione poiché la luminosità assume una capacità che nell'immaginario collettivo è deputata all'essere umano. Sinestesiane che intersecano la personificazione e danno vita ad una luce in qualche modo *umanizzata*, sono frequenti nella poesia di Montale: *fredde luci parlano* in *Riviera (Ossi di seppia)*, *risponde un'altra luce* in *Costa San Giorgio (Le Occasioni)*, cfr. L. Rosiello, *art. cit.*, pp. 11, 13.

suggerzioni risalenti alle *Varie* infarciscono la lirica del *girarrosto* anche dal punto di vista sinestetico:

Qua, nella cucina, lo svolo
di piccole grida d'impero (vv. 37-38)

torna la sinestesia di omerica memoria, poi ripresa dal Simbolismo francese, di natura visiva e uditiva che rende visibili e alate le parole. Sono voci che intimano un comando; come in precedenza, in *Ti chiama* della raccolta antecedente, era sempre una sinestesia ad essere presente nel simile contesto in cui si inseriva l'ordine impartito dalla sorella; si può notare anche la presenza di *impero* nei *Canti* e di *imperare* in *Myricae*, appartenenti alla stessa famiglia di parole.

In *Il viatico* sono ancora una volta i suoni ad acquisire sostanza e a subire una personificazione:

Si sente una lauda che sale
tra il fremito delle cicale
per il sentiero [...] (vv. 5-7)

stando al significato letterale la *lauda* e quindi ciò che è percepibile a livello uditivo, come già visto in altri casi, assume dei tratti antropologici che la rendono apparentemente capace di compiere azioni impensabili. È ancora un tratto della frequente vivificazione del mondo, tanto caro al Pascoli, che in questo caso origina una dissonanza tra i verbi che fiancheggiano la *lauda*. Il primo verbo, *sentire*, è adatto al contesto in cui si trova, il secondo, *salire*, contraddistingue solitamente ciò che è percepibile visivamente e non sonoramente. Quel che convince il lettore riguardo la personificazione sinestetica (dato che unisce sonoro e visivo) della *lauda* è la specificazione del luogo in cui avviene la salita, *il sentiero*. Per comprendere il vero significato dell'espressione bisogna intendere, quindi, la *lauda* come parte integrante di un tropo, probabilmente una metonimia o una sineddoche, avente origine da una particolarità, ovvero il canto, che caratterizza la processione. Per traslato è quindi la processione a salire il sentiero e con questa ha luogo l'espandersi del canto.

Vocaboli che caratterizzano la sfera del gusto sembrano essere maggiormente impiegati nei *Canti di Castelvecchio* per caratterizzare suoni, i quali in *Myrica* venivano contraddistinti maggiormente da attributi che coinvolgevano la sfera della vista. Nell'immaginario monologo rivolto dall'acqua personificata alle fanciulle che si recano alla fonte, nella poesia intitolata appunto *La fonte di Castelvecchio*, il cigolio del pozzo viene definito *aspro*. L'espressione mette in luce lo stridore fastidioso provocato dalla carrucola che trasporta un recipiente pesante²⁸. L'uso trasversale di *aspro* impiegato comunemente, può far sì che la sinestesia possa venire considerata come figura spenta. La personificazione che denota il componimento è causa di ulteriori metafore spente, che congiungono ancora l'udito e il gusto: ad esempio *il mio cantar sommesso/ era tra i poggi ornati di ciclamini/ sempre lo stesso // sempre sì dolce!* (v. 30-33) o *l'eterno mio lamento solo/ s'accompagnava ai gemiti interrotti/ dell'assiuolo, // più dolce, più!* (vv. 34-37) e di una sinestesia:

Più nulla io vedo, io che vedea non molto
quando chiamavo, con il mio rumore
fresco, il fanciullo che cogliea nel folto
macole e more (vv. 49-52)

L'acqua, non più libera di scorrere ma incanalata, rimembra quel che vedeva quando poteva ancora godere della luce del sole. La sinestesia *rumore fresco* è ben evidenziata dall'*enjambement* che separa destinazione pertinente al senso del tatto e fonte propria della sfera dell'udito. È una sinestesia legata al contesto e quasi intersecata all'ipallage. Tramite la freschezza attribuita al suo scroscio, l'acqua comunica al lettore la freddezza che la caratterizzava, la quale era attrattiva per il passante. È una delle rarissime connessioni, se non l'unica, tra il senso dell'udito e il senso del tatto in Pascoli. Nonostante d'Annunzio si concentri spesso, come il romagnolo, sulle metafore intersensoriali che coinvolgono la vista e l'udito, il legame sinestetico soprannominato (di natura uditiva e tattile) pare avere maggior presa nei componimenti dannunziani, inserendosi sempre in maniera pertinente

²⁸ Il Montale di *Cigola la carrucola nel pozzo*, contenuta nella raccolta *Ossi di seppia*, sceglie in riferimento alla carrucola un verbo, *stridere*, maggiormente consono alla sfera dell'udito, che non origina una sinestesia: *già stride la ruota*. Per la somiglianza tra i due componimenti, cfr. G. Pascoli, *Myrica; Canti di Castelvecchio*, cit., p. 804.

all'interno del contesto in cui si trova, assecondando gli effetti delle manifestazioni atmosferiche e naturali. Lo testimoniano il primo verso de *La sera fiesolana*,

Fresche le mie parole ne la sera
ti sien come il fruscio che fan le foglie
del gelso ne la man di chi le coglie (vv.1-3)

(dove la fonte sinestetica del primo verso, *fresche*, sembra instaurare un rapporto intersensoriale pure con i versi seguenti, dal momento che il *fruscio* viene contaminato dall'idea di freschezza, probabilmente a causa del condiviso nesso consonantico iniziale *fr-*) e il *refrain* de *La pioggia nel pineto* (qui con valore pseudo-sinestetico):

[...]
piove sui nostri volti silvani,
piove sulle nostre mani
ignude,
sui nostri vestimenti
leggieri,
sui freschi pensieri
che l'anima schiude
novella (vv. 22-28 ripetuti nei vv. 118-124)
[...]

È noto che anche il d'Annunzio impiegò spesso l'universo sinestetico per arricchire la sua lirica; le sinestesie dannunziane sono inglesi, romantiche, figure intersensoriali che tanto ricordano le dolci e soavi figure retoriche di Keats e Byron²⁹. Come già accennato, pure in D'Annunzio sono degne di nota le metafore intersensoriali che contemplano la vista e l'udito, le quali non di rado danno origine ad una figura che è stata definita *sinestesia* musicale, una delle più frequenti nell'opera dannunziana, nella poesia come nella prosa, in particolare ne *Il notturno* e ne *Il piacere*. Tramite la

²⁹ Per un riferimento ad alcune sinestesie inglesi cfr. Stephen de Ullmann, *Romanticism and Synaesthesia: a comparative study of sense transfer in Keats and Byron*, in «Publications of the Modern Language Association of America», volume LX, anno, 1945, pp. 811-827.

peculiare figura retorica, di cui il poeta abruzzese si dimostra virtuoso, la musica è *incarnata nel contesto poetico*³⁰. Quello che è stato individuato come il terzo livello della *sinestesia musicale*, definito *interpretativo* e oltretutto il più importante, è rappresentato da una sinestesia considerata *perfetta*, contenuta ne *Il piacere* che corrisponde alla *ricerca di una specie di Symphonie en blanc majeur* che esprime in maniera riassuntiva una realtà, rispecchiante i pensieri dell'autore, dominata dal *candore* attraverso particolarità bianche o poco discostanti da esso o che richiamano alla mente il bianco come la neve, l'ermellino, la luna, i gigli³¹. D'Annunzio si rivela indubbiamente maestro della sinestesia, non solo *musicale*, e gli scambi di sensi che trovano spazio nei suoi scritti sono indimenticabilmente raffinati e studiati; egli viene considerato da molti, nel panorama culturale del suo tempo e non solo, l'unico poeta non affetto da provincialismo e moderno; secondo Quirino Principe la sua modernità risiede proprio nell'uso della sinestesia³². Riprendendo un parallelo con il Pascoli, bisogna ammettere che, nonostante il provincialismo attribuitogli in passato, quest'ultimo dovrebbe essere considerato comunque come uno dei primi iniziatori sistematici dell'impiego della sinestesia che poi d'Annunzio, sotto l'influsso dello stesso clima culturale e dell'identico panorama letterario, ha elaborato ed esaltato, fondendo maggiormente retorica e sentimento. *Il preludio di Scriàbine [...] di colore cupo, violaceo* de *Il notturno*, una delle sinestesie più pregnanti e complete del d'Annunzio³³, non somiglia forse a ciò che si può considerare la norma in Pascoli? Forse in Pascoli c'è addirittura più immediatezza e più identificazione, non viene nemmeno suggerita una similitudine, semplicemente esiste *il nero fischiare o lo stridore cupo*.

³⁰ Essa si manifesta su tre livelli. Il primo, più basso, dove la sinestesia non si manifesta *in atto*, ma appare come *termine supremo di una poetica della musica* grazie alla quale si ammette l'esistenza di una comunicazione tra i linguaggi d'arte; il secondo livello, invece, contempla la *sinestesia musicale allusiva* la quale si manifesta tramite intrecci multisensoriali, cfr. Quirino Principe, *Il suono bianco. Percorsi della sinestesia musicale nella poetica dannunziana*, in «Civiltà musicale: quadrimestrale di musica e cultura», n.3, anno 1988, pp. 2-16.

³¹ Cfr. Ivi, p. 14.

³² Cfr. Ivi, p. 3.

³³ La figura comprende pure altri sensi: *Il preludio di Scriàbine è di colore cupo, violaceo, simile a una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera*, cfr. Ivi, p. 14. Si deve ammettere che si tratta di una sinestesia molto ragionata, come paiono esserlo in generale le figure intersensoriali di D'Annunzio. Skrjabin, difatti, fu compositore visionario che ossessionato dal turbine della sinestesia ideò il *Prometeo*, le esecuzioni del quale avrebbe desiderato venissero corredate da luci colorate corrispondenti alle note udite. La figura retorica dannunziana sembra, quindi, priva di ogni spontaneità ma creata per omaggiare l'insolita personalità del musicista.

Per quanto riguarda la cultura musicale, la passione per le opere dei compositori affiora in misura minore nelle liriche di Pascoli anche se l'interesse e l'attenzione per i suoni e la musica di sicuro non mancano, ma si manifestano in maniera differente. Dall'altro versante, nonostante la complessa struttura delle liriche pascoliane, alcuni compositori sono rimasti affascinati dalla sonorità e dalle tematiche delle sue poesie. Questi ultimi fattori, sommati al contenuto tanto condivisibile ed universale di molte liriche del poeta sanmaurese fanno in modo che esse, risultino facilmente traducibili in altri linguaggi, *in primis* quello musicale creando in tal modo una sorta di sinestesia tra parola scritta e melodia. La collaborazione tra musica e poesia pascoliana nacque molto presto, quando l'autore era ancora vivente. Dal compositore di stampo verista Ruggero Leoncavallo³⁴ al quasi contemporaneo Luciano Bettarini³⁵, molti testi furono ritenuti adatti a ricevere un accompagnamento sonoro. Non può passare inosservata la trasposizione musicale de *La mia sera* ad opera di Guido Alberto Fano³⁶, da considerarsi una vera e propria sinestesia tra le arti: il variare delle atmosfere e dei paesaggi interiori della lirica corrisponde ad una variazione musicale che traduce in note i sentimenti che il poeta aveva espresso a parole. La poesia appena nominata è molto densa dal punto di vista retorico, in essa si ritrovano i paradigmi delle principali figure adottate dall'autore nelle sue liriche. Il giungere delle *tacite stelle*, nei primi versi, mescola la personificazione ad una velata sinestesia visiva e uditiva di segno negativo. Le stelle, diventando una sorta di prosecuzione positiva dei baleni, che con esse condividono il colore e testimoniano lo scompiglio della giornata appena passata, rappresentano la calma ed il silenzio.

Tra una sinestesia e l'altra si possono notare l'immane onomatopea del terzo verso, il *breve gre gre di ranelle*³⁷; appena al di sotto, si può rilevare l'uso di uno degli aggettivi topici e semasiologizzati³⁸ della produzione pascoliana, *tremulo*. L'inizio

³⁴ Ruggero Leoncavallo (1857-1919), compositore napoletano, autore di opere liriche ed operette tra cui *La Bohème*. Musicò *Nel bosco*, una delle poesie giovanili contenuta nelle *Varie*, cfr. A. Cazzato, *La musica delle parole*, cit., p. 22.

³⁵ Luciano Bettarini (1914-1997), compositore pratese, più di ogni altro si è dedicato alla poesia pascoliana, musicando più di 150 componimenti.

³⁶ Guido Alberto Fano (1875-1961), compositore, pianista e direttore d'orchestra padovano. Fu autore di liriche per canto e pianoforte su poesie, tra gli altri, di Boccaccio, Pascoli, d'Annunzio.

³⁷ L'onomatopea viene ripresa nella strofe successiva nell'aggettivo *allegre*, riferito alle *ranelle* nuovamente nominate, cfr., G. Pascoli, *Myrica; Canti di Castelvechio*, cit., p. 817.

³⁸ Cfr. G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 156, in riferimento a *tintinnare*.

della strofe successiva è distinta da una figura retorica intersensoriale che somma un dato tattile ad un altro di natura visiva: il *cielo sì tenero e vivo* descrive l'infinito azzurro umido di pioggia³⁹ che lascerà le tracce a fine strofa:

Di tutto quel cupo tumulto,
di tutta quell'aspra bufera,
non resta che un dolce singulto
nell'umida sera (vv. 13-16)

Prima di giungere all'*umida sera*, figura parzialmente sinestetica se si considera il lato visivo del calare dell'oscurità, si passa attraverso tre versi, ognuno dei quali contiene una particolarità di ambito intersensoriale; la prima coniuga fonte visiva e destinazione uditiva, la seconda fonte dell'ambito del gusto e destinazione scissa tra il sonoro e il visivo, la terza ancora fonte gustativa e destinazione uditiva. Ogni figura può considerarsi in qualche modo spenta, dal momento che la difficoltà di decifrazione del senso si dimostra irrisoria. Le sinestesie si collocano, senza esclusione alcuna, in fine di verso e questo fattore causa un aumento di l'attenzione su di esse le quali hanno il compito di scandire il ritmo partendo dalle impressioni più intense e tempestose per poi giungere alla distensione della sera. Lo stesso andamento, a livello contenutistico, avviene nei primi quattro versi della strofe successiva:

È, quella infinita tempesta,
finita in un rivo canoro
dei fulmini fragili restano
cirri di porpora e d'oro (vv. 17-20)

I versi si alternano da un polo percepito come negativo ad un polo considerato positivo. *Fulmini fragili* è universalmente ritenuta una delle più importanti sinestesie pascoliane, secondo Bàrberi Squarotti

³⁹ Cfr. G. Pascoli, *Myrica; Canti di Castelvechio*, cit., p. 817.

collega la dimensione tattile con quella visiva in un esito di eccezionale analogicità, che forza [...] le dimensioni semantiche [...] a indicare la compresenza intenzionale della puntiformità del tempo, della precarietà della durata, dell'esiguità della visione⁴⁰

l'aggettivo *fragile* associato alla dimensione uditiva ha dei precedenti, canonizzati dalla poesia classica latina di Ovidio, Virgilio, Lucrezio, che Pascoli ricordava e reimpiegava nelle sue poesie; c'è, inoltre, chi sostiene che l'immagine voglia suggerire lo zigzagare dei fulmini nel cielo⁴¹. Oltre a ciò, la funzione della figura retorica potrebbe essere quella di sminuire l'importanza della *tempesta* e accrescere così le sensazioni positive che sembrano concentrarsi e acuirsi nella visione delle nuvole dorate e vermiglie che Pascoli immagina come una cascata di polvere di fulmini dissolti. È la stanza più distesa della poesia a livello emotivo, e ciò si riflette nella presenza cromatica, poiché le nubi nere si tramutano in un rassicurante e sognante rosa.

L'onomatopea ritorna nei versi di chiusa del componimento per indicare il suono delle campane:

Don... Don... E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! Sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!
là, voci di tenebra azzurra...
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch'io torni com'era...
sentivo mia madre... poi nulla...
sul far della sera (vv. 33-40)

le pause eloquenti individuate dai puntini di sospensione suggeriscono rallentamento, invitano al ragionamento e imprimono una certa importanza ai versi. In conclusione, sembra affiorare nuovamente e sempre il dolore, che si contrappone all'ultimo verso della prima stanza (*che pace, la sera!*) dove pareva manifestarsi un

⁴⁰ G. Bàrberi Squarotti, *Il rapporto fra parola e oggetto*, cit., pp. 394-395.

⁴¹ Cfr. G. Pascoli, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, cit., p. 818, l'osservazione riguardante i classici è di Valgimigli, la successiva di Pietrobono.

barlume di felicità⁴². L'ultima strofe è un accavallarsi continuo e quasi un fondersi di presente e passato. Il poeta illustra in qualche modo un nostalgico ricordo d'infanzia, testimoniato dalla figura della madre e dal suono delle nenie, ma potrebbe trattarsi perfino di un presente onirico dove la sera dell'oggi si mescola alle sere del tempo andato. Il rilevare una certa ambiguità inestricabile tra i due piani temporali è una delle bellezze di questa poesia che contrappone sovente il giorno alla sera e quindi confronta inequivocabilmente il percorso quotidiano, o magari della vita, e il suo termine. Le sinestetiche *voci di tenebra azzurra* sembrano le serali voci sommesse che abitano frequentemente le poesie pascoliane, tra le tante *Il gelsomino notturno*. La preposizione (di) introduce un complemento di materia impalpabile; sono voci che vengono tinteggiate, voci che corrispondono probabilmente al rumore delle campane nella sera e finiscono per confondersi con quelle dei morti⁴³ ma sarebbe bello pensarle voci famigliari, indistinte e un po' isolate, senza affibbiargli un riferimento preciso, dove è il colore a prevalere, come una semplice pennellata impressionistica tipicamente *myricea* mutuata, si pensa, dall'influenza francese⁴⁴. La figura retorica pascoliana è una delle più conosciute; Montale⁴⁵ la impiegherà velatamente, anche se leggermente parafrasata, in una poesia chiamata *Nella serra*, contenuta nella raccolta *La bufera*, la quale ricorda *La mia sera* pascoliana per alcuni particolari:

S'empì d'uno zampettio
di talpe la limonaia,
brillò in un rosario di caute
gocce la falce fienaia.

S'accese sui pomi cotogni,
un punto, una cocciniglia,
si udì inalberarsi alla striglia

⁴² Cfr. G. Pascoli, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 815-816.

⁴³ Cfr. Ivi, pp. 819.

⁴⁴ In particolare Mallarmé e Valéry hanno impiegato l'azzurro per descrivere sensazioni ed emozioni, cfr. G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 206 in nota. E ancora, lo stesso Pascoli: *Io ti vedeva predatore impube/ correre a piedi, immerso nella tua/ anima azzurra come in una nube* (vv. 13-15), cfr. F. Flora, *art. cit.*, p. 647.

⁴⁵ Cfr. L. Rosiello, *art. cit.*, p. 14.

il poney – poi vinse il sogno.

Rapito e leggero ero intriso
di te, la tua forma era il mio
respiro nascosto, il tuo viso
nel mio si fondeva, e l'oscuro
pensiero di Dio discendeva
sui pochi viventi, tra suoni
celesti e infantili tamburi
e globi sospesi di fulmini

su me, su te, sui limoni...

i *suoni celesti*, traccia di un cielo tormentato dal cattivo tempo in arrivo, paiono l'ultima spia di una serie di *topoi* pascoliani, suggellati dalla *limonaia* e dai *limoni* che firmano il nome di Montale. La presenza di rime perfette ed imperfette secondo i dettami della tradizione, i richiami fonici, la natura descritta con attenta precisione, lo *zampettio*, le *gocce caute*, la *falce*, l'impennata alla *striglia*, la comparsa finale della dimensione onirica, sono degli elementi che concentrandosi insieme in un solo componimento non possono che rimandare a Pascoli. Il lavoro di Rosiello sulle sinestesie di Montale, cataloga i *suoni celesti* come sinestesia anche se il dato appare discutibile. L'interpretazione dell'aggettivo *celeste* risulta essere oscillante, potrebbe significare sia *del cielo, che si trova o si muove in cielo* sia *di colore del cielo terso*; sicuramente, considerando entrambi i significati, il vocabolo è contaminato da echi di percezioni visive ma affermare che si tratti di metafora sensoriale vera e propria è forse eccessivo.

Ancora sinestesie che coinvolgono vista e udito nella poesia pascoliana. Nella poesia *In viaggio*, le usuali voci che provengono dalla casa, si *appannano*, dal momento che la porta della dimora viene accostata. Come se si trattasse di vetri che a poco a poco si velano per la condensa, il vociare diventa indistinto e confuso, perde la sua *trasparenza*:

Si chiude, la casa; e s'appanna

d'un tratto il vocerò che c'è (vv. 25-26)

Sarà una figura che si trasmetterà a Montale il quale ne *I limoni*, una poesia densa di sinestesie, quasi simbolista, appartenente alla raccolta *Ossi di seppia*, scriverà dopo Pascoli:

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro (vv. 11-12)

Un caso nel quale il suono viene descritto tramite verbi che designano ciò che viene percepito con la vista, ad esempio la luce, compare successivamente in Betocchi, in un componimento chiamato *Allegrezze dei poveri a Tegoletto*⁴⁶, che contiene evidenti richiami tematici e lessicali alla produzione pascoliana, dove c'è persino la replicazione di una simile situazione con il richiamo all'uscio, alle voci, alla sera:

Poi senti un trepido bisbigliare,
gente si muove nel chiaro di luna.
serrano gli usci, e le voci rare
vanno spegnendosi ad una ad una. (vv. 55-58)

Prendendo in esame i componimenti successivi dei *Canti*, una delle poesie elogio dedicate alla sorella, intitolata proprio *Maria*, la prediletta da Pascoli, si concentra sulla descrizione della sua dolcezza e della sua pietà innalzandola e presentandola con tratti simili alla figura della Madonna⁴⁷. Le doti cristiane di Maria sono dimostrate più volte all'interno del componimento dalla bontà che traspare dai suoi occhi. Il poeta scrive metaforicamente: *quelli occhi che toccano appena/ le cose!* (vv. 21-22), dove nella figura retorica si nasconde una sinestesia di natura visiva e tattile. Quella del *toccare con gli occhi* è una usuale figura, impiegata, probabilmente da secoli, nei più svariati contesti poetici, anche dal Carducci. Sinestesie di tal genere, nelle quali vengono coinvolti gli organi di senso e le loro apparentemente inadeguate attribuzioni, avranno grande impiego, a partire dagli anni del boom

⁴⁶ Per il confronto, G. Pascoli, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, p. 822.

⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 825.

economico del dopoguerra, in ambito pubblicitario⁴⁸. E sarà proprio la *réclam* il punto d'approdo della figura retorica della sinestesia: dalla poesia alla promozione dei prodotti.

Non è certamente troppo azzardato affermare che l'abbastanza larga presenza delle sinestesie nei messaggi pubblicitari è dovuta a una influenza [...] di letture della nostra moderna poesia, influenzata a sua volta dal simbolismo francese⁴⁹

Tuttora il campo linguistico in cui la sinestesia viene applicata maggiormente è proprio quello pubblicitario (per non parlare dell'ancora più frequente pseudo-sinestesia). Basta solamente seguire una caterva di spot quotidiani o sfogliare le pagine di una qualsiasi rivista per rendersi conto del numero elevato di espressioni sinestetiche inventate dai pubblicitari per colpire e quindi attirare l'attenzione dei compratori. Successivamente agli studi di Migliorini, in un articolo che si concentra su come le risorse retoriche⁵⁰ (e non solo) della lingua ed innumerevoli espressioni topiche di stampo letterario e poetico vengono impiegate negli slogan pubblicitari, Maria Luisa Altieri Biagi, dopo aver parlato dell'uso dell'aggettivo in funzione avverbiale, ricorda come la sinestesia, un *modulo poetico* presente con diversa fortuna in tutta la letteratura italiana, compaia anche nel linguaggio promozionale. *Volo di luce, bianco profondo, luce morbida*, non sono sinestesie tratte da struggenti liriche pascoliane ma sono figure retoriche impiegate in campo pubblicitario e riportate da Piero D'Onofrio⁵¹; è divertente rilevare che la prima non ha nulla a che fare con una qualche descrizione paesaggistica ma è stata uno degli slogan di Ajax,

⁴⁸ 'Ancora una volta Bruno Migliorini occupandosi delle *sinestesie* o *sinergie* del tipo *formaggio dal gusto vispo* ha rilevato nel suo immediato manifestarsi un determinato uso del linguaggio pubblicitario, che ha avuto poi una certa fortuna [...]. Il fatto linguistico della *sinestesia*, [...] non è, naturalmente, specifico della pubblicità, anzi lo si incontra dalle lingue antiche alle moderne (e in particolare nella poesia moderna) [...] ma è la pubblicità di questi ultimi dieci anni circa che ci ha messo di fronte una larga messe di particolari esempi pregnanti e di una certa suggestione', Piero D'Onofrio, *Le sinestesie della lingua pubblicitaria*, in (a cura di) Maurizio Gnerre, Mario Medici, Raffaele Simone, *Storia linguistica dell'Italia nel Novecento. Atti del quinto convegno internazionale di studi. Roma, 1-2 giugno 1971*, Pubblicazioni della Società di Linguistica Italiana, n. 6, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 107-111, pp.107-108.

⁴⁹ Ivi, p. 111.

⁵⁰ Ad esempio allitterazione, eufemismo, onomatopea, cfr. Maria Luisa Altieri Biagi, *Note sulla lingua della pubblicità*, in «Lingua Nostra», n.3, settembre 1965, pp. 86-93, pp. 89-90.

⁵¹ Cfr., P. D'Onofrio, art. cit., p. 108-110.

la successiva non immortala un certo candore esteriore o interiore ma si tratta delle parole della pubblicità del detersivo Omo, la terza, invece, non descrive le sfumature di un quadro ma il tipo di chiarore emesso dalle lampadine Philips. La precedente figura retorica pascoliana richiama il mondo pubblicitario perché spesso nella sinestesia di propaganda viene nominato il senso stesso o un vocabolo (può trattarsi di un verbo, di un nome, di un aggettivo) che rimanda strettamente al senso (ad esempio la parola *occhi*): non si tratta in fondo di sinestesie complesse; originali sì ma elementari, dotate di immediatezza per essere facilmente comprese e sfruttabili.

Il sogno della Vergine è uno degli ultimi componimenti dei *Canti* che risulta arricchito da parecchie espressioni sinestetiche e pseudo-sinestetiche. L'incertezza e l'immersione in una atmosfera onirica caratterizzano la poesia dal particolare contenuto ossia il sogno di una giovane donna che si conclude con l'ipotetica nascita di un figlio. In uno dei punti che contraddistingue l'inconsapevolezza della vergine, è presente una terzina ricca di suggestioni sinestetiche che hanno la funzione di esprimere una certa sfuggevolezza. Ecco i versi:

c'è, l'ombra di un palpito, l'orma
d'un grido: il respiro sommesso
d'un vago ricordo che dorma (vv. 26-28)

sono delle associazioni intersensoriali già note e usate frequentemente da Pascoli in passato, nelle raccolte poetiche precedenti. *Ombra* e *orma* ricoprono spesso il ruolo di rappresentanti del senso della vista e dell'udito nei componimenti precedenti, sono vocaboli che ricorrono frequentemente nei testi del poeta di San Mauro, ma qui sembrano entrambi rimandare al primo dei due. Il *respiro* del *ricordo* suggerisce una sorta di personificazione, non unica nella poesia, preceduta da quella della casa, altro *leitmotiv* pascoliano: [...] e pare destare la tacita casa. // *La casa si desta* [...] (vv. 9-10 dello stesso componimento), seguita dall'*aria* che rabbrivisce (v. 77). Secondo un antico modulo già presentato in *Myricae*, la muta luna è espressa da quella sinestesia che lega a sé la prosopopea, anticipata e seguita da altre personificazioni:

così, come tacito al vento,

nel tacito lume di luna,
si dondola un cirro d'argento (vv. 52-54)

Il verso 54, presenta un'altra lieve personificazione ossimorica, quella del *tremolio muto* della culla. Come in tanti componimenti myricei, ne *Il sogno della vergine* la sinestesia ha funzione di esplicitare il dubbio, l'onirismo, quel limbo che esiste tra la realtà e il sogno che è tanto presente negli scritti di Pascoli.

Altra particolarità di natura sinestetica è presente in *La servetta di monte*, testo che, in base ai verbi contenuti nella poesia, oscilla tra il visivo (*in un canto siede ed osserva, fa un giro con gli occhi, ritorna a guardarsi il pannello, è apparito, è sparito, non si vede e non si vede più*), e l'uditivo (*e non ode che qualche mosca, non ode che il crocchio roco, si sente sonare un campano, ma il suo campanaccio si sente/ suonare continuamente*).

I due poli, sino ad allora separati, finiscono per compenetrarsi, come di sovente succede nei componimenti pascoliani, a partire dalla penultima strofe, dove il poeta opera la fusione tramite l'uso di verbi che coinvolgono l'ambito della vista, anche se sono riferiti alla sfera uditiva. Inoltre, il suono sembra acquistare caratteristiche inusuali; a ben guardare, l'autore presenta una sonorità visibile, quella del *campano*, che viene velata o nascosta. *Velare* è un verbo che riguarda quasi in assoluto la sfera visiva, i significati primari sono: *coprire con un velo, annebbiare, offuscare*; l'uso poco comune di accostare il verbo alla sfera uditiva pare sia un'accezione inconsueta probabilmente resa nota proprio da Pascoli con questo componimento. Pure *nascondere* significa principalmente *sottrarre*, ma *alla vista*, non all'udito:

La ragazza guarda, e non sente
più il campano che quando a quando.
Glielo vela forse il torrente
Che a' suoi piedi cade scrosciando;
se forse non glielo nasconde
la brezza che scuote le fronde;

od il canto dell'usignolo
che, tacendo passero e cincia,

solo solo con l'assiuolo
la sua lunga veglia comincia,
ch'ha fine su l'alba, alla squilla,
nel cielo, dellatottavilla. (vv. 31-43)

Le ultime metafore intersensoriali, certe e significative, che si trovano all'interno dei *Canti di Castelvecchio*, sono contenute ne *Il ritorno a San Mauro*, un insieme di nove poesie; si tratta di un piccolo nucleo a sé stante, un'ideazione che avrebbe dovuto essere autonoma dalla raccolta in cui è compresa. Si tratta di liriche che riportano al passato, all'infanzia di Pascoli; sono i componimenti dei ricordi più intimi e ormai lontani. Ritornano i paesaggi, i rumori, le cose della campagna di quei tempi, fanno ripensare alle tanto famigliari *Myricae* ed emergono come ai tempi della precedente raccolta, una serie di sinestesie che coinvolgono i sensi della vista e dell'udito che si erano gradatamente discostate dai *Canti di Castelvecchio*, più variegati a livello di miscugli sensoriali, probabilmente a causa delle tematiche in parte meno personali. Si comprende che le esperienze più significative, a livello interiore, sono, come già affermato, visive e uditive e rimangono impresse nella mente del Pascoli fanciullo. Nonostante il variare dei poli sensoriali, dovuto alle esigenze della retorica, esse lo accompagneranno per tutta la vita, interiormente e tramite i ricordi.

In *Le rane*, è ancora il verso animale ad ispirare una metafora sinestetica a Pascoli, il quale associa sempre il suono emesso dagli esemplari a qualcosa di poco gradevole, quasi stridente ed insopportabile:

Io sento gracchiare le rane
dai borri dell'acque piovane
nell'umida serenità.
E fanno nel lume sereno
lo strepere nero d'un treno
che va... (vv. 17-22)

Lo *strepere nero* è una sinestesia facilmente riconducibile al reale, nella quale *al rumore del treno che passa si associa analogicamente l'immagine del fumo e della*

*fuliggine*⁵². Probabilmente non sarà casuale la collocazione di una sinestesia di natura uditiva e cromatica in questo punto del testo. L'aggettivo *nero* ben si collega, a livello sinestetico, alla sonorità fragorosa prodotta dal mezzo di trasporto ma ha pure la funzione di cozzare fortemente con la distensiva pseudo-sinestesia *umida serenità*. Il senso di placidità che traspare dalla prima terzina, lascia spazio alla cupezza, nella seconda. Sembra quasi che nel paesaggio dipinto da Pascoli, intorno alle rane, fin dove è capace di espandersi il suono, si formi una nube nera e un probabile avvicinamento provochi un aumentare del fastidio sonoro. La stessa immagine ritorna nel finale a marcare tramite lo stridore l'irrisolutezza e la desolazione. La poesia si colora continuamente di varietà cromatiche e di espressioni sinestetiche di cui l'esempio precedente è il caso più palese. Non si possono dimenticare, però, all'intero del componimento la macchia rossa del trifoglio (vv.1-2) l'inaspettato *soffice fosso* (v. 3), gli esemplari arborei che, personificati, sembrano svolgere delle frange di foglie verdissime, sospese nel cielo azzurro:

e i pioppi a mezz'aria man mano
distendere un penero verde
lunghezzo la via che si perde
lontano (vv.5-8)

e ancora, la via appena nominata in questi versi iniziali, viene descritta nella sua bellezza mattutina, quando è popolata di ali che si muovono e muovono l'aria facendo apparire la strada tremante. Ecco i versi comprendenti una possibile ipallage:

Qual è questa via senza fine
che all'alba è si tremula d'ali? (vv. 9-10)

successivamente, la macchia coloristica dei *rami giallicci del moro* (v. 13), i *gomitoli/d'oro* svolti dal cielo (vv. 14-15) che saranno da associare ai voli degli uccelli⁵³ ma non

⁵² G. Pascoli, *Myricae; Canti di Castelvecchio*, cit., p. 909.

⁵³ Cfr. Ivi, p. 909, in nota.

è da escludere, visto il colore impiegato nella determinazione, alle nubi dorate dai raggi del sole⁵⁴; di nuovo la struttura cromatica si ripete con i *campi di rosso trifoglio* (v. 25), i *campi di giallo fiengreco* (v. 26) e il *piano/ che albeggia, tra il verde, di chiese* (vv. 28-29).

Non dissimili dallo *strepere nero d'un treno*, sono i *sussurri cupi di macroglosse* (che rappresentano una sinestesia che coinvolge udito e vista) ovvero le *farfalle crepuscolari del Gelsomino notturno*:

S'udivano sussurri
cupi di macroglosse
su le peonie rosse
e sui giaggioli azzurri (vv. 21-24)

le *macroglosse* vengono caratterizzate da un ronzio cupo (che contrasta con i colori dei fiori su cui vanno a posarsi) da collegarsi probabilmente ad una credenza popolare che sovrappone il loro brusio alle voci dei defunti⁵⁵. La quartina viene ripetuta un'altra volta all'interno dello stesso componimento, probabilmente per accentuare la presenza degli spiriti.

3.2 SINESTESIE REALI? Sinestesi personificate o personificazioni sinestetiche

I casi di dubbia sinestesia persistono pure nella raccolta dei *Canti di Castelvecchio*. Esse sono della stessa natura di quelle già illustrate nei paragrafi relativi alle precedenti raccolte. Spesso riguardano vocaboli che Pascoli adopera copiosamente, adattandoli di volta in volta al contesto, facendo in modo che la resa possa risultare differente (come il caso di *tremulo*). Si notano, comunque, alcune figure retoriche ambigue, che sembrano contemplare la metafora, la metonimia o la sineddoche ma paiono includere pure la sinestesia.

Un componimento disseminato di metafore che trasmette una intensa musicalità, *L'uccellino del freddo*, contiene una figura ambigua che riguarda la sfera uditiva (ma coinvolge anche quella tattile), *nella tua voce/ c'è il verno tutt'arido e tecco* (vv. 8-9), dove il senso di gelo suggerito dal poeta viene avvertito attraverso la tattilità.

⁵⁴ Riportano ai *cirri di porpora e d'oro* (v. 20) de *La mia sera*.

⁵⁵ Cfr. G. Pascoli, *Myrica*; *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 923.

A seguire, ne *Il ciocco*, una forzatura linguistica non dissimile da quella presente ne *la famiglia del pescatore*, avente come protagonista il pensiero e il suo movimento, anche se in questo caso esso serve come termine di paragone: [...] *stelle; che accese in un attimo e spente, / rigano il cielo d'un pensier di luce* (canto secondo, vv. 77-78) dove vengono assimilate la velocità della luce e del prodotto della mente. Poco dopo, *l'esile strido* (canto secondo, v. 123), di natura visiva e uditiva, emesso dall'oltretomba, il quale ha già dei precedenti nei poeti antichi come Virgilio⁵⁶, ripreso nuovamente alla fine dei *Canti di Castelvecchio*, in una forma leggermente differente.

Pure nella breve silloge *Il ritorno a San Mauro*, precisamente all'interno de *Il bolide*, avente come oggetto le anime ormai defunte, salgono gli *esili gridi* della torma dei morti contrapposta alla congrega dei vivi. L'ambiguità emerge dal fatto che l'esilità riferita alla sfera uditiva ha significato fortemente metaforico ormai molto radicato nel parlare comune e risulta quasi una figura spenta.

Pascoli riveste di epicità le vicende che contornano la morte del padre in *Un ricordo*, dove la sorellina Maria è presentata come un novello Astianatte. Pascoli scrive: *sapea di latte il suo gran pianto lungo* dove alla natura uditiva dei singhiozzi si potrebbe forse associare il senso del gusto. È ovviamente una figura, forse multisensoriale, che precisa l'età infantile della protagonista.

Altre particolarità che interessano questa raccolta sono rappresentate da un tipo di figura retorica, principalmente una metonimia o sineddoche, la quale rientra però in parte anche nel campo della personificazione. Ne sono esempi la *garrula cena* (v. 28) de *La mia sera*, poi la *querula cuna* (v.54) de *Il mendico e il nido che geme* (v. 39) di *In ritardo*. A ben guardare le espressioni sfociano tra l'animato e il non animato, o meglio, Pascoli tende, come spesso accade nelle sue poesie, a vivificare ciò che nella realtà è senz'anima.

3.3 CONCLUSIONI

La raccolta più variegata dal punto di vista sinestetico sono i *Canti di Castelvecchio*, nonostante le figure retoriche aumentino la loro frequenza in un punto ormai inoltrato dell'insieme poetico. Ciò significa che viene coinvolta in larga parte, dal

⁵⁶ Cfr. G. Pascoli, *Myrica; Canti di Castelvecchio*, cit., p. 667, in nota.

momento che il mondo viene percepito da Pascoli attraverso la mediazione dei sensi a lui più congeniali, la figura retorica caratterizzata da vista e udito ma si assiste ad un netto calo della stessa e se ne annoverano molte che coinvolgono altri sensi. Avviene un cambio di direzione rispetto alle raccolte analizzate in precedenza, *Poesie varie* e *Myricae*, nelle quali le impressioni pascoliane si concentravano quasi esclusivamente sui due sensi nominati nelle righe precedenti. È l'udito (distaccato dalla vista) che nei *Canti* aumenta notevolmente le presenze nelle figure retoriche intersensoriali. Nei sintagmi retorici maggiormente significativi, sono anche i sensi del tatto e del gusto a contendersi un buon numero di presenze. L'udito riveste tendenzialmente il ruolo di *destinazione*, gusto e tatto sono presenti come *fonti*, tendenza che segue la regola generale illustrata da Stephen Ullmann nelle sue ricerche. La fantasia retorica di Pascoli si sbizzarrisce in quest'ultima raccolta dove sembrano essere argute e non banali le sinestesie presentate, probabilmente pure a causa dei temi trattati, molto simili a quelli presenti in *Myricae* (non a caso i *Canti* pascoliani sono considerati un proseguimento della raccolta precedente) ma l'approccio ai quali risulta differente; il tono a volte sembra maggiormente distaccato, vengono introdotti quadretti che esulano dalle memorie famigliari (ad esempio in *La servetta di monte*, componimento in cui si spande un forte realismo, dove il poeta si mette nei panni di una giovine lontana da casa e immedesimandosi rileva il suo stato d'animo, descrivendo ciò che la circonda come se fosse realmente lei a raccontare quel che accade), le memorie d'infanzia sono presenti ma meno invasive, aumenta la riflessione oltre all'impressione, la quale risulta mediata dal filtro della razionalità e ciò è dimostrato in parte dai temi filosofici che interessano alcune poesie. Prestando attenzione ai sensi impiegati nei testi, essi sembrano riportare a memorie di tipo diverso rispetto a quelle ricordate in *Poesie varie* e soprattutto in *Myricae*. Le memorie di *Myricae* caratterizzate da rimembranze eteree, tanto da sembrare lontane, inafferrabili, irrecuperabili; quelle dei *Canti* sembrano memorie più materiali, più concrete, come i sensi che le raccontano. Si tratta di sensi 'palpabili' come il tatto e il gusto, verificabili in misura maggiore, non troppo vaghi. Come nell'insieme *myriceo*, anche nei *Canti* molte figure retoriche sono ispirate ad espressioni precedenti, sia pascoliane sia di altri autori, contemporanei e antecedenti al poeta di San Mauro. Si nota, inoltre, un maggiore

accentramento di sinestesie in alcune poesie rispetto ad altre: nelle *Varie* e in *Myricae*, invece, erano distribuite omogeneamente: quasi nessun testo ne era esente (ovviamente con le rispettive particolarità). Nei *Canti di Castelvecchio*, invece, le sinestesie si concentrano in maniera elevata in determinati componimenti (come si può rilevare in *La mia sera*, l'esempio più pregnante) ed è una peculiarità della raccolta. Come altre volte, le sinestesie si affollano nei testi densi di altre figure del discorso come la già nominata personificazione.

APPENDICE CONCLUSIVA

che lega sinestesia e personificazione

È stato scritto che il *principale punto di riferimento della poetica del «Fanciullino» è Omero*¹. Pascoli deve certamente ringraziare il poeta per eccellenza di essere stato una delle sue primarie fonti di ispirazione. Il cosiddetto *sublime medio*² attribuito alla sua produzione sembra prodotto appositamente per ricreare quelle atmosfere sempreverdi di matrice iliadica e odissiaca. Non solo gli epiteti, le formule e le immagini hanno coinvolto il poeta ottocentesco: a dimostrazione del fatto, basti ricordare *Urbino/ ventoso* (vv. 22-23) de *L'Aquilone* che sembra ricalcare *Enispe ventosa*, nominata nella parte dell'Iliade riservata al catalogo delle navi (libro II, v. 606).

Molto del versante retorico, come già detto, sembra essere frutto del contatto con la letteratura antica. Dalla vivificazione alla similitudine, passando anche per la sinestesia (nonostante questa sia stata riportata in voga molto dopo e probabilmente il Pascoli si sarà ispirato anche ai suoi contemporanei francesi).

Per quanto riguarda la personificazione, bisogna fare mente locale ad alcune immagini pascoliane in cui nulla pare più essere distinto, dove gli uomini vengono presentati come parte dell'ambiente naturale tanto da venire talvolta paragonati o associati alla fauna e viceversa gli animali risultano umanizzati. È giusto parlare di *vivificazione* per il caso di Pascoli poiché il vocabolo *prosopopea* porterebbe con sé una riduzione del campo, delle accezioni minoritarie che non si aggradano alla poesia presa in esame. Il confine tra animato e inanimato è sempre labile nei testi pascoliani e ciò è dovuto proprio all'uso di determinati vocaboli che tendono creare un universo umano spesso non personificato e un universo animale antropomorfo. Probabilmente si tratta di un fattore determinante che contribuisce a marcare nella

¹ Francesco Muzzioli, *Pascoli e il simbolo*, Roma, Lithos, 1993, p. 54.

² Ivi, p. 53.

poesia pascoliana, forse inaspettatamente, una certa distanza, una sorta di distacco dai confusi segnali che comunica il mondo.

Nel mondo magico e primitivo dei poemi omerici, nel quale, qualsiasi azione che nei secoli a venire fu considerata la norma, se non mera banalità, veniva presentata come un atto legato al divino, l'uomo, continuamente opposto alla stirpe privilegiata degli dei, era vicinissimo all'animale e questo fattore emerge dalle tante similitudini coinvolgenti gli uni e gli altri abitanti della terra. Pascoli sembra fare lo stesso nei suoi componimenti, soprattutto nelle prime prove scritte, le giovanili dell'arco di tempo 1872-1880 contenute nelle *Varie*, e in *Myrica*. Il *gregge umano* pascoliano (*Nelle nozze della principessa Anna Maria Torlonia col principe Giulio Borghese*, v. 50) riporta ai tanti paragoni tra umani e ovini dell'Iliade come le similitudini tra il montone e Odisseo con l'insieme di uomini descritto come un gregge; paralleli delineati dal vecchio Priamo, chiedendo ad Elena, durante il loro dialogo, chi fosse quel guerriero acheo che intravedeva di lontano (libro III, vv. 197-198):

ma lui come un ariete s'aggira tra i ranghi:
proprio a un montone villosio io lo assomiglio,
che va su e giù per il vasto gregge di pecore bianche³

Nell'*Epistola (a Ridiverde)* ovvero l'amico Severino Ferrari, gli ultimi versi illustrano un'altra visione quasi omerica:

Vanno a sciami contadine
al mercato cinguettando per via,
e chiocciano dalle aie le galline. (vv. 14-16)

le donne che in gruppo si recano probabilmente al paese dalla campagna nel giorno di mercato, sono qui paragonate a delle api operose, a degli uccelli festosi (tramite il cinguettio) e forse implicitamente a delle chioce, il verso delle quali, in questo trittico delineato dall'udito e dai rumori, chiude la strofe. L'elemento uditivo

³ La traduzione dell'Iliade appartiene a: Omero, *Iliade*, a cura di Giovanni Cerri e Antonietta Gostoli, Milano, Rizzoli, 2005.

caratterizza i versi e il probabile chiacchiericcio delle donne e la loro numerosità è implicita nel nome collettivo, tra l'altro usato al plurale, *sciami*. Lo stesso paragone è presente in Omero, in condizione sicuramente differente, ed è ricorrente, coinvolgendo talvolta molte altre specie di insetti. Una delle similitudini che può ricordare moltissimo la descrizione pascoliana si può ritrovare nell'Iliade, nuovamente nel secondo libro (vv. 87-93):

Come vanno gli sciame delle api fittissime,
che dal cavo della roccia senza posa continuano a uscire,
e a grappoli volano sui fiori di primavera;
queste di qua svolazzano a nugoli, quelle di là;
così le genti molteplici dalle navi e dalle tende,
di fronte all'ampio arenile, s'affollavano
a schiere in assemblea [...]⁴

Anche la sorella Ida, in una delle prove giovanili, protagonista dell'omonima poesia già nominata nel capitolo delle *Varie*, viene accostata ad un animale, precisamente ad una puledra. Gli oggetti si domandano chi sia con le seguenti parole: *qual è codesta polledra, dicono,/ che ancor non doma nitrisce all'aure/ e tremar tutta sembra/ nelle virginee membra?* (vv. 5-8).

In *Myricae*, invece, trova posto un ritratto tracciato da una sensibilità d'altri tempi di un allievo che sprema le meningi davanti ad un compito di latino nella poesia *Un rondinotto* ([...] *con gesti rari/ fila un suo lungo penso di latino*, vv. 2-3); prima il giovinetto concentrato è paragonato ad un *galletto garrulo* che, come se si stesse abbeverando, alza la testa dal vocabolario di quando in quando; nelle righe successive, invece, diventa un *rondinotto* che controlla assiduamente se la mamma gli ha procurato il cibo necessario alla sopravvivenza.

Altrove sono gli elementi naturali, invece, a sembrare umani, dal momento che gli attributi o i verbi che li contraddistinguono sono quasi unicamente impiegati per descrizioni che riguardano l'uomo. È, la cosiddetta prosopopea o personificazione, la figura alla quale veniva dedicato un capitolo negli antichi manuali di retorica, la figura che tanto piaceva alla cultura greca, latina e a quelle precedenti ad esse. Oltre

⁴ Vedere la nota precedente.

che essere un tutt'uno con la natura, la prosopopea era una vera istituzione delle figure del discorso, legando la linguistica, la morale e la religione⁵. La personificazione nella lirica di Pascoli non ambisce a tali remote altezze, non ci sono accenni alla divina giustizia in veste femminile, alla fortuna bendata, a Poseidone irato. Nel sanmaurese non si tratta di un processo che serve per tentare di capire i segreti elementari del funzionamento del mondo e quindi per strutturarli dal punto di vista sociale; infatti, gli antichi attraverso la letteratura e il teatro hanno cercato di dare un senso a sé stessi, ai loro drammi, alle loro simpatiche beghe. Anche se forse la comprensione, o meglio, il bisogno di comprendere è inconsciamente meta di ogni poeta che fa uso di retorica (e anche della scrittura in generale), la funzione della prosopopea in Pascoli è sempre legata all'antropico, ma in lui rappresenta un sotteso dialogo tra uomo e natura o una nascosta volontà forte di comunicazione con questa dea madre. Seguono alcuni esempi.

La serenità che contraddistingue gli astri, usata probabilmente per indicare la loro fissità in contrasto con il muoversi dell'onda,

Si specchiano stelle serene
sul piano inquieto dell'onda (Elegie, II, vv. 1-2)

pochi versi dopo le stelle stanno a guardare

Le stelle contemplano (Elegie, II, v. 9)

le nuvole marcatamente antropizzate o quasi animalizzate

Le nuvole, con dorsi enormi e vari,
nel tramonto randage, a quando a quando
sbuffano il vento dalle calde nari (Miti, Il ciclope, vv. 1-3)

il mare tranquillo che dorme

⁵ Cfr. *Personification in the Greek World. From antiquity to Byzantium*, (a cura di) Emma Stafford and Judith Herrin Aldershot, Publications of the Centre for Hellenic studies, Burlington : Ashgate, 2005, p. 77.

il mar sonnacchia, (Miti, Crepuscolo, v. 21)

il torrente saputo

A le Naiadi il torrente
or sussurra odi e strambotti
che imparò là su l'algente
Alpe in grembo a l'alte notti. (Primavera, vv. 5-8)

La tendenza alla vivificazione dell'elemento inanimato è innata e spontanea in ogni uomo, in misura maggiore o minore:

La predisposizione della nostra mente alla personificazione sembra essere [...] un'inclinazione congenita ad individuare entità animate, presente in modo per dir così ridondante nel funzionamento del cervello [...] umano⁶.

La tradizione retorica della vivificazione influenza da sempre la parola scritta, dalle favole di Esopo fino al fumetto, dalla commedia plautina al cartoon. Spesso sembra svolgere la funzione di accentuazione di una caratteristica, di una virtù o di un vizio, o addirittura la mima, come accade nell'*Epistola (a Ridiverde)* dove le allegre donne cinguettano. Come scriveva Albert Valentin, Pascoli era come un bambino o un primitivo capace di vivificare⁷; infatti sia i piccoli che i primi abitanti della terra condividono l'aura magica dell'esistenza. L'autore romagnolo condivideva la loro anima di *fanciulli* e rendendosi conto di questo lato del suo carattere, ha vissuto fino in fondo lasciando spazio al suo essere bambino anche da adulto, a trasmettere la sua fanciullezza attraverso la sua poesia così ricca di vivificazione e sinestesia, quest'ultima, una figura retorica che è un processo psichico che non a caso si riscontra maggiormente proprio nel bambino e ai primordi dell'esistenza dell'uomo, nei poeti antichi, quando l'anima ricca di delicata innocenza e di fantasia la faceva da padrone.

⁶ *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica, e iconografia*, (a cura di) Gabriella Moretti e Alice Bonandini, Università degli studi di Trento, Tipografia Editrice Terni, 2012, p. VII.

⁷ 'Comme les hommes primitifs et les enfants, puor qui tout est animé, merveilleux et in quelque sorte divin [...]', A. Valentin, *op. cit.*, p. 144.

La sinestesia di Pascoli, in parte ragionata in parte spontanea, è tendenzialmente articolata e talvolta sottesa. È forse inutile fornire delle percentuali esatte sull'occorrenza dei sensi presenti nelle sinestesie poiché sono figure retoriche talora sfumate, dai contorni non ben definiti; può capitare che ogni metafora intersensoriale coinvolga più d'un senso e possa venire interpretata da ognuno in modo diverso: ancora una volta si andrebbe incontro al 'non incasellabile' che distingue il mondo pascoliano. La sinestesia è istante, è retorica breve e concisa, esatta nella sua imprecisione; tutto ciò che nella poesia di Pascoli ci si aspetta di decifrare è forse spesso indecifrabile e in una sorta di vuotezza del senso, quest'ultimo è di volta in volta attribuibile. Ogni sinestesia è soggettiva e catalogarla sarebbe impossibile, significherebbe non lasciarla libera di essere e di essere interpretata, come dimostrano le divisioni di Rosiello che ognuno potrebbe modificare a piacimento basandosi ad esempio sull'etimo delle parole che compongono le sinestesie; chiunque potrebbe creare, quindi, una propria tassonomia. Per definire alcune linee generali, nel sensorio del poeta, il podio spetta a vista e udito, come questo lavoro vuole dimostrare e come già tanti autorevoli studiosi avevano dimostrato precedentemente.

La figura retorica della sinestesia pascoliana spesso predilige l'aggettivazione come in Montale⁸, dove essa è distinta dalla brevità di coniugazione di nome ed aggettivo, e dove l'emozione provocata da quell'indefinitezza sinestetica arriva come una punzecchiatura nel mare disteso delle parole. Pascoli, altrove e abbastanza frequentemente, usa anche alcuni brevi sintagmi dotati di subordinazione che coinvolgono la lunghezza di un verso nella maggior parte dei casi, in altri frangenti invece la durata dell'espressione multisensoriale si adagia su vari versi venendo messa sovente in luce dall'*enjambement*. Sono frasi sinestetiche, sono pensieri sinestetici quelli pascoliani, che sono forse la chiave e il segreto dell'inspiegabilità della sua poesia. Per questo motivo si parla di sinestesie 'sottese', perché a volte articolate, ampie, se non addirittura nascoste, artifici che mantengono saldi e confermano i punti salienti della poetica del sanmaurese.

⁸ Più raramente s'incontra anche la preposizione specificativa *di* e il pronome relativo, cfr. L. Rosiello, *art. cit.*, p. 17.

Altro poeta 'visivo' dal versante intersensoriale fu Ungaretti, negli scritti del quale la sinestesia risulta spia e prova del suo ermetismo. La sinestesia ungarettiana è aderente, appiccicosa, si spalma sulle parole. Dalle metafore intersensoriali dell'ermetico Ungaretti raccolte da Gutia⁹, sembra che queste ultime siano un artificio stilistico nel quale il poeta si manifesti interamente, ampiamente, e paradossalmente riesca a trasmettere maggiormente di sé proprio nello stilema tramite cui dovrebbe risultare più oscuro. Sono sinestesie estese se confrontate con il resto di tanta sua produzione; Ungaretti sinestetico è un ermetico che sfida un D'Annunzio quanto allo sciorinare vocaboli.

La Gutia insiste sulla naturalità delle sinestesie di Ungaretti¹⁰ che è un po' quel che si potrebbe pensare delle sinestesie di Pascoli. Esse trasmettono una visione del mondo, sono un segnale in più che comunica qualcosa dell'uomo che sta scrivendo, del suo animo, della sua mente, della sua interiorità, qualcosa che forse nemmeno lui stesso è conscio di esplicitare in modo così chiaro e decifrabile. Torniamo a dire che c'è sia volontà che non volontà di mostrare il sensorio tramite la sinestesia ovvero che, come affermato tante volte, è un artificio retorico in grado di svelare molto dell'inconscio. Alcuni sostengono non ci sia alcuna differenza tra una sinestesia narrata da un sinesteta, come *il sapore della menta è rosa antico*, e le sinestesie poetiche create ad arte, o che comunemente si usano nel linguaggio quotidiano¹¹.

Bisogna tener conto, però, anche il lato artificiale della sinestesia retorica, per la grande frequenza di metafore intersensoriali nella poesia di Pascoli. Era comunque, quella del poeta e dei suoi coetanei, l'epoca che trascinava ancora con sé il rinnovamento della Rivoluzione per eccellenza, quella francese, figlia dell'Illuminismo dove tutto fu scosso da uomini che ardentemente desideravano e animavano il cambiamento. Non solo a livello politico si insinuò il rinnovamento ma forse anche a livello letterario e da lì si propagò un nuovo modo di sentire e così ciò che l'uomo aveva davanti a sé e le sue percezioni importavano oltre ogni cosa, oltre ogni umana apparenza. Ecco sfociare quindi l'interesse per il tattile, il visivo, il sonoro, il gustativo, l'olfattivo, tutto ciò che il genere umano aveva

⁹ Cfr. J. Gutia, *art. cit.*, pp. 325-335.

¹⁰ Ivi, p. 333-334.

¹¹ A. De Blasio, *op. cit.*, p. 82.

sconfinatamente davanti e poteva far suo ancor di più perché già gli apparteneva: il sentire e il sentirsi; ecco che il pensiero torna a Madame de Staël ed i suoi contatti con i filosofi sensisti, la sua ansia di provare a propagare la passione per l'esplicitazione delle sensazioni e l'unione di queste come fine. E dopo la caduta di Napoleone si arrivò ancora ad una nuova presa di coscienza, ancora ad un rinnovamento coincidente forse con l'ultimo strascico di bisogni di cambiamento. Pascoli, figlio della classicità, fu figlio anche di quel tempo.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.
- ALTIERI BIAGI Maria Luisa, *Note sulla lingua della pubblicità*, in «Lingua Nostra», numero 3, settembre 1965.
- ARIANI Marco, “*Metafore assolute*”: *emanazionismo e sinestesie della luce fluente*, in ID. (a cura di), *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 193-219.
- BALLY Charles, *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il sagggiatore, 1971, pp. 418-422.
- BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *Interpretazione della simbologia pascoliana*, in ID., *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina - Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1966, pp. 9-71.
- BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *Il rapporto fra parola e oggetto: dal lessico alla metrica*, in ID., *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina – Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1966, pp. 335-481.
- BATTAGLIA Salvatore (fondatore), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
- BAUDELAIRE Charles, *I fiori del male*, traduzione e cura di Luigi de Nardis, Milano, Feltrinelli, 2001.
- BECCARIA Gian Luigi, *Quando prevale il significante. Disseminazione e “senso” del suono del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli*, D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 136-208.
- BECCARIA Gian Luigi, *Compromessi tra significanti. Tradizione e innovazione nelle figure ritmico-sintattiche pascoliane*, in ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli*, D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 209-284.
- BECCARIA Gian Luigi, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in ID., *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 163-179.
- BECHERINI Odoardo, *Lettera al signor de Saussure*, in «Rivista Pascoliana», numero 16, anno 2004.
- BOCZ Zsuzsanna, *Sinestesie e metafore cromatiche: analisi di alcuni esempi italiani ed ungheresi a confronto*, in Maria Catricalà (a cura di), *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- BRUSATIN Manlio, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 2000.
- CAPOVILLA Guido, *Pascoli*, Bari, Laterza, 2000.
- CARDUCCI Giosuè, *Opere scelte*, a cura di Mario Saccenti, Torino, UTET, 1993.
- CASTIGLIONI Luigi – Scevola MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 2007.
- CATRICALÀ Maria, *Sinestesie, monoestesie e linguistica: temi e problemi*, in EAD., *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- CAZZATO Alessandro, *La musica delle parole: Giovanni Pascoli*, Bari, Florestano, 2011.

- CHEVALIER Jean – Alain GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1984.
- CHIUMMO Carla, *Per un Pascoli europeo*, in Nadia Ebani (a cura di), *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte. Atti del convegno di studi pascoliani*, Verona, 21-22 marzo 2012, Pisa, Edizioni ETS, 2013.
- CONTINI Gianfranco, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Studi Pascoliani* di A. Baldini, S.A. Chimenz [et al.], Faenza, Stabilimento grafico F.lli Lega, 1958, pp. 28-51.
- D'ANNUNZIO Gabriele, *Terra Vergine, Canto Novo, Primo Vere, Il Libro delle Vergini*, Sesto di Milano, Casa Editrice Madella, 1908.
- D'ONOFRIO Pietro, *Le sinestesie della lingua pubblicitaria*, in Maurizio Gnerre, Mario Medici, Raffaele Simone (a cura di), *Storia linguistica dell'Italia del Novecento. Atti del quinto convegno internazionale di studi. Roma, 1-2 giugno 1971*, Pubblicazioni della Società di Linguistica Italiana, numero 6, Roma, Bulzoni, 1973.
- DE BLASIO Antonella, *Sulla sinestesia. Passato e futuro*, Bologna, Archetipolibri, 2011.
- DE MICHELIS Eurialo, *Il silenzio verde*, in ID., *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia, 1976, pp. 5-33.
- DE SANTI Pier Marco, *Pasolini fra cinema e pittura*, in «Bianco e Nero. Rivista del centro sperimentale di cinematografia», numero 3, anno 1985.
- DE STAËL Anne-Louise Germaine, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, in «Biblioteca Italiana», numero 1, gennaio 1816.
- DE ULLMANN Stephen, *Romanticism and synaesthesia: a comparative study of sense transfer in Keats and Byron*, in «PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)», numero 60, anno 1945, pp. 811-827.
- DOGANA Fernando, *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 1990.
- ENGSTROM Alfred Garvin, *In defense of synaesthesia in literature*, in «Philological Quarterly», numero 25, anno 1946, pp.1-19.
- FLORA Francesco, *Classicità e impressionismo nella poesia del Pascoli*, in «Convivium. Rivista di lettere, filosofia e storia», fascicolo 6, novembre-dicembre 1955, pp. 641-650.
- GALLETTI Alfredo, *Del misticismo romantico in alcuni poeti moderni*, in ID., *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1924.
- GALLUZZI Francesco, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.
- GUTIA Joan, *La sinestesia in Ungaretti*, in «Letterature Moderne», anno V, numero 3, maggio-giugno 1954.
- LEONELLI Giuseppe, *Itinerari del fanciullino. Studi pascoliani*, Quaderni di San Mauro, Bologna, CLUEB, 1989.
- LEOPARDI Giacomo, *Canti*, a cura di Giulio Augusto Levi, Firenze, Battistelli, 1921.
- LUGLI Vittorio, *Incontri del Pascoli con la poesia francese*, in ID., «Bovary italiane ed altri saggi», Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1959, pp. 173-203.
- MALTESE Paolo, *Scrittori & profumi. Dall'antichità al Novecento*, in «Millelibri», numero 28, marzo 1990.
- MARCOLINI Marina, *La sapienza di Salomone. Pascoli poeta e botanico*, in Nadia Ebani (a cura di), *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte*.

- Atti del convegno di Studi Pascoliani, Verona, 21-22 marzo 2012, Pisa, Edizioni ETS, 2013.
- MAROTTA Giovanna, *Sinestesie tra vista, udito e dintorni. Un'analisi semantica distribuzionale*, in Maria Catricalà (a cura di) *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012.
 - MAZZEO Marco, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet, 2005.
 - MAZZEO Marco, *Un senso isolato? Olfatto e sinestesia*, in Maria Catricalà (a cura di), *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012.
 - MENGALDO Vincenzo, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014.
 - METASTASIO Pietro, *Opere complete*, Firenze, Stamperia Granducale, 1831.
 - MIGLIORINI Bruno, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana*, in ID., *Saggi sulla lingua italiana del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1963.
 - MORETTI Gabriella – BONANDINI Alice, *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Università degli Studi di Trento, Tipografia Editrice Terni, 2012.
 - MUZZIOLI Francesco, *Pascoli e il simbolismo*, Roma, Lithos, 1993.
 - NENCIONI Giovanni, *Omerizzazione e disomerizzazione nell'Anticiclo pascoliano*, in *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano Editore, 1988.
 - OMERO, *Iliade*, a cura di Giovanni Cerri e Antonietta Gostoli, Milano, Rizzoli, 2005.
 - O'MALLEY Glenn, *Literary Synesthesia*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», volume 15, anno 1957, numero 4.
 - PARATORE Ettore, *Naturalismo e decadentismo in Gabriele d'Annunzio*, in ID., *Studi dannunziani*, Napoli, Morano Editore, 1966.
 - PASCOLI Giovanni, *Myrica; Canti di Castelvecchio*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Ivanos Ciani e Francesca Latini, Torino, UTET, 2002-2008, 4 voll.
 - PASCOLI Giovanni, *Myrica. Edizione critica per cura di Giuseppe Nava*, Firenze, Sansoni, 1974.
 - PASCOLI Giovanni, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, Milano – Napoli, Ricciardi, 1980.
 - PASCOLI Giovanni, *Poesie*, a cura di Luigi Baldacci e Maurizio Cucchi, Milano, Garzanti, 2013.
 - PASCOLI Giovanni, *Poesie varie. Raccolte da Maria*, Bologna, Zanichelli, 1920.
 - PELLEGRINI Carlo, *Pascoli e la critica straniera. Il Pascoli e la Francia*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli: nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955.
 - PELLEGRINI Carlo, *Pascoli e la Francia*, in ID., *Da Constant a Croce*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958.
 - PERUGI Maurizio, *Morfologia di una lingua morta. I fondamenti dell'estetica pascoliana*, in *Convegno Internazionale di Studi pascoliani. Barga 1983*, Tipografia Gasparetti, 1988.
 - PETITFILS Pierre, *Rimbaud: biographie*, Paris, Julliard, 1982.
 - PETRINI Domenico, *Premesse pascoliane*, in ID., *Dal Barocco al Decadentismo: studi di letteratura italiana raccolti da Vittorio Santoli*, Firenze, Le Monnier, 1957.

- PICCO Francesco, *Simbolismo francese e simbolismo italiano (Paul Verlaine e Giovanni Pascoli)*, in «Nuova Antologia», maggio 1926, pp. 82-91.
- PIGNOTTI Lamberto, *I sensi delle arti. Sinestesie e interazioni estetiche*, Bari, Dedalo, 1993.
- PRINCIPE Quirino, *Il suono bianco. Percorsi della sinestesia musicale nella poetica dannunziana*, in «Civiltà musicale. Quadrimestrale di musica e cultura», numero 3, anno 1988.
- PROUST Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto – I. Dalla parte di Swann*, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2014.
- REBOUL Olivier, *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- ROSIELLO Luigi, *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, in «Rendiconti», fascicolo 7, maggio 1963.
- SILVESTRI Domenico, *Lo splendore eloquente, la parola luminosa e la (con)fusione dei sensi. Risultanze etimologiche a proposito di alcune sinestesie logonimiche antiche*, in Maria Catricalà (a cura di), *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- SOZZI Lionello (Direttore), *Storia della civiltà letteraria francese*. Torino, UTET, 1993.
- STAFFORD Emma – HERRIN ALDERSHOT Judith, *Personification in the Greek World. From antiquity to Byzantium*, Publications of the Centre for Hellenic studies, Burlington : Ashgate, 2005.
- STANFORD William Bedell, *Greek metaphor. Study in Theory and Practice*, Johnson Reprint Corporation, New York-London, 1972.
- TODOROV Tzvetan, *Tropes et figures*, in *To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*, The Hague-Paris, Mouton, 1967, dal vol. III.
- TORNITORE Tonino, *Sinestesie del terzo tipo. Proposta minimale di definizione e classificazione*, in Maria Catricalà (a cura di), *Sinestesie e monoestesie. Prospettive a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- VALENTIN Albert, *Giovanni Pascoli poète lyrique (1855-1912). Les thèmes de son inspiration*, Paris, Hachette, 1925.
- VALERI Diego, *Il simbolismo francese: da Nerval a de Régnier*, Padova, Liviana, 1954.
- VALERI Diego, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1967.
- VERLAINE Paul, *Poesie*, scelta, traduzione, introduzione e note di Luciana Frezza, Milano, Rizzoli, 1974.
- VON ERHARDT-SIEBOLD Erika, *Harmony of the senses in English, German and French Romanticism*, in «PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)», numero 47, anno 1932.

INDICE DEGLI AUTORI CITATI

Alighieri, Dante **19, 40, 41, 45, 49, 65, 88, 89**
Baudelaire, Charles **8, 23, 53, 54, 55, 98**
Betocchi, Carlo **111**
Byron, George Gordon **104**
Carducci, Giosuè **22, 23, 24, 25, 67, 78, 82, 83, 111**
Coleridge, Samuel Taylor **10**
D'Annunzio, Gabriele **7, 27, 23, 24, 25, 51, 103, 104, 105, 106, 126**
Foscolo, Ugo **10**
Gozzano, Guido **34, 37, 50, 67**
Keats, John **104**
Leopardi, Giacomo **28, 31, 63, 86**
Lucrezio **41**
Manzoni, Alessandro **10**
Mazzoni, Guido **98**
Metastasio, Pietro **27**
Montale, Eugenio **13, 27, 48, 78, 101, 103, 110, 126**
Necker, Anne-Louise Germaine (Madame de Staël) **9, 127**
Novalis **10**
Omero **9, 14, 30, 31, 36, 42, 70, 89, 102, 121, 122**
Poe, Edgar Allan **10, 45, 51**
Proust, Marcel **26, 47**
Seneca **41**
Shelley, Percy Bysshe **10**
Valeri, Diego **7, 8, 33, 76**
Verlaine, Paul **51, 52, 53, 55, 56, 57, 78, 79**
Virgilio **9, 41, 86, 108, 118**
Wordsworth, William **10**

SINESTESIE LIRICHE PASCOLIANE

La seguente tabella, creata per facilitare la ricerca delle figure retoriche nelle pagine precedenti, illustra le sinestesie pascoliane che sono state rilevate e analizzate in questo lavoro, contenute in tre raccolte pascoliane (*Poesie varie*, *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*). Assieme a queste, si riporta l'indicazione dei sensi coinvolti (a partire dal meno 'concreto'). Alcune figure intersensoriali possiedono riferimenti bibliografici i quali sono stati indicati accanto alla colonna identificante il numero di pagina.

RACCOLTA	SINESTESIE	SENSI COINVOLTI	PAGINA	BIBLIOGRAFIA
Poesie varie – Fantasmagoria	<i>Il sol ridea dall'alto</i>	Vista Udito	19	-
Poesie varie - Fantasmagoria	<i>Piovean sorrisi</i>	Vista Udito Tatto	19	-
Poesie varie – Miti, Crepuscolo	<i>Lievi passi di luce</i>	Vista Udito Tatto	19	-
Poesie varie – Alba dolorosa	<i>Scoppio ampio di luce</i>	Vista Udito	20	-
Poesie varie – Sonetti eteroclitici, A Severino Ferrari	<i>Odore d'assai dolce bottino quasi che [...] il gracchiare in profumo si spanda</i>	Udito Olfatto	21	-
Poesie varie – Astolfo	<i>Scintillano le pozze d'un ghigno ultimo</i>	Vista Udito	21	-
Poesie varie – Astolfo	<i>Alti silenzi di verzura</i>	Vista Udito	22	-
Poesie varie – Addio!	<i>Dove non odo le vostre parole io non lo vedo, non lo vedo, il sole!</i>	Vista Udito	25	-
Poesie varie – A Maria	<i>Ma quelli [fiori] rinverzicheranno nel sol del tuo pensiero</i>	Vista Olfatto	26	-
Poesie varie – Serenità	<i>Umido splendore</i>	Vista Tatto	27	-

Poesie varie – Serenità	<i>Acre odore</i>	Olfatto Gusto	27	-
Poesie varie – Ida	<i>Silenziosa lampada</i>	Vista Udito	27	-
Poesie varie – Donando un anellino a Maria	<i>Lagrima mute</i>	Vista Udito	28	-
Poesie varie – L'amorosa giornata	<i>Ombre gemebonde</i>	Vista Udito	29	-
Poesie varie – L'amorosa giornata	<i>L'ombre intente ansano appena</i>	Vista Udito	29	-
Poesie varie – Anticlo	<i>Pallidi cori di donne</i>	Vista Udito	30	Giovanni Nencioni
Poesie varie – Anticlo	<i>Simili a canti che loro giungessero ombrati dal sonno</i>	Vista Udito	30	-
Poesie varie – Anticlo	<i>Tacito passo di sogno</i>	Vista, ossimoro Udito	30	Giovanni Nencioni
Poesie varie – Miti, Crepuscolo	<i>Alba bianca tremi</i>	Vista Tatto	30 In nota	-
Poesie varie – Anticlo	<i>Palpitavano già d'ogni piccola pesta</i>	Vista Udito	31	Giovanni Nencioni
Poesie varie – Chi sa?	<i>Suon dell'alba che tintinna</i>	Vista Udito	31	-
Poesie varie – Nelle nozze della principessa Anna Maria Torlonia col principe Giulio Borghese	<i>Tacito poggetto</i>	Vista Udito	31	-
Poesie varie – Primo ciclo	<i>Tacea senz'alitare il campo di frumento</i>	Vista Udito	31	-
Poesie varie – Il fiore	<i>Stagno tacito</i>	Vista Udito	31	-
Poesie varie – Il Rubicone	<i>Cieli taciti</i>	Vista Udito	31	-
Poesie varie – Mariuccina	<i>Cupo ragionar somnesso</i>	Vista Udito	31 In nota	-
Myricae – La felicità	<i>Tacito dito</i>	Vista Udito	32 In nota	Giorgio Barberi Squarotti (sinestesia)

Poesie varie – Voci misteriose	<i>Foglie stridule</i>	Vista Udito	32-33	-
Poesie varie – In morte di Alessandro Morri	<i>Stridon [...] le foglie a terra</i>	Vista Udito	33	-
Poemi conviviali – Ultimo viaggio	<i>Foglie stridule aspre</i>	Vista Udito Gusto	33	Giorgio Barberi Squarotti (sintassi decorativa)
Poesie varie – Voci misteriose	<i>Grido fervido</i>	Udito Tatto	34	-
Poesie varie – Nel bosco	<i>La luna bacia il cipresseto fosco</i>	Vista Tatto	34	-
Poesie varie - A miss Mary Mildmay	<i>Un raggio [...] sui fiori beva le gocce sparse</i>	Vista Gusto Tatto	34-35	-
Poesie varie – La famiglia del pescatore	<i>Un tremolio di luce</i>	Vista Tatto	35	-
Poesie varie – La famiglia del pescatore	<i>S'incontrarono i lor pensieri come uccelli in via</i>	Vista	36	-
Poesie varie – L'ape	<i>Odor che pare l'ombra del novello vino [...]</i>	Vista Olfatto Gusto	37	-
Myricae – Il giorno dei morti	<i>Voi che bevete ancora la luce</i>	Vista Tatto	40	-
Myricae – Il giorno dei morti	<i>L'ombra formicolava</i>	Vista Tatto	42	-
Myricae – Il giorno dei morti	<i>Stridula di vento ombra</i>	Vista Udito	42	-
Myricae – Il giorno dei morti	<i>Cupo singulto</i>	Vista Udito	42	-
Myricae – Il giorno dei morti	<i>Nero fischiar</i>	Vista Udito	42	-
Myricae – Il giorno dei morti	<i>Voce querula, argentina</i>	Vista Udito	42	-
Myricae – Alba festiva	<i>Inno or d'oro, ora d'argento</i>	Vista Udito	42	-
Myricae – Alba festiva	<i>Voce d'oro</i>	Vista Udito	43	-
Myricae – Alba festiva	<i>Voce argentina</i>	Vista Udito	43	-

Myrica – Alba festiva	<i>Nota d'oro</i>	Vista Udito	43	-
Myrica – Patria	<i>Angelus argentino</i>	Vista Udito	45	-
Myrica – Il nunzio	<i>Lugubre rombo</i>	Vista Udito	45	-
Myrica – Romagna	<i>Gridi argentini</i>	Vista Udito	45	-
Myrica – Il bosco	<i>Il sol le bacia</i>	Vista Tatto	45	-
Myrica – I puffini dell'Adriatico	<i>Vociare fioco</i>	Vista Udito	45	-
Myrica – Cavallino	<i>[...] bianco, l'inno mattutino</i>	Vista Udito	46	Odoardo Becherini
Myrica – Il santuario	<i>Esala ancora l'inno e la preghiera</i>	Udito Olfatto	47	-
Myrica – Il santuario	<i>Sale con l'ombra il suon d'una cascata</i>	Vista Udito	48	-
Myrica – La civetta	<i>Orma sognata d'un volar di piume</i>	Vista Udito Tatto	49	-
Myrica – La civetta	<i>Orma d'un soffio molle di velluto</i>	Vista Udito Tatto	49	Giorgio Barberi Squarotti (similitudine)
Myrica – La civetta	<i>Lume muto</i>	Vista Udito	49	-
Myrica – La civetta	<i>Ali molli come fiato</i>	Vista Udito Tatto	49	Giorgio Barberi Squarotti (similitudine)
Myrica – La civetta	<i>Ombra silenziosa</i>	Vista Udito	49	-
Myrica – La civetta	<i>Orma [...] del tuo grido</i>	Vista Udito	49	-
Myrica – I due fuchi	<i>Lucida parola</i>	Vista Udito Tatto	49	-
Myrica – I due fuchi	<i>Dolce verso</i>	Udito Gusto	49	-
Myrica – Il lauro	<i>Acuta la magnolia odora</i>	Olfatto Tatto	49	-
Myrica – Il lauro	<i>Intorno era un odore, sottil, di vecchio, e forse di viole</i>	Olfatto Tatto	49	-
Myrica – Arano	<i>Il suo sottil tintinno come d'oro</i>	Vista Udito Tatto	50	Giorgio Barberi Squarotti (similitudine)

Myrica – Mezzogiorno	<i>Tra il nembo degli odori pingui</i>	Vista Olfatto Tatto	50	-
Myrica – Ti chiama	<i>Stridula bocca</i>	Vista Udito	50	Giorgio Barberi Squarotti
Myrica – Nozze	<i>Picchierellar trito di stelle</i>	Vista Udito	51	Pier Vincenzo Mengaldo, Gian Luigi Beccaria
Myrica – Nozze	<i>Nel ciel di sera ne tintinniva</i>	Vista Udito	51	-
Primi poemetti – La sementa, Il cacciatore	<i>Canticchiar di stelle</i>	Vista Udito	51 In nota	Francesco Flora
Myrica – Il miracolo	Sinestesia continuata	Cinque sensi, specchio cromatico, fonosimbolismo	61-62	Pier Vincenzo Mengaldo (macro- sinestesia)
Myrica – Un rumore...	<i>Carta stridula</i>	Vista Udito	64	-
Myrica – Un rumore...	<i>Muta lampada che sussulta</i>	Vista Udito	64	-
Canti di Castelvecchio – La poesia	<i>O quella [lampada] che illumina tacita</i>	Vista Udito	65	-
Myrica – Agonia di madre	<i>Stupore bianco di cieca</i>	Pseudo- sinestesia	66 In nota	Giorgio Barberi Squarotti (sinestesia)
Canti di Castelvecchio – L'aquilone	<i>Pallor muto del viso</i>	Vista Udito	66 In nota	-
Myrica – Vagito	Sinestesia cromatica continuata	Vista Udito	66-67	-
Myrica – Ida e Maria	<i>Si par che la fiorita sembra che odori</i>	Vista Olfatto	68	-
Myrica – Ida e Maria	<i>Vi mira bionde la lucerna silenziosa</i>	Vista Udito	68	-
Myrica – Ida e Maria	<i>Raso stridulo</i>	Vista Udito Tatto	68	Giorgio Barberi Squarotti (forzatura linguistica)
Myrica – Alba	<i>Guizzò un raggio, soffiò su gli ulivi</i>	Vista Udito Tatto	69	-
Myrica – Alba	<i>Cielo sonoro</i>	Vista Udito	69	-
Myrica – Alba	<i>Saliva un cantare</i>	Vista Udito	69	-
Myrica – Stoppia	<i>Ansar di lampo</i>	Vista Udito	72	-

Myricae – L'assiuolo	<i>Soffi di lampi</i>	Vista Udito Tatto	73	Giorgio Barberi Squarotti (sinestesia)
Myricae – Dopo l'acquazzone	<i>Fresco odor [...] di bosso</i>	Olfatto Tatto	75	-
Myricae – Ultimo canto	<i>Fragile passa fra' cartocci il vento</i>	Udito Tatto	76	Giorgio Barberi Squarotti (sinestesia)
Myricae – Ultimo canto	<i>Gran pallore di viola</i>	Vista, ossimoro	76	-
Myricae – Novembre	<i>Odi [...] di foglie un cader fragile</i>	Vista Udito Tatto	77	Giorgio Barberi Squarotti (sinestesia)
Myricae – Novembre	<i>Odorino amaro</i>	Olfatto Gusto	77	-
Myricae – Notte	<i>Tenebra sonora</i>	Vista Udito	79	-
Myricae – Paese notturno	<i>Stampano una bruna orma le nubi</i>	Vista Udito	79	-
Myricae – Notte di vento	<i>Più lugubre udii la bufera</i>	Vista Udito	80	-
Myricae – Notte di vento	<i>Fragile squillo di vetri</i>	Udito Tatto	81	-
Myricae – Baia tranquilla	<i>Mare! mare! dolce là, dal poggio azzurro, il tuo urlo e sussurro</i>	Udito Gusto	82	-
Myricae – La notte dei morti	<i>Cupo tinnito di squille</i>	Vista Udito	82	-
Myricae – Placido	<i>Cupo stridore d'un fuco</i>	Vista Udito	82	-
Myricae – Il cuore del cipresso	<i>S'allunga l'ombra taciturna nel tristo campo</i>	Vista Udito	82	-
Myricae – Nel parco	<i>Acuti appelli s'alzano</i>	Vista Udito Tatto	82	-
Myricae – Nel Parco	<i>Tra un'ampia musica di foglie (dolce sentirla d'autunno, a tarda notte [...])</i>	Vista Udito Gusto	82	-
Myricae – Rosa di macchia	<i>Freddo sibilare del vento</i>	Udito Tatto	82	-
Myricae – Il castagno	<i>Tessesti [...] una fredda ombra</i>	Vista Tatto	82	-

Myricae – Scalpito	<i>Tremula rapidità</i>	Vista Udito Tatto	83	Giorgio Barberi Squarotti (sinestesia)
Myricae – Patria	<i>Palpito [...] d'una trebbiatrice</i>	Udito Tatto	83	-
Myricae – Romagna	<i>Verso che perpetuo trema</i>	Vista Udito Tatto	83	-
Myricae – Il fonte	<i>Trema un trotto</i>	Udito Tatto	83	-
Myricae – Campane a sera	<i>Palpito sonoro</i>	Udito Tatto	83	-
Myricae – L'assiuolo	<i>Tremava un sospiro di vento</i>	Udito Tatto	83	-
Myricae – Lo stornello	<i>Trema nell'aura notte ogni parola</i>	Udito Tatto	83	-
Myricae – In chiesa	<i>Il rombo delle pie laudi palpita ancora</i>	Udito Tatto	83	-
Myricae – Mare	<i>Vedo stelle passare, onde passare: un guizzo chiama, un palpito risponde</i>	Vista Udito Tatto	83, 96, 97	-
Myricae – La notte dei morti	<i>Tremula voce</i>	Udito Tatto	83	-
Myricae – In cammino	<i>Squillo tremulo di tromba</i>	Udito Tatto	83	-
Nuovi poemetti – La pecorella smarrita	<i>Tremulo uno sciame era di luci</i>	Vista Udito	83 In nota	Gian Luigi Beccaria
Canti di Castelvecchio – Prefazione	<i>[...] soffiare i lampi di caldo</i>	Vista Udito Tatto	86	-
Canti di Castelvecchio – Il ciocco	<i>Fronde aspre dal tramontano</i>	Vista Gusto Tatto	87	Giorgio Barberi Squarotti (forzatura linguistica)
Canti di Castelvecchio – Il ciocco	<i>Aspro saracco</i>	Vista Gusto Tatto	87	-
Canti di Castelvecchio – Il ciocco	<i>Ella vedeva brividi da squamme verdi di draghi</i>	Vista Tatto	88	-

Canti di Castelvecchio – Il croco	<i>Riso di luce e di cielo</i>	Vista Udito	89	-
Canti di Castelvecchio – La bicicletta	<i>Io dissi un'alata parola</i>	Vista Udito	89	-
Canti di Castelvecchio – Il ritorno delle bestie	<i>Tiepido odore di fieno</i>	Olfatto Tatto	90	-
Canti di Castelvecchio – L'usignolo e i suoi rivali	<i>Dolce più del timo e più puro dell'acqua era il suo canto</i>	Vista Udito Gusto	91	-
Canti di Castelvecchio – L'usignolo e i suoi rivali	<i>Lucido com'astro e soave com'ombra era il suo canto</i>	Vista Udito	91	-
Canti di Castelvecchio – Il gelsomino notturno	<i>Dai calici aperti si esala l'odore di fragole rosse</i>	Vista Olfatto	92, 94	-
Canti di Castelvecchio – Il gelsomino notturno	<i>La chiocchetta per l'aia azzurra va col suo pigolio di stelle</i>	Vista Udito	96	Pier Vincenzo Mengaldo
Canti di Castelvecchio – Il poeta solitario	<i>Odore acuto del fieno</i>	Olfatto Tatto	98	-
Canti di Castelvecchio – Il poeta solitario	<i>Molle gorgoglio di polla</i>	Udito Tatto	98	Giorgio Barberi Squarotti (forzatura linguistica)
Canti di Castelvecchio – Primo Canto	<i>Aspra mano</i>	Vista Gusto Tatto	100	-
Myricae – I due vicini	<i>Forbici aspre</i>	Vista Gusto Tatto	100	-
Canti di Castelvecchio – Primo canto	<i>Scialba geme la luce dalle finestre</i>	Vista Udito	101	-
Canti di Castelvecchio – La canzone del girarrosto	<i>Svolo di piccole grida d'impero</i>	Vista Udito	102	-

Canti di Castelvecchio – Il viatico	<i>Si sente una lauda che sale [...] per il sentiero</i>	Vista Udito	102	-
Canti di Castelvecchio – La fonte di Castelvecchio	<i>Con il mio rumore fresco</i>	Udito Tatto	103	-
Canti di Castelvecchio – La mia sera	<i>Cupo tumulto</i>	Vista Udito	107	-
Canti di Castelvecchio – La mia sera	<i>Aspra bufera</i>	Udito Gusto	107	-
Canti di Castelvecchio – La mia sera	<i>Dolce singulto</i>	Udito Gusto	107	-
Canti di Castelvecchio – La mia sera	<i>Umida sera</i>	Vista Tatto	107	-
Canti di Castelvecchio – La mia sera	<i>Fulmini fragili</i>	Vista Tatto	107	Giorgio Barberi Squarotti (sinestesia)
Canti di Castelvecchio – La mia sera	<i>Voci di tenebra azzurra</i>	Vista Udito	108	Gian Luigi Beccaria
Poemi conviviali – Le Memnonidi	<i>Anima azzurra</i>	Pseudo- sinestesia	109 In nota	Francesco Flora
Canti di Castelvecchio – In viaggio	<i>S'appanna d'un tratto il vocerio che c'è</i>	Vista Udito	110-111	-
Canti di Castelvecchio – Maria	<i>Quelli occhi che toccano appena le cose</i>	Vista Tatto	111	-
Canti di Castelvecchio – Il sogno della Vergine	<i>Ombra di un palpito</i>	Vista Udito Tatto	113	-
Canti di Castelvecchio – Il sogno della vergine	<i>Orma d'un grido</i>	Vista Udito	113	-
Canti di Castelvecchio – il sogno della vergine	<i>Tacito lume di luna</i>	Vista Udito	113	-

Canti di Castelvechio – La servetta di monte	<i>Non sente più il campano [...] glielo vela forse il torrente</i>	Vista Udito	114	-
Canti di Castelvechio – Le rane	<i>Lo strepere nero d'un treno</i>	Vista Udito	115	Giorgio Barberi Squarotti (sinestesia)
Canti di Castelvechio – Le rane	<i>[...] via senza fine che all'alba è sì tremula d'ali</i>	Vista Tatto	116	-
Canti di Castelvechio – Casa mia	<i>Sussurri cupi di macroglosse</i>	Vista Udito	117	-
Canti di Castelvechio – L'uccellino del freddo	<i>Nella tua voce c'è il verno tutt'arido e tecco</i>	Udito Tatto	117	-
Canti di Castelvechio – Il ciocco	<i>Esile strido</i>	Udito Tatto	118	-
Canti di Castelvechio – Un ricordo	<i>Sapea di latte il suo gran pianto lungo</i>	Udito Gusto	118	-
Canti di Castelvechio – La mia sera	<i>Garrula cena</i>	Vista Udito Gusto	118	-
Canti di Castelvechio – Il mendico	<i>Querula cuna</i>	Vista Udito	118	-

SINESTESIE DI ALTRI AUTORI

La seguente tabella contiene le sinestesie presenti in opere di altri autori italiani e stranieri le quali sono state messe a confronto con le figure che compaiono nelle raccolte pascoliane. Oltre alla metafora intersensoriale e all'autore che l'ha ideata vengono riportati il titolo dell'opera o poesia che la contiene, i sensi che la formano, la pagina del testo in cui è contenuta e, se presente, la bibliografia di riferimento.

AUTORE	TESTO	SINESTESIE	SENSI COINVOLTI	PAGINA	BIBLIOGRAFIA
Dante Alighieri	Divina Commedia	<i>I' venni in luogo d'ogni luce muto</i>	Vista Udito	19 In nota	-
Dante Alighieri	Divina Commedia	<i>Là dove 'l sol tace</i>	Vista Udito	19	-
Giosuè Carducci	Davanti a San Guido	<i>Il dì cadente con un ghigno pio</i>	Vista Udito	22	-
Giosuè Carducci	Il bove	<i>Silenzio verde</i>	Vista Udito	22-23	Eurialo De Michelis
Gabriele D'Annunzio	Connubii vespertini	<i>Verdi silenzi</i>	Vista Udito	24	Tonino Tornitore
Gabriele D'Annunzio	Notturmo	<i>Silenzio ceruleo</i>	Vista Udito	24 In nota	Bruno Migliorini
Gabriele d'Annunzio	Notturmo	<i>Silenzio nero</i>	Vista Udito	24 In nota	Bruno Migliorini
Gabriele D'Annunzio	Il nome	<i>Ermione dalla voce sorgevole e talora virente</i>	Vista Udito	24 In nota	Bruno Migliorini
Marcel Proust	Alla ricerca del tempo perduto	<i>L'episodio della madeleine</i>	Vista Gusto	26	-
Pietro Metastasio	Angelica	<i>Umido splendore</i>	Vista Tatto	27 In nota	-
Eugenio Montale	Punta del mesco	<i>Umido brilla il sole</i>	Vista Tatto	27 In nota	Luigi Rosiello
Giacomo Leopardi	La vita solitaria	<i>Tacita aurora</i>	Vista Udito	31 In nota	-
Guido Gozzano	La signorina Felicità ovvero la Felicità	<i>Bacio lunare fra le nubi chiare</i>	Vista Tatto	34 In nota	-

Guido Gozzano	La signorina Felicità ovvero la Felicità	<i>Odore d'ombra! Odore di passato!</i>	Vista Olfatto	37, 50 In nota	-
Dante Alighieri	Divina Commedia	<i>E vidi lume in forma di rivera</i>	Vista Gusto Tatto	41	-
Eugenio Montale	Riviera	<i>L'invito di voci d'oro</i>	Vista Udito	43 In nota	Luigi Rosiello
Marcel Proust	Alla ricerca del tempo perduto	<i>Sentii che i biancospini esalavano un odore dolceamaro di mandorle</i>	Olfatto Gusto	47 In nota	-
Eugenio Montale	Clivo	<i>Cala nella ventosa gola con l'ombra la parola</i>	Vista Udito	48 In nota	Luigi Rosiello
Paul Verlaine	Ars poetica	<i>Azzurro brulichio di chiare stelle</i>	Vista Udito	52	-
Gabriele D'Annunzio	La sera fiesolana	<i>[...] e per l'attesa che fa palpitare in te le prime stelle</i>	Vista Udito Tatto	51 In nota	-
Charles Baudelaire	Correspondances	Sono presenti varie sinestesie nel testo	Vista Udito Olfatto Gusto Tatto	53	-
Paul Verlaine	Nevermore	<i>Voce d'oro vivo</i>	Vista Udito	56	-
Paul Verlaine	Dopo tre anni	<i>Mormorio argentino</i>	Vista Udito	56	-
Paul Verlaine	Gli indolenti	<i>Son parole d'oro</i>	Vista Udito	56	-
Paul Verlaine	Une sainte en son aureole	<i>La nota d'oro</i>	Vista Udito	56	-
Paul Verlaine	Mandolino	<i>Molli ombre azzurrine</i>	Vista Tatto	56	-
Paul Verlaine	A Climene	<i>La tua voce insolita visione</i>	Vista Udito	56	-
Paul Verlaine	A Climene	<i>L'aroma insigne del pallore di cigno</i>	Vista Olfatto Gusto	56	-

Paul Verlaine	A Climene	<i>Il candore del tuo odore</i>	Vista Olfatto	56	-
Paul Verlaine	Dopo tre anni	<i>Il tenue grido ch'esala l'erba smossa</i>	Vista Udito	56	-
Eugenio Montale	Vento e bandiere	<i>Amaro aroma</i>	Olfatto Gusto	78 In nota	Luigi Rosiello
Giosuè Carducci	San Martino	<i>Aspro odor dei vini</i>	Olfatto Gusto	78	-
Paul Verlaine	Dopo tre anni	<i>Odore sciapo della reseda</i>	Olfatto Gusto	79	-
Giuseppe Ungaretti	Giorno per giorno	<i>Agli abbagli che squillano dai vetri</i>	Vista Udito	81	Joan Gutia
Giuseppe Ungaretti	Folli i miei passi	<i>E quando squillano al tramonto i vetri</i>	Vista Udito	81	Joan Gutia
Giosuè Carducci	Il comune rustico	<i>[...] fredda ombra si stampi</i>	Vista Udito Tatto	82	-
Dante Alighieri	Divina Commedia	<i>Per l'affocato riso de la stella</i>	Vista Udito	89	-
Eugenio Montale	Riviere	<i>Luci parlano</i>	Vista Udito	101 In nota	Luigi Rosiello
Eugenio Montale	Costa San Giorgio	<i>Risponde un'altra luce</i>	Vista Udito	101 In nota	Luigi Rosiello
Gabriele D'Annunzio	La sera fiesolana	<i>Fresche le mie parole</i>	Udito Tatto	104	
Gabriele D'Annunzio	Il piacere	<i>Symphonie en blanc majeur</i>	Vista Udito	105	Quirino Principe
Gabriele D'Annunzio	Notturmo	<i>Il preludio di Scriabine è di colore cupo, violaceo, simile ad una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera</i>	Vista Udito Tatto	105 Anche in nota	Quirino Principe
Eugenio Montale	Nella serra	<i>Tra suoni celesti</i>	Vista Udito	110	Luigi Rosiello

Eugenio Montale	I limoni	<i>Le gazzarre degli uccelli si spengono</i>	Vista Udito	111	Luigi Rosiello
Carlo Betocchi	Allegrezze dei poveri a Tegoletto	<i>Le voci rare vanno spegnendosi ad un ad una</i>	Vista Udito	111	Ivanos Ciani e Francesca Latini
-	Slogan pubblicitario Ajax	<i>Volo di luce</i>		112	Piero D'Onofrio
-	Slogan pubblicitario Omo	<i>Bianco profondo</i>		112	Piero D'Onofrio
-	Slogan pubblicitario Philips	<i>Luce morbida</i>		112	Piero D'Onofrio