

Felice Accame

In Wp 218, per mio errore di invio, è stato pubblicato l'appunto e non il testo nel formato definitivo delle mie osservazioni concernenti il saggio di Renzo Beltrame. Me ne scuso con tutti e provo a rimediare.

A proposito de “Il modello proposto dalla Scuola Operativa Italiana e la realizzazione del mentale” di Renzo Beltrame (Wp 217 del 31 ottobre 2008)

Da tempo – forse già da **Nessi metodologici** (1968) – sostengo che l’assetto teorico della Scuola Operativa Italiana vada salvato da tutto ciò che, avvertitamente o inavvertitamente, gli era più e meno dovuto dall’essersi Ceccato prefisso l’impegno cibernetico.

In questa opera di salvataggio – un’opera di cui prima o poi si potrà dire se idonea al “salvare il salvabile” o a risultati più cospicui -, interviene ora Beltrame con argomenti puntuti che voglio qui riprendere, selezionare, ri-organizzare e, almeno in un caso, mettere in dubbio.

Concordo allora su due ordini di questioni:

- a) Il modello dell’attività mentale formulato dalla SOI va sfronato di tutto ciò che, in quel modello, vi è stato portato in nome di esigenze contingenti di vario genere – più o meno coincidenti con gli impegni di ordine cibernetico.

Per esempi:

- l’ignoranza (omissione) delle reciproche relazioni propulsive tra le attività costitutive elementari (l’argomento precisa e approfondisce quanto, nel disinteresse di Ceccato, sostenevo -maluccio e cosicosì - nel 1968).
- l’ignoranza (omissione) di che cosa “passo passo fa sì che l’attenzione si applichi al funzionamento di un organo piuttosto che ad un altro, o a se stessa”
- L’ignoranza (omissione) della durata e dell’intensità degli stati attenzionali (lo facevo notare in **Sincronia e diacronia nell’analisi metodologico-operativa del linguaggio**, in AAVV, **Categorie, tempo e linguaggio**, Società Stampa Sportiva, Roma 1998, pp. 103-104: La formula, dicevo a proposito della formula di struttura delle categorie mentali, “é il risultato di un’analisi in cui ciascun elemento é rappresentato in successione, ma i tempi esecutivi relativi sono dati per uniformi. Tanto é vero che, come ho già fatto notare[i], caratteri come intensità e durata potrebbero esser chiamati in causa - e in qualche analisi estemporanea di Ceccato lo sono, privi purtuttavia di qualsiasi principio regolatore[ii] -, ma, nei progetti sistematici, non lo sono. Si tratta di una scorciatoia non nuova nella storia della scienza: Stallo notava qualcosa del genere laddove rileva che “si giunge gradualmente a comprendere che la conservazione dell’energia é un principio tanto importante in chimica quanto quello della conservazione della massa; ma, attualmente, la notazione chimica non tiene conto che delle masse e non fa menzione delle quantità d’energia guadagnate o perse in ciascuna delle trasformazioni chimiche date”[iii].
- L’ignoranza (omissione) delle due eventualità che interverrebbero nella costruzione dei presenziati: la durata della selezione attenzionale e la varietà dei funzionamenti selezionabili

- b) Nel momento in cui ci si avvalga dell'impianto concettuale delle scienze fisiche, il mentale può esser visto come un modo di parlare di una parte dell'attività umana – una categorizzazione fra le altre (Beltrame dice così, ma io mi chiedo cosa osti a far sì che, data la premessa, il mentale possa “solo” esser visto come un modo di parlare dell'attività umana e mi chiedo anche se sia opportuno distinguere un apparato concettuale di scienze “fisiche” da un altro di scienze “non fisiche”).

Da tutto ciò consegue un evidente problema. Al di là delle correzioni e migliorie proposte da Beltrame, c'è da chiedersi, allora, che ne rimane delle analisi eseguite (come avevo fatto notare nel momento in cui ne rilevavo la natura di “risultato da rallentamento” di funzionamenti e non di “risultati di articolazione funzionale”).

Poi mi chiedo se ha proprio ragione Beltrame quando afferma che “l'avvertimento” dimenticato di Ceccato - “La distinzione in organi e funzioni (...) porta ad attribuire ogni cambiamento al funzionamento degli organi, mentre questi rimarrebbero uguali” - ; “Lasciato cadere in scritti successivi”, – avvertimento che “vale per l'aspetto modellistico, ma più ancora per l'individuazione del mentale” – “esclude che sia praticabile l'uso del rapporto organo-funzione per definire il mentale”. (Perché “l'avvertimento vale per l'aspetto modellistico, ma più ancora per l'individuazione del mentale, poiché esclude che sia praticabile l'uso del rapporto organo-funzione per definire il mentale”). Non è possibile definire per questa via il mentale – ugualmente -, considerandone la provvisorietà (come il taglio sincronico, in definitiva: lo si fa, si finge, lo si protrae per il tempo che serve) ?

[i] Cfr. F. Accame, L'individuazione e la designazione dell'attività mentale, Roma 1994, pag. 35.

[ii] Fra gli altri, cfr. S. Ceccato, La parola, fra la cronaca e l'arte, in “Methodologia”, 11, 1992, dove si parla di un'attenzione “accumulata”, “sospesa” e “liberata”, nonché di una sua metaforica “polifonia”.

[iii] Cfr. J. B. Stallo, La matière et la physique moderne, Paris 1884, pp. 10-11.

Felice Accame

Dossier sulla sinestesia

Ricostruisco una vicenda.

Carola Catenacci ed io scriviamo un saggio, “**Culture della sinestesia**”, che viene pubblicato in *Hortus Musicus*, 10, 2002 (Cfr. Wp 141).

In *Hortus Musicus*, 14, 2003, Dina Riccò pubblica “**Sinestesie della musica. Interscambi fra immaginazione sonora e rappresentazioni visive**”.

In *Hortus Musicus*, 16, 2003, Carola Catenacci ed io interveniamo su questo saggio tramite una Lettera al Direttore intitolata dalla redazione con una domanda “**Siamo tutti sinesteti?**” (Allegato n. 1).

In *Hortus Musicus*, 17, 2004, Dina Riccò interviene con una sua Lettera al Direttore, che viene intitolata (presumo dalla redazione) con un’affermazione perentoria “**Siamo tutti sinesteti!**”

L’impressione, allora come oggi, è che, anche se potrebbero essere ulteriormente approfondite, le posizioni siano chiaramente espresse e altrettanto chiaramente inconciliabili e, pertanto, sarebbe poco utile tornare sull’argomento.

Nel 2008, Dina Riccò pubblica *Sentire il design* (Carocci, Roma 2008) e, nel constatare che lo stato dell’arte è ancora quello di prima, riscontro anche qualcosa che non mi torna affatto. Dunque, ci riprovo.

Quello che non mi torna è presto detto. Pur sostenendo che “la sinestesia non è separabile (e non è diversa) dalla percezione non sinestesica e dal pensiero” (pag. 55), Riccò – che, ben inteso, si è ben guardata dal definire sia “percezione” che “pensiero” -, per avvalorare le proprie tesi, si serve di ricerche scientifiche che basano i propri risultati sulla divisione fra “sinesteti” e “non sinesteti” (per un esempio, alla stessa pag. 55). Alla faccia dell’urlo liberatorio “Siamo tutti sinesteti!”, dunque, lei – purché gli interlocutori non si chiamino Carola Catenacci e Felice Accame – è pronta ad accettare l’esistenza anche di qualcuno che non sia sinesteta. Una sua citazione di Gombrich conferma questo suo vezzo. Se è lui a dire che “quando noi diciamo che **u** è blu scuro e **i** verde chiaro diciamo una sciocchezza scherzosa, una sciocchezza seria se siamo in vena di serietà”, le sta bene purché venga seguita dall’affermazione consolatoria che “quando diciamo che **i** è più chiaro di **u** troviamo consensi in misura che ci sorprende” (pag. 56), anche se Gombrich si guarda bene dal ricavarne leggi.

Peraltro, dicevo, lo stato dell'arte – nonostante Riccò o forse grazie a Riccò – non sembra essersi evoluto un granché. Riccò estende i propri interessi alle metaforizzazioni del termine, individuando tre usi di sinestesia: 1) come fenomeno percettivo – e fin qui: è appunto di questo che si dovrebbe star parlando -; 2) come “espressione linguistica” – e qui siamo già nei guai perché non è forse un'espressione linguistica quella con cui si designa il fenomeno percettivo? -; e 3) come “forma rappresentativa” – e qui siamo nel misterioso. Fino a includere ciò che davvero la affascina, ovvero le metafore programmaticamente irriducibili (e, pertanto, indefinitamente interpretabili ed interpretate, *urbi et orbi*, in tutte le direzioni) di Merleau-Ponty e affini.

Aldilà delle apparenze (e, forse, delle intenzioni), l'impianto filosofico di riferimento è quello del sensismo di antica memoria (pag. 16), delle “informazioni” che provengono dall'oggetto della percezione (pag. 17) e di quel realismo fenomenologico (pag. 22) post-husserliano che conducono Riccò dritta dritta a bersi come oro colato perfino la perfetta tautologia di Dufrenne, secondo il quale “l'oggetto estetico (...) è rivelato nell'esperienza estetica” (pag. 23).

Non si accorge, allora, l'autrice che il “cogliere” con gli occhi o con i “sensi” è una metafora irriducibile (pag. 20) – come i colori che “tendono” ad “espandersi” o a “rimanere racchiusi” (pag. 51) – e che di questo passo resta senza difese a fronte delle pretese più insulse – come quella di Venn che vorrebbe la congruenza del blu “con il suono di un flauto distante” o quella del rosso “con il suono di tromba forte” (pag. 52) (sarebbe interessante, poi, chiedere a Michel Pastoureau – che in ***Blu – Storia di un colore*** ha ricostruito il modo con cui un colore ha fatto, prima, la sua apparizione in una cultura per assumervi, poi, una posizione sempre più dominante – che ne è di detta congruenza nei momenti in cui il flauto c'era e il blu no).

Senza tante inconsistenti pretese legiferanti (perfino sui processi di metaforizzazione, come se il linguaggio non smentisse costantemente ogni tentativo in tal senso), ovvero libero dal suo quadro teorico, il libro di Riccò – attento alla grafica, alla pittura, al cinema ed alla musica – è peraltro di piacevole lettura nonché fonte di informazioni ben documentate. Ma, ovviamente, non è questo il punto.

Caro Direttore,

Due numeri or sono, abbiamo letto “Sinestesie della musica”, di Dina Riccò (in *Hortus Musicus*, 14, 2003) e, avendo pubblicato sulla tua rivista un articolo intitolato “Culture della sinestesia” (*Hortus Musicus*, 10, 2002), sentiamo il bisogno di segnalare a te ed ai lettori la necessità di una distinzione. Checché ne sembri, i due interventi non parlano della stessa cosa. Se, infatti, si considera la sinestesia come la “comparsa sincrona di due sensazioni diverse in seguito a stimolazione di uno solo degli organi di senso corrispondenti” (definizione tratta dal *Dizionario enciclopedico di scienze biologiche e mediche*, Zanichelli, Bologna 1990), non sembra possibile giungere a quelle conclusioni di Riccò in base alle quali sarebbe assegnabile *urbi et orbi* una “natura sinestesica” (cfr. Riccò, p. 28, 1°, 2° e 3° colonna).

Nel nostro articolo, sostenevamo sostanzialmente tre tesi. In primo luogo, che in materia spesso si raccontano balle (anche qualora ci si chiami Proust). In secondo luogo, che dalle neuroscienze (l’insieme delle discipline che sembrerebbero più “autorizzate” di altre ad occuparsene) non giungono risultati concordi ma, comunque, orientamenti piuttosto precisi a relegare il fenomeno (nei primi mesi di vita, nei primi anni, fino all’adolescenza...), addebitandolo, nei casi “adulti”, ad una mancata o non completa integrazione fra le funzioni del sistema limbico e quelle della corteccia cerebrale, oppure all’instaurarsi di connessioni “anomale” tra aree corticali solitamente isolate. In terzo luogo, infine, che la sinestesia come “sindrome” – al pari di ogni altra categoria concettuale – è andata e va soggetta a processi di valorizzazione ideologica, oscillanti, in questo caso, tra i due opposti poli dell’handicap e del “dono” creativo.

Vero è, d’altronde, che esiste anche un secondo – e distinto – significato del termine “sinestesia”, ovvero quello che lo *Zingarelli* (Zanichelli, Bologna 2000) classifica come “linguistico” ed esplicita in “figura retorica consistente nell’associazione di due parole relative a sfere sensoriali diverse”. La distinzione non è peregrina, ed il sottolinearla non deriva da una pignoleria da accademici della Crusca, laddove si consideri la natura volontaria e consapevole della figura retorica contro quella – apparentemente del tutto obbligata, automatica e non linguistica – dell’omonimo fenomeno clinico. Che Riccò, a differenza di chi scrive, si riferisca sostanzialmente al secondo significato (inteso in senso latamente “transgenere”) è, a nostro avviso, dimostrato da quanto segue:

1. Il credito assegnato alle soluzioni metaforiche. Per esempio, laddove parla della “dinamica del suono” (...) ossia l’essere piano o forte dello stesso”, la quale, assieme ad altre caratteristiche quali timbro, altezza e durata, consentirebbe di “**rimandare** ad altri spazi, visivi, tattili o propriocettivi che siano”, portando i musicisti “ad eludere la propria arte per **alludere** ad un’altra” (p. 24, 1° colonna, neretto nostro). Il collasso del piano metaforico su quello biologico, tuttavia, segue a ruota.

E' così che, poi, Riccò può affermare che, a fianco di autori (come Debussy) i quali perseguono intenzionalmente il fine di “evocare con la musica sensazioni visive”, esisterebbero musicisti (come Bartók e Stravinskij) la cui musica sarebbe “naturalmente colorata”, e che – in crescendo di “definizione” – l’ascolto del *Mattino* di Haydn garantirebbe la visione non solo di un “ambiente principesco”, ma di un “ambiente principesco senza inutile sfarzo” (come dice Restagno). E' così che, dei “colori” (già “colori”, si noti) di Messiaen e di Skrjabin, si può arrivare a dire che “hanno qualcosa di affilato e troppo perentorio”, perché sarebbero “colori puri riluttanti a qualsiasi incarnazione” di cui, addirittura, non si potrebbe “parlare con metafore tratte dalla vita” essendo la loro bellezza “altrove” (p. 24, 2° e 3° colonna).

2. L'accettazione del principio di autoinvestitura – principio che ben poco spazio lascia alla procedura scientifica. Wagner, Schonberg, Skrijabin e Kandinsky produrrebbero opere “sinestesiche per antonomasia”, dunque, semplicemente perché opere loro sarebbero “frutto di una precisa volontà e consapevolezza sinestesica”. Imbarazzante, in questo contesto, è, poi, la citazione del *Ciro* di Francesco Cavalli, che si propone come “massimo sistema possibile di sinestesie” soltanto in grazia del fatto che vi si narra di Poesia, Musica, Pittura e Architettura in quanto personaggi (p. 25, 2° colonna).

3. L'ibridazione dell'oggetto in studio con valorizzazioni di ordine estetico. E' così che quel misterioso “impulso sinestetico dell'Opera” porterebbe Richard Wagner “a considerare il dramma musicale (...) come un'opera d'arte totale”, nella quale si realizzerebbe “la sintesi più alta e assoluta di musica, di poesia, di danza e di arti figurative; insomma una perfetta fusione di fenomeni visivi e uditivi” (*ibid.*).

4. La concezione mistica del linguaggio in genere e del linguaggio musicale in particolare. La sinestesia in grazia di ciò verrebbe comprovata dal fatto che “la musica ha una sua specificità visiva, spesso grafica, evidente nel momento notazionale” (e qui verrebbe da chiedersi, allora, in cosa differisca da un linguaggio scritto qualsiasi). Da questa premessa, tuttavia, Riccò giunge a chiedersi “come arrivano i compositori ad individuare i giusti segni?” e, non esplicitando alcun criterio per definire quella giustezza, è costretta nell'ipotetico - “un segno collocato nella parte alta della partitura **tende** (neretto nostro) a corrispondere a un suono acuto”, e via con i tanti “tende” - e fin nell’“inspiegabile” (p. 27, 2° e 3° colonna).

Beninteso, non vorremmo essere equivocati. Delle arti spesso e volentieri si parla senza pattuire con chicchessia i modi con i quali parlarne. E altrettanto spesso e volentieri si evita di approfondire l'analisi scientifica del fenomeno – non del tutto a torto, considerata l'ambiguità di certi risultati. Riccò, dunque, come sta a testimoniare la ricca bibliografia cui si è riferita, non ha fatto nulla di strano.

Ancor meno se si considera che, quantomeno in sede di “divulgazione”, sono spesso gli stessi neuroscienziati a confondere le acque, non perdendo occasione di condire i propri interventi con lo slogan “siamo tutti sinesteti” (ancorché “non manifesti”): “senza saperlo”, specificò Cytowic in un’intervista del 1996; “forse, in un certo senso”, hanno commentato, con un pizzico di ritegno in più, Ramachandran e Hubbard in un recente articolo su *Le Scienze* (giugno 2003). Come conciliare questa affermazione con il fatto che i sinesteti siano “un gruppo (non molto numeroso) di persone, peraltro del tutto normali”, che la condizione sia caratterizzata da “una ricorrenza familiare, sicché deve esistere una componente genetica”, e con l’esito degli stessi, meticolosi ed ingegnosi esperimenti grazie ai quali è stato provato che **soltanto** ai sinesteti i numeri, ad esempio, appaiono effettivamente - cioè percettivamente, non metaforicamente - colorati (cfr. *ibid.*)? Non certo attraverso l’argomento per cui l’indagine del “caso sinestetico” (come, peraltro, quella di tutte le sindromi neuropsicologiche) getta luce sul funzionamento del cervello umano in genere; infatti, ciò che viene illuminato, grazie a questa come ad altre sindromi, è il modo in cui determinate funzioni cerebrali **non** vengono svolte di solito, conducendo, attraverso la sperimentazione, ad una più precisa caratterizzazione della funzione “normale”. La conclusione che si impone dai risultati presentati da Ramachandran e Hubbard è, piuttosto e precisamente, che pochissimi individui sono realmente sinesteti. Ad aiutarci a sanare la contraddizione vi è solo – guarda caso – una certa enfasi sul dato per cui “tra gli artisti, la sinestesia è sette volte più frequente che nella popolazione generale”: come dire che, data la valorizzazione positiva, non si vuole negare a nessuno l’attributo di potenziale “artista”. “Siamo tutti sinesteti”, dunque, vale come “siamo tutti artisti”: in fondo, a tutti noi, da piccoli, il cinque sarà apparso un po’ rosso, anche se ora non ce lo ricordiamo più.

Tuttavia – al di là dei casi specifici -, ci sarebbe da chiedersi seriamente da quale radice politica provengano sia l’indulgenza plenaria nei confronti degli apparati metodologici della critica d’arte in genere (non certo solo di quella musicale), sia quella sorta di sospensione delle più banali precauzioni del procedere scientifico qualora si abbia a che fare con attività e risultati categorizzati come artistici.

Ringraziando per l’ospitalità e scusandoci per il disturbo, ti inviamo i nostri più cordiali saluti,

29 luglio 2003

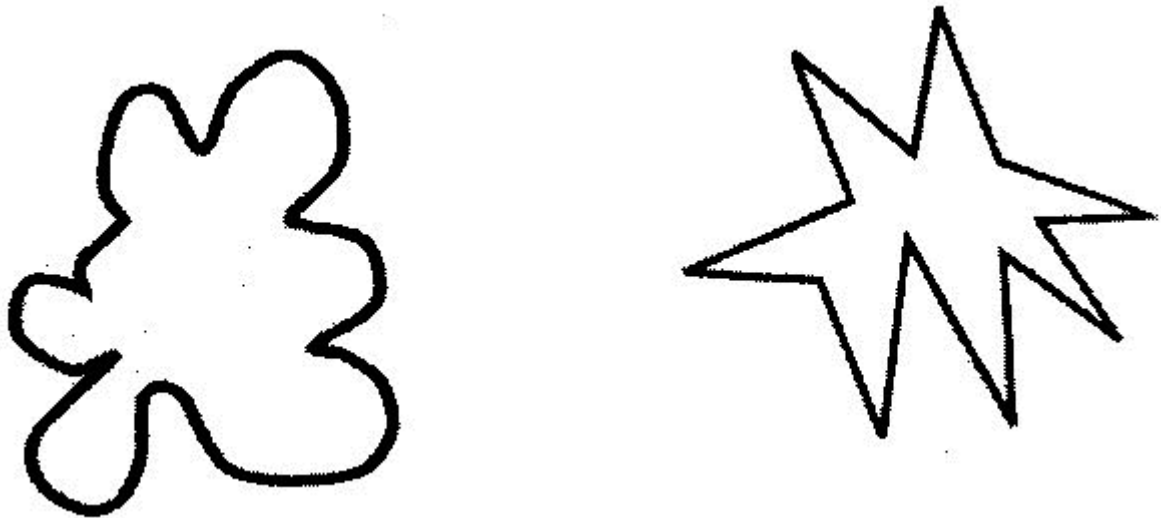
Felice Accame e Carola Catenacci

Felice Accame e Carola Catenacci

Ulteriori appunti sulla sinestesia

Dallo scambio di opinioni con Riccò, nonostante le sue argomentazioni, non ne siamo affatto usciti convinti di essere sinesteti – noi due come chiunque altro –, almeno fino a quando, con il beneplacito dell'ingegneria genetica, non saremo tutti “ragazzi venuti dal Brasile” -, ma la recente pubblicazione delle Reith Lectures del neuro-, bio- e psico-scienziato Vilayanur S. Ramachandran (*Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano 2004) ci induce a tornare alla carica. Per capirne il perché riteniamo opportuno prendere le mosse da un cruciale esperimento.

Si tratta del famoso caso di “buba” e “kiki”. Detti e scritti così potremmo chiamarle “parole”, ma nel momento in cui il neuro-bio-psico di turno ci chiede di assegnarli alle due forme seguenti



diventano due nomi. Il problema sta tutto nella loro distribuzione. A quanto asserisce Ramachandran – e noi siamo propensi a credergli – il 98% delle persone, inclusi alcuni fortunati tamil che né parlano né scrivono l'inglese, assegna “buba” alla figura di sinistra, quella dalla forma arrotondata, e “kiki” alla figura di destra, quella della forma acuminata. Ora, in considerazione del fatto che “l'aspetto visivo di kiki ha una qualità aspra, che il suono kiki, rappresentato nella corteccia uditiva dei centri acustici del cervello, condivide” – e che qualcosa del genere *mutatis mutandis* avviene per buba -, ce ne sarebbe già a sufficienza per affermare l'universalità della sinestesia almeno per quanto concerne gli esseri umani e ponendosi in fiduciosa attesa per quel che

concerne il resto, dal paramecio al fratello Tyrannosaurus che, momentaneamente, è tuttora dato per disperso.

Le cose starebbero in questi termini. Il cervello “esegue un’astrazione sinestetica a modalità incrociata” e riconosce la caratteristica comune – nel caso di kiki, l’asprezza, di contorni e di suoni; nel caso di buba, l’arrotondatezza -, poi la estrapola e conclude che forma e suono coincidono – nel caso di kiki **sono** kiki e nel caso di buba **sono** buba. Noi tutti saremmo un concerto di “attivazioni incrociate”: non solo vie acustiche e vie visive (è il caso di buba e kiki), ma anche mano e bocca (Darwin – secondo Ramachandran – aveva notato che “quando qualcuno taglia qualcosa con un paio di forbici, inconsciamente apre e chiude le mascelle”, ma anche noi, su un campione che va da Linda Lovelace a Madre Teresa di Calcutta, abbiamo notato che, corrispondentemente alla delicata operazione di infilare il filo nella cruna dell’ago, fa capolino la linguetta fra le labbra) e bocca (Area di Broca), forma visiva (giro fusiforme) e contorni del suono (corteccia uditiva). Una conferma di quest’ultima attivazione incrociata si avrebbe, per esempio, nel fatto che, se proviamo a dire “piccino picciò” o “un po’” o “minimo”, le nostre labbra “imitano (...) fisicamente, l’aspetto visivo della qualità e della quantità designate”. Dall’effetto sinergico di questo concerto, secondo Ramachandran, s’innescherebbe “una valanga che culmina nell’emergere di un linguaggio primitivo”, di cui, in definitiva, la sinestesia sarebbe dunque un’espressione parzialeⁱ.

Ogni dubbio, allora, sarebbe fugato. Nel dibattito su *Hortus Musicus*, noi avremmo avuto torto marcio e Dina Riccò pienamente ragione. Se non obstassero alcune considerazioni – alcune, ovviamente, nostre e altre, meno ovviamente, di Ramachandran medesimo.

Cominciamo dalle nostre.

Uno. La tesi di Ramachandran porta dritto dritto alla conclusione che il “segno linguistico” non è arbitrario e che l’origine del linguaggio è onomatopeica. Sull’argomento sono stati versati fiumi d’inchiostro – perlopiù **contro**. Pinker, per esempio, ancora recentemente sostiene che “dato che una parola è un puro simbolo, la relazione tra il suo suono e il suo significato è completamente arbitraria”. Discutibile, a nostro avviso, è la premessa – non è sufficiente l’interscambiabilità di ogni data parola per farne un simbolo -, ma non la conclusione. Ha perfettamente ragione, poi, nel sostenere che, quando c’è davvero, *l’onomatopea “è quasi altrettanto convenzionale quanto lo sono altri suoni di parole”*: in inglese i maiali fanno “oink”, ma in giapponese fanno “bubu”, così come nel linguaggio dei segni americano (l’ASL), “albero” è designato con “un movimento della mano come se fosse un ramo mosso dal vento, mentre nell’analogo cinese è designato da “un movimento che disegna un tronco d’albero”ⁱⁱ.

L’esperimento di buba e kiki di Ramachandran somiglia molto all’esperimento di ch’ung e ch’ing di Pinker. “I parlanti inglesi indovinano correttamente che in cinese ch’ing significa leggero

e ch'ung significa pesante", ma, "in studi controllati con grandi numeri di parole straniere", il tasso di risposte è statisticamente "di poco" sopra al "caso". Pinker riconduce la cosa ad "una strana curiosità dell'inglese, e di molte altre lingue" – si guarda bene dal generalizzare – generata dalla connessione tra le posizioni della lingua e le vocali pronunciate, una sorta di "simbolismo fonetico", ma non ne trae affatto le conclusioni di Ramachandranⁱⁱⁱ.

A proposito di vocali, poi – a nostro avviso -, varrebbe la pena di ripetere l'esperimento invertendole: con "bibì" e "kuka", presumibilmente, la distribuzione risulterebbe più equa.

Due. Alla luce delle precedenti considerazioni, l'idea di linguaggio di Ramachandran risulta particolarmente striminzita. I suoi esempi riguardano sempre gli elementi correlati (i buba e i kiki, per l'appunto) e mai i correlatori che, pure, del linguaggio fanno parte costitutivamente determinante. Una "e", o un "anche", un "tuttavia" o un "di" non sono riconducibili ad esiti onomatopeici neppure per scherzo.

Tre. Ramachandran sembra ignorare la possibilità di una morfosemantica e, d'altronde, evita con cura di formulare una qualsivoglia teoria del significato. Se ne avesse una, si renderebbe conto del problema costituito dai morfemi e dal carico residuale di significato ch'essi comportano. Così come, per esempio in lingua italiana, svolgono una funzione i vari suffissi, infissi e prefissi – la designazione di una funzione strumentale del suffisso -oio (in "corridoio" o in "spogliatoio"), la designazione di un'aggiunta categoriale di quantità al contenuto specifico del tema del suffisso -oso (come in "fangoso" o in "comodoso"), la designazione di una sorta di bipartizione mentale di un'azione che non si conclude nell'infisso -gg (come in "palleggiare" o "ondeggiare") o la designazione di una negatività del prefisso in- (come in "infinito" o in "inetto"), ugualmente possono ritrovarsi carichi semantici sparsi qua e là in gruppi consonantici e in sillabe. Se, per esempio, nell'insegna di un negozio sta scritto "Biriniki" non è certo per capacità sinestetica che il passante può indovinare la merce in vendita a prescindere da ogni altra osservazione: gli sarà sufficiente ricavare più e meno anagrammaticamente due elementi come "birichino/i" e "bikini" e inquadrarli nel quadro ideologico del suo tempo per sapere che, molto probabilmente, il negozio vende biancheria intima per signora^{iv}.

Se Ramachandran avesse avuto attenzioni di questo tipo, avrebbe potuto imbattersi, per esempio, nell'aggettivo polacco "maly", da cui derivano parole particolarmente espressive come "malenki", "maluchny", "maciupki", "maciupenki", "maciuciupki", "maciuciuciupenki" e via iterando internamente. Ma avrebbe anche dovuto registrare il fatto che – nonostante il movimento delle labbra, ben diverso da quello di "piccino picciò" – "maly" sta per "piccolo".

Quattro. Il congegno del suo esperimento non è del tutto convincente. Le forme sono due e due sono i nomi da attribuir loro. Non è il caso di un nome che si adatta ad una forma, ma è il caso di

due nomi, in concorrenza fra loro, che si adattano a due forme, in concorrenza fra loro. La relazionalità, vogliamo dire, è decisiva. Si pensi a Stan Laurel ed a Oliver Hardy. L'assegnazione del nome di Stanlio e di Ollio ai due personaggi-persone non è soltanto dettata dalle iniziali del loro nome, ma anche dal rapporto fra le loro figure e il carico semantico dei tratti morfemici che questi nomi compongono. Tanto è vero che il fenomeno risulta ancora più evidente nella forma fascistica antianglofona di Crik e Crok^v.

Cinque. Nell'argomentare e nel descrivere il suo esperimento, Ramachandran usa già le metafore che l'esperimento stesso dovrebbe legittimare. Così è, per esempio, per l'asprezza che, senza far troppo rumore, ha abbandonato il contesto del gusto per invadere i contesti delle forme e dei suoni.

Sei. L'idea dell'attivazione incrociata è senza dubbio valida per spiegare tante cose (perché il dolore da arto fantasma, perché titillare i lobi delle orecchie di una donna che ha subito una mastectomia radicale può eccitarne il capezzolo fantasma, etc.)^{vi}, ma, nel caso della sinestesia è, quantomeno, vaga. In altra parte del suo scritto Ramachandran conferma, per esempio, che “noi non possediamo solo una, bensì trenta aree visive nella corteccia nella parte posteriore del cervello”, e ne cita qualcuna: la V4 che elabora i colori, la MT che elabora il movimento, una via più recente che elabora il riconoscimento e una via meno recente che elabora la localizzazione spaziale. Allorché, però, parla dell'attivazione incrociata acustico-visiva (da cui deriverebbe l'effetto bubakiki) le indicazioni si fanno meno precise, lasciandoci il dubbio che tutte le trenta aree possano essere ugualmente coinvolte e quindi correggendo non di poco quell'idea tutta perfettina del nostro cervello che, a questo punto, più che un mirabile frutto di una sagace evoluzione sembra sempre più una centralina impazzita dove, alla sperindio, han messo le mani parecchi ingegneri inesperti.

Dicevamo, poi, che Ramachandran stesso pensa a spegnere i propri entusiasmi. In altra parte del volume ci tiene a dire e a ridire che gode (“soffre” sembra passato di moda) di sinestesia “una persona su duecento”, che la sua tipologia più comune è quella “numero-colore” (conseguentemente alla contiguità delle aree neuronali deputate alla “rappresentazione visiva” dei numeri e a quella dei colori) e che “a causarla (...) è (...) una mutazione genetica nel cervello”. Tutti nasceremmo con un eccesso di connessioni neurali, ma, allo scopo di “modellare” ben bene (ehm, vedi sopra) il cervello adulto, interverrebbe un gene “potatore” che, nei casi di sinestesia, farebbe maluccio il proprio mestiere, finendo con il provocare attivazioni incrociate di aree distinte del cervello che distinte, tutto sommato, sarebbe preferibile che rimanessero. Il dato statistico – peraltro cospicuo – non si sa come venga fuori – come non si sa come venga fuori il fatto che la sinestesia, ma guarda un po', risulterebbe sette volte più frequente in “pittori, poeti e romanzieri”^{vii} -, ma resta perentoriamente il fatto che parlare di un'umanità collettivamente sinestetica proprio non si può.

Ciò detto, possiamo passare ai rimproveri ricevuti che, protraendosi nel tempo, diventeranno conti in sospeso. In **“Siamo tutti sinesteti!”** (in *Hortus musicus* 17, 2004), Riccò ci rimprovera troppi taglia e incolla e incorsiva che ci avrebbero portato a “stravolgere intenzioni e conclusioni”, nonché due “disattenzioni”. Per il primo insieme di operazioni siamo ben lieti di affidarci al giudizio di chi voglia confrontare i testi, ma, per le seconde, proprio non ci siamo.

Per la prima. La definizione della notazione musicale come “linguaggio sinestetico”, soltanto per il banalissimo fatto che una qualche forma di convenzione fissa un correlato sonoro di un grafema, ci sembra quantomeno impropria. Se si parla del sinestetico nella sua accezione scientifica (vedi la definizione del dizionario, accettata anche da Riccò), un linguaggio in quanto tale non può essere né sinestetico né non sinestetico, né più o meno sinestetico. Sinestetico, se mai, è il parlante. Pericolosamente impropria, questa definizione, allorché, poi, si va a parare – come Riccò – nell’“inspiegabile”. Parlavamo di concezioni mistiche del linguaggio e non esitiamo a rimettere il dito nella piaga (sulla quale Riccò tace).

Per la seconda. Che *Il Ciro* di Francesco Cavalli si proponga come il “massimo sistema possibile di sinestesia” è vero che lo dice Carlo Majer, ma è anche vero che Riccò fa sua l’affermazione, sia nell’articolo che ha dato origine alla discussione (**“Sinestesia della musica”**, *Hortus Musicus*, 14, 2003), sia (“anche per la sottoscritta, si pone tali finalità”) nel citato **“Siamo tutti sinesteti!”** Dov’è, dunque, la disattenzione? Per valutare, poi, la gravità dell’affermazione è sufficiente sapere, come abbiamo già mostrato di aver diligentemente appreso, che detta sinesteticità verrebbe comprovata dalla presenza, nell’opera del Cavalli, di Poesia, Musica, Pittura e Architettura “intente a regolare il proprio lavoro su quello delle colleghe”. Se ne sta parlando in quanto impersonificazioni poetiche oggetti del discorso, non in quanto risultato percettivo in chi assiste all’opera. Sarebbe come dire che qualcuno si trasforma in zebra, giraffa, elefante e gru soltanto perché qualcun altro gli sta raccontando della sua visita allo zoo.

Nella replica di Riccò, poi, compare una curiosa contraddizione. Prima ci tiene a precisare che lei aveva parlato di sinestesia “secondo tre diverse accezioni” (percepto, metafora e una più misteriosa “rappresentazione”) – e non si capisce bene perché lo dica a noi, che proprio per chiarire queste diverse accezioni siamo intervenuti -, ma, poi, neuroscienze alla mano, decide di sostenere a spada tratta la tesi che la sinestesia sarebbe “una capacità che riguarda tutti gli individui”.

Le nostre opinioni fallaci, allora, deriverebbero dalla “parzialità” della letteratura che bazzichiamo – mentre lei vanterebbe la “totalità” di “circa 600 riferimenti bibliografici” -, dal fatto che ci rifaremmo ad un testo “ben noto” e, ovviamente, dalla colpa di non aver letto il suo libro. Occhio e croce, saremmo spacciati. Se non fosse che una mano – oltre al Ramachandran in entrambe le sue versioni - ce la dà caritatevolmente lei, Riccò medesima, citando dalla sua vasta

letteratura casi i cui risultati dimostrano che, in certe condizioni e su una certa tipologia di soggetti, “**possono**” essere coinvolte aree cerebrali di norma riservate alle funzioni visive. Che **possano** e non **debbano** lo dice lei, non noi – ma potremmo dirlo tranquillamente anche noi, anche in considerazione del fatto che Riccò cita ricerche compiute su soggetti “non vedenti”.

L’appello decisivo per la conferma della tesi – siamo tutti sinesteti – sarebbe, infine, rivolto all’autorità di Maurice Merleau-Ponty. “La perception synesthésique est la règle”, lo dice lui nella *Phénoménologie de la perception* (1945, edizione italiana, nella versione di Andrea Bonomi)^{viii}. Varrà, dunque, la pena (letteralmente) di leggerla tutta la frase di Merleau-Ponty allargando di un poco la lente di Riccò. “La percezione sinestetica è la regola e, se non ce ne accorgiamo, è perché il sapere scientifico rimuove l’esperienza, perché abbiamo disimparato a vedere, a udire e, in generale, a sentire, per dedurre dalla nostra organizzazione corporea e dal mondo quale lo concepisce il fisico ciò che dobbiamo vedere, udire e sentire” (pag. 308 dell’edizione italiana). Siamo evidentemente, in altre parole, nella consueta e consunta tirata lamentosa della perduta età dell’oro percettivo. Non a caso, le analisi che precedono sono quelle in cui la sinestesia sarebbe favorita da una bella intossicazione da mescalina, quelle in cui “gli alberi diventano più verdi” (e fin qui) e “l’abbaiare di un cane attira l’illuminazione in un modo indescrivibile e risuona nel piede destro” (sono citazioni, ma, anche queste, del genere “fatte proprie”). D’altronde, proporre Merleau-Ponty come un campione di filosofo alieno alla metaforizzazione straparlante è proprio impossibile. Per lui la musica “corrode” lo “spazio visivo”, lo “investe” o lo “sposta” (pag. 304). Lui che contempla l’azzurro del cielo non è “**di fronte** a questo azzurro, un soggetto cosmico”, non lo “possiede nel pensiero”, non “dispiega innanzi a esso un’idea dell’azzurro” che gliene “scioglierebbe il segreto”, e lui ci si immergerebbe in questo “mistero”, mentre “esso si pensa” in lui (corsivo suo, beninteso, pag. 291). Merleau-Ponty, piaccia o no, è quello che pone “coraggiosissime” analogie fra i “sacramenti” e il significato dell’esperienza sensibile. Nello stesso capitolo chiamato a garanzia scientifica da Riccò, dice: “Come il sacramento non solo simbolizza, sotto delle qualità sensibili, una operazione della Grazia, ma è anche la presenza reale di Dio, la fa risiedere in un frammento di spazio e la comunica a coloro che mangiano il pane consacrato, purché siano interiormente preparati, - così il sensibile ha non solo un significato motorio e vitale, ma non è altro che un modo di essere al mondo che ci viene proposto da un punto dello spazio e che il nostro corpo, se ne è capace, riprende e assume: la sensazione è alla lettera una comunione” (pp. 288-289). Merleau-Ponty – e dagli con il taglia e incolla e incorsiva - è anche quello che prende per buono l’asserto di chi **sa** “che è un giallo” avendo “stretto i denti” (pag. 287), che parla di far “riposare” la parola **sul** pensiero (per esempio a pag. 262), o di “corpo” e di “fisionomia” delle parole, nonché di “strati” di significato individuandone tre – uno per il “significato visivo” della parola, l’altro per il

“significato concettuale” e un altro ancora per il “concetto verbale” (pag. 267). La sua **règle** pare dunque quella metafora irriducibile cui, presumibilmente, affida il compito di salvarlo da un sapere scientifico che inevitabilmente lo allontanerebbe dall’aurea condizione della sua sinesteticità.

(Gennaio 2005)

Note

ⁱ Cfr. V. S. Ramachandran, *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano 2004, pp. 74-80.

ⁱⁱ Cfr. S. Pinker, *L’istinto del linguaggio*, Mondadori, Milano 1997, pp. 143-144.

ⁱⁱⁱ Cfr. S. Pinker, cit., pp. 158-159.

^{iv} Cfr. F. Accame, *Pratica del linguaggio e tecniche della comunicazione*, Società Stampa Sportiva, Roma 1996, pp. 177-178.

^v Come il detersivo “Spic e span”, il reggiseno “criss-cross” e come l’andatura a “zig zag”, anche Crik viene prima di Crok. Fatto è che “le vocali per le quali la lingua è in alto e nella parte anteriore del palato vengono sempre prima delle vocali per le quali la lingua è in basso e nella parte posteriore”. Sul perché si discute. Pinker formula la coraggiosa ipotesi che a) “le parole che connotano ‘me’ quando io sono qui e ora tendono ad avere vocali in posizione più alta e anteriore di quelle che connotano la distanza da ‘me’”; b) “le parole che connotano me-qui-e-ora tendono a venir prima di parole che connotano una distanza letterale o metaforica da ‘me’”. La regola, dunque, sarebbe quella dell’io che, associato a vocale in alto e anteriore, chiede prepotentemente il passo. Ricodurre lo spic, il criss, lo zig e, già che ci siamo, anche il Crik all’io è affar suo. Cfr. S. Pinker, cit., pag. 159.

^{vi} Cfr. V. S. Ramachandran e S. Blakeslee, *La donna che morì dal ridere*, Mondadori, Milano 1999, pag. 52.

^{vii} Cfr. V. S. Ramachandran, cit., pp. 68-74.

^{viii} Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.