
***Sin-estetica.* Accessibilità e comprensione dell'audiovisivo**

Chiara Simonigh

Professoressa Associata di Storia ed Estetica del Cinema, Presidente del Corso di Laurea in Lingue e Culture per il Turismo, Università degli Studi di Torino

monografia

Sommario

La riflessione proposta nel testo è dedicata ad alcune delle questioni che l'accessibilità agli audiovisivi pone agli studi estetici sulla comprensione dell'audiovisivo — inteso come sistema complesso di forme dinamiche iconiche e uditive —, con particolare riferimento al rapporto fra percezioni sensoriali e immaginario e alle funzioni svolte dai sottotitoli per non udenti e dalle audio-descrizioni per non vedenti. Il testo espone, pertanto, i fondamenti teorici e i principi estetici che soggiacciono ai sistemi di resa accessibile degli audiovisivi, legittimandone la validità nella prospettiva nuova di un'estetica audio-verbo-visiva definibile come *sin-estetica*.

Parole chiave

Estetica dell'audiovisivo, Sinestesia, Immaginario, Comprensione, Percezione trans-sensoriale, Pensiero sensoriale.

Una delle acquisizioni più importanti della storia è la concezione universalistica della cultura, secondo la quale il fine dei saperi sull'uomo e sulla natura consiste nell'apportare beneficio all'umanità intera, nella sua essenza unitaria e allo stesso tempo molteplice, e nel suo rapporto col cosmo. La condizione necessaria per il raggiungimento di tale fine — che è altro rispetto a una specializzazione funzionale dall'immediato utilitarismo — è lo sviluppo della cultura come fattore di pluralismo e di coesione della comunità umana e, quindi, come elemento di promozione dell'uguaglianza e anche della diversità. In tal senso, il diritto alla conoscenza e all'accessibilità universale

della cultura, inteso come presupposto per il raggiungimento delle pari opportunità, dell'inclusione sociale e della cittadinanza attiva, è da porsi in relazione reciproca con la valorizzazione delle diversità per un'evoluzione di tutte le differenti potenzialità emancipatrici e creatrici sia della persona sia della società sia della cultura stessa.

La cultura dei media ha sino ad ora attuato questa relazione di reciprocità in modo assai più rilevante rispetto alle culture del passato; tuttavia, ciò è accaduto ancora soltanto in maniera parziale, mediante un'omogenizzazione, nella fattispecie, delle diversità di ceti, età, sesso ed etnia, compiuta per rivolgersi a

un pubblico internazionale e indifferenziato, ovvero sia a uno «spettatore medio» presunto — con la «normatività» e la «violenza simbolica» (Bourdieu, 2003) implicate da tale presunzione — quale *anthropos* universale.

Come noto, benché i media costituiscano l'agente primario della globalizzazione della cultura e della nascita della società dell'informazione e della conoscenza, essi non hanno ancora sviluppato la reciprocità fra l'accesso universale e la valorizzazione delle diversità, e ciò principalmente per quanto concerne le abilità e le capacità più diverse degli esseri umani. Si tratta naturalmente di un paradosso. Tale paradosso poggia su un'altra presunzione, quella che considera la molteplicità dei codici del linguaggio audiovisivo — immagine (statica e cinetica), suono (rumore e musica), parola (orale e scritta) — come condizione necessaria e sufficiente dell'universalità e perciò stesso dell'accessibilità dei media e della loro cultura.

Tuttavia, come noto, l'audiovisione non è in sé universalmente accessibile, soprattutto se la si considera come mero accumulo quantitativo di codici. È piuttosto il sistema complesso che risulta dalle interrelazioni fra i diversi codici del linguaggio audio-verbo-visivo a porre i presupposti per un'accessibilità universale dei media, dal momento che universalmente condivisi sono l'immaginazione, la sensibilità e il pensiero derivati dalla percezione (indipendentemente da quali e quanti siano i sensi chiamati in causa e dalle abilità o capacità ad essi correlate).

Considerato nella prospettiva di un'estetica intesa nel senso originario, ossia come lo studio della facoltà del percepire/sentire,¹ l'audiovisivo costituisce un sistema complesso

di forme cinetiche iconiche e sonore, le quali, singolarmente o in relazione reciproca fra loro, si evolvono nel tempo e nello spazio, interagendo con la sensibilità e il pensiero. In estrema sintesi, si può ricordare come, rispetto all'esperienza reale, l'esperienza estetica dell'audiovisivo costituisca un *analogon*, che non può in alcun modo essere definito «totale» o «assoluto», quanto piuttosto «efficace», poiché è in gran parte di ordine direttamente percettivo e perciò induce a dimenticare la convenzionalità di molti dei suoi — indici di analogia —, come ad esempio il montaggio o il colore (Arnheim, 2004a, 2004b; Bazin, 1990; Gibson, 1986; Kracauer, 1960; Metz, 1993).

L'audiovisivo può coinvolgere le due dimensioni empiriche «a distanza», ossia la vista e l'udito (che sono in opposizione ai sensi «a contatto»: il gusto e il tatto), soprattutto grazie a fenomeni fisiologici che, nei sensi umani, sono transitori e deficitari. L'esperienza dello spazio-tempo vissuta nella realtà dal movimento del corpo è, infatti, solo parzialmente restituita dall'audiovisivo, con alcuni equivalenti della visione e/o dell'ascolto: l'*Urphänomen* cinematografico, denominato «effetto phi» o «stroboscopico», deriva, infatti, dall'integrazione di stimoli visivi discontinui entro un movimento apparente che offre l'«illusione di movimento»; tale illusione è a sua volta all'origine dell'illusione di tridimensionalità, o «effetto stereocinetico», che si fonda anche sulla rielaborazione della *perspectiva artificialis*; allo stesso modo, l'«effetto sonoro» deriva dal deficit uditivo umano, che rende pressoché indistinguibili il suono reale dal suo analogo tecnologicamente registrato e trasformato.

Dalle inter-retro-azioni che sussistono fra questi diversi tipi di illusioni estetiche, discendono specifici codici delle analogie visive e uditive e, di conseguenza, una peculiare «impressione di realtà», oltre a un «effetto di presenza» di ciò che è percepito.

¹ Estetica deriva da αἴσθησις, «percezione sensoriale», e risale agli omerici *aiou* e *aisthou*, che significano «percepisco», «resto senza fiato, mi sforzo di respirare» e che sono all'origine di *esteticos*, *estetos*; *estetichis*.

In questo quadro, la celebre definizione dei media formulata da Marshall McLuhan come *extensions of man* (McLuhan, 1964; 1967), ossia come autentiche «protesi» del corpo, della sensibilità e del pensiero umani, può essere utilmente estesa dall'ambito della socio-antropologia della tecnica a quello dell'estetica o tecno-estetica del medium audiovisivo. Il medium audiovisivo può essere inteso in senso proprio come dispositivo protesico che, proprio in virtù dell'illusione estetica, più di altri media, nel corso di circa un secolo, ha coadiuvato, talvolta sostituito e soprattutto mutato il sentire, il percepire, l'esperire dell'uomo nella sua funzione originaria, ovverosia quella di esplorare e comprendere il mondo e il suo spazio-tempo.²

Lo spazio-tempo esperito nell'audiovisivo implica, in particolare, un'elaborazione cognitiva ed epistemica, che prescinde dai singoli stimoli percettivi e che investe piuttosto il *sistema complesso* delle loro relazioni reciproche, secondo termini definiti da Erwin Panofsky come «dinamizzazione dello spazio» e reciprocamente «spazializzazione del tempo» e da Gilles Deleuze come «immagine-movimento» e «immagine-tempo» (Panofsky, 1996; 1997; Deleuze, 1983).

Nell'audiovisivo, lo sviluppo delle forme iconiche e sonore dà origine a un *sistema temporale* — o, secondo Merleau-Ponty, a una «struttura temporale» comunque irriducibile, nella prospettiva gestaltica e fenomenologica, ai suoi singoli elementi — fondato sulla sinestesia, che attiva la mediazione tra il visibile e l'invisibile e tra l'udibile e l'inudibile propria del «pensiero sensoriale» (Ejzenstejn, 1992) e

sulla quale si compie una traslazione dall'esperienza empirico-percettiva all'astrazione del pensiero analogico, simbolico e mitologico e del pensiero logico, razionale ed empirico.

La metamorfosi continua e reciproca delle forme iconiche e sonore — che si dispiega nel tempo come accelerazione, rallentamento, sospensione, ritmo, ecc. — muta progressivamente le loro rispettive funzioni, il loro statuto e il loro significato, disponendole alle molteplici declinazioni dell'analogico, del simbolico e del mitologico (sineddoche, metonimia, similitudine, ecc.) e attuando una mediazione tra i dominî del percepibile e del pensabile, del fenomenico e del simbolico, del reale e dell'immaginario. Una mediazione, questa, dunque, che diviene funzionale alla comprensione dello spazio-tempo reali (Morin, 1956; Metz, 1993).

Nel sistema temporale complesso insito nell'audiovisivo, in tal modo, una percezione trasforma e informa l'altra, sollecitando perciò una specifica disposizione percettiva e cognitiva.

«Non si “vede” la stessa cosa quando si sente e non si “sente” la stessa cosa quando si vede», sostiene infatti Michel Chion, pioniere degli studi sul suono e l'immagine nel cinema, proponendo un «metodo delle mascherature» per studiare il sistema audiovisivo (Chion, 2013). Tale metodo consiste nell'assistere a una sequenza audiovisiva, ora nella sua completezza, ora mascherando o l'immagine o il suono. Secondo Chion, lo spettatore privo di deficit sensoriali è posto nella condizione, con questo metodo, di compiere un'autentica scoperta: ascoltare il suono così com'è, senza i mutamenti ch'esso subisce per via dell'immagine e osservare l'immagine così com'è, senza le trasformazioni ch'essa subisce per via del suono. Un ascolto e una visione, dunque, che, in questo modo, sarebbero condotti al loro stato per così dire «puro».

² La nostra contemporaneità registra, come noto, una reciprocità inedita fra esperienza reale e immaginaria, tra *téchne* e *physis*, specialmente perché il medium audio-verbo-visivo è sempre più una sorta di dispositivo incorporato (si pensi, ad esempio, all'*ipad*, allo *smartphone* e più in generale agli sviluppi della *wearable technology*).

All'audiovisivo è certamente consustanzialmente una sinestesia inedita, perché dinamica e perché determinata contemporaneamente da due ambiti sensoriali. Proprio l'essenza di una simile sinestesia dovrebbe, più di altri fattori, sottrarre l'audiovisivo ai tradizionali paradigmi tanto dell'estetica dell'immagine, che invece ha affermato una linea «iconocentrica» dalle origini del cinema sino al più recente *iconic turn* o *pictorial turn*, quanto dell'estetica musicale, che, dal canto suo, per reazione, ha proposto, proprio con Chion l'«aculogia», della quale il metodo delle mascherature costituisce una dimostrazione pratica.

La sinestesia nuova su cui si fonda l'essenza dell'audiovisivo richiede un ambito di studi nuovo, che si propone qui di definire come *sin-estetica*. Un simile neologismo, al di là dell'apparenza, in un contesto storico come quello contemporaneo, nel quale — come s'è detto — ancora si avverte per i media audiovisivi l'urgenza dell'accesso universale e della valorizzazione delle diversità, non è affatto anacronistico, ma, al contrario, necessario. D'altronde, oggi gli studi dedicati alle tecniche della cultura, all'antropologia dei media, all'antropologia e all'estetica delle immagini sempre più concorrono, nel loro insieme, a indagare gli orizzonti via via più estesi delle «tecnologie della sensibilità», intesa in senso lato (Montani, 2014). All'estetica dell'audiovisivo si impongono, infatti, oggi, inediti paradigmi e un metodo di ricerca capace di affrontare, in una prospettiva interdisciplinare e transdisciplinare, la complessità dei processi della comprensione attivati dalla nuova sinestesia, per una accessibilità che sia universale e per una cultura che valorizzi le diversità. La sin-estetica, in questo quadro assiologico, affronta direttamente uno dei fattori di sviluppo delle differenti potenzialità emancipatrici e creatrici sia della persona sia dei media e della loro cultura. Nella logica della sin-estetica si pone *in primis* come

condicio sine qua non la capacità di concepire la vasta gamma di differenti potenzialità dei sensi umani come una sorta di ampio *continuum* da indagare ed evolvere in rapporto alle possibilità offerte dall'audiovisivo.

A porre le condizioni per quest'indagine e per quest'evoluzione vi sono alcuni fondamenti concettuali, come quelli di «illusione estetica» e di «media come protesi», che sono storicamente sorti nell'ambito della riflessione sulla tecnica e sull'estetica e sono stati sviluppati in seguito a proposito del cinema e dei media audiovisivi in genere, concependo i deficit dei sensi umani come altrettante possibilità indefinitamente aperte.

In un quadro propriamente sin-estetico occorre perciò notare come la citazione di Chion poc'anzi richiamata («non si “vede” la stessa cosa quando si sente e non si “sente” la stessa cosa quando si vede») implichi che la comprensione dell'audiovisivo dipende non da una visione o da un ascolto presunti «puri», né dalle singole forme iconiche e sonore percepibili, quanto piuttosto dalle relazioni reciproche che sussistono tra di esse e che possono essere, in senso proprio, impercettibili. È paradossalmente proprio nell'invisibile e nell'inudibile, nella sospensione percettiva data dal rapporto sinestesico attraverso l'assenza, lo iato e il vuoto, che si attivano in ogni spettatore i processi cognitivi del pensiero analogico, simbolico e mitologico e del pensiero logico, razionale ed empirico (non a caso, le «teoresi sugli intervalli», sorte in ambito musicale, sono state applicate al cinema muto da Vertov e altri Formalisti russi sin dai primi decenni del Novecento).

Il denominatore comune dei due ordini di pensiero che rende percepibile ciò che altrimenti non lo sarebbe, è l'immaginario. L'affermazione di Chion, perciò, nei termini della sin-estetica, dovrebbe essere tradotta così: nell'audiovisivo si *immagina* il suono da quanto appare nell'immagine visiva,

compresa la parola scritta, e viceversa si immagina l'immagine da quanto si ascolta nella colonna sonora del film.

Si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che la più importante evidenza derivata dal «metodo delle mascherature» riguardi l'impossibilità di compiere un'osservazione o un ascolto «puri» o «assoluti», ovvero sia non condizionati dall'elaborazione del pensiero e dell'immaginario e dalle relative inferenze, induzioni, deduzioni, associazioni, ecc. Ciò ha una valenza universale e riguarda indistintamente tutti gli spettatori, indipendentemente dal grado delle loro facoltà percettive o dei loro deficit sensoriali — siano essi innati o acquisiti —, tanto che espressioni e nozioni come «immagine acustica» o «suono iconico» e «immagine del suono» o «suono dell'immagine» sono universali. L'immaginario, infatti, esercita una rilevante funzione *elaborativa*. Oltre a conservare le tracce di ciò che è percepito e a riprodurle anche in assenza di stimoli sensoriali, esso proietta sulla percezione e sui percetti i propri schemi e paradigmi interpretativi che si correlano al pensiero analogico, simbolico e mitologico e a quello logico, razionale ed empirico.

L'immaginario svolge pertanto una triplice funzione: riproduttiva, produttiva e interattiva, che, nel suo complesso, è esercitata in interrelazione costante con la percezione, la memoria e il linguaggio. A questa triplice funzione è consustanziata un'essenza epistemica, la quale coinvolge, appunto, tanto il pensiero analogico, simbolico e mitologico — definendosi come conoscenza non razionale o «comprensione» (*Verstehen* o *Einführung* nei termini assunti originariamente dallo storicismo tedesco, dalla fenomenologia husserliana e dall'ermeneutica) — quanto il pensiero logico, razionale ed empirico — definendosi come conoscenza razionale o «spiegazione». In altre parole, l'immaginario determina un'inter-retro-azione fra i dati percettivi, la memoria e il sistema di categorie attraverso

cui l'uomo interagisce con il reale. In questo modo, l'immaginario rende pensabile ciò che è percepito e anche ciò che non lo è.

Sergej M. Ejzenštejn, negli anni precedenti e successivi all'avvento del cinema sonoro, aveva non a caso formulato la definizione di «pensiero sensoriale» per riferirsi alla relazione reciproca che viene sollecitata fra l'immaginario, il pensiero e il sensorio, evitando di radicare in quest'ultima espressione un ordine gerarchico tra i sensi (Ejzenštejn, 1985; 1992). Ciò, diversamente da uno psicologo gestaltista ed estetologo come Rudolf Arnheim, che in quegli stessi, andava formulando e sviluppando la nozione di «pensiero visivo», anche nei suoi studi sul cinema, che intendeva come arte figurativa (Arnheim, 1969; 1974).

Le funzioni dell'immaginario costituiscono nell'audiovisivo il fondamento della sinestesia che, grazie alla comprensione e alla conoscenza, permette di espandere i limiti dei singoli sensi, acquisendo una sorta di «percezione trasversale». La convenzionalità della relazione tra il suono e l'immagine che istituisce l'estetica dell'audiovisivo è in effetti incentrata sulle «percezioni trans-sensoriali», che non si riferiscono a un senso particolare, ma si indirizzano verso un altro senso o altri sensi, senza che il loro contenuto o il loro effetto sia chiuso nei limiti di uno solo di essi (Chion, 2003).

Le percezioni trans-sensoriali erano fortemente sollecitate già nel cinema delle origini, il quale, pur privo di colonna sonora, esigeva dallo spettatore la capacità di leggere nei movimenti labiali degli attori che apparivano sullo schermo silenzioso le parole pronunciate o imponeva di immaginarne il suono violento, dolce, veloce, calmo, ecc., a partire dalla mimica del loro corpo. All'epoca, lo spettatore era indotto più ancora di oggi a immaginare suoni e rumori, vedendo ad esempio il treno che arrivava in stazione, la pistola fumante, le fronde agitate dal vento, ecc. Più in generale, il cinema privo di sonoro

possedeva una qualità sinestetica che Walter Benjamin definì nei termini della «tattilità», per designare l'illusione dello spettatore di essere colpito o toccato da ciò che veniva posto o per così dire «scagliato» dall'immagine cinematografica — dinamica e ravvicinata — verso i suoi occhi e anche verso il suo corpo (Benjamin, 2008). A tutto ciò si potrebbe aggiungere che, sin dalle origini del cinema, le percezioni trans-sensoriali erano sollecitate dalle funzioni evocative della musica suonata in sala dal vivo da orchestre o solisti, oppure riprodotta da pianole meccaniche, grammofoni e altri dispositivi tecnici. Sulle percezioni trans-sensoriali fondano ancora oggi la loro efficacia e il loro successo le trasmissioni radiofoniche dedicate al cinema, durante le quali si ascoltano ampi brani di film; così come pure gli spot di promozione di prodotti o persino di film in uscita nelle sale cinematografiche, che campeggiano sui grandi schermi silenziosi di luoghi chiassosi come gli aeroporti o le stazioni ferroviarie.

È soprattutto il ritmo, elemento centrale del sistema temporale complesso dell'audiovisivo, a costituirne la dimensione «trans-sensoriale» per eccellenza, fondandone l'universalità, sia perché implica percezioni non solo visive e/o uditive ma anche tattili e cenestesiche, sia soprattutto in quanto determina il senso dell'immagine e/o del suono a partire dalle loro relazioni reciproche — di ridondanza, contrasto, sincronia o asincronia, ecc. —, siano esse realmente percepite o immaginate. Walter Benjamin, riprendendo implicitamente le novità introdotte nella teoria e nella prassi cinematografiche da Sergej M. Ejzenštejn, conia il neologismo sincretico «tamburo ottico», così da render conto di funzioni del ritmo che, nella prospettiva della sin-estetica, potrebbero essere definite appunto come trans-sensoriali.

Il ritmo dell'audiovisivo, infatti, assolve alcune fondamentali funzioni estetiche, come,

ad esempio, la creazione di un'atmosfera e la correlata predisposizione nello spettatore di una condizione emotiva che corrisponde alla situazione drammatica (scena lirica, violenta, comica, ecc.). Inoltre, esso struttura la «sezione mobile» della durata temporale (Deleuze, 1983; 1985) e concorre così all'interpretazione da parte del pubblico del dispiegarsi e del succedersi delle azioni.

Nel quadro dell'audiovisivo o, meglio, dell'audio-verbo-visivo, la parola, sia orale sia scritta, non solo concorre alla determinazione del ritmo, ma costituisce anche, e soprattutto, un ulteriore fattore di attivazione della percezione trans-sensoriale, operando alla stregua di un trasmutatore e di un amplificatore delle funzioni dell'«immaginario percettivo».

La parola ascoltata o letta, nonostante i modi della sua trasmissione — grafia della scrittura e prosodia della voce — chiamino in causa facoltà e abilità peculiari di singoli sensi — la vista e l'udito —, in forza del proprio potere evocativo promuove, come noto, l'immaginario del pensiero analogico, simbolico e mitologico e del pensiero logico, razionale ed empirico. Nelle sue diverse manifestazioni, come ha chiarito Roland Barthes, essa ha storicamente acquisito nel cinema due funzioni principali: quella di «ancoraggio», con valore esplicativo nei confronti della «polisemia fluttuante» delle immagini, dei suoni e dei rumori; e la «funzione relais» di complementarietà drammaturgica rispetto alle altre due componenti, assieme alle quali fa avanzare l'azione, disponendo alla sequenza delle immagini, dei rumori e delle musiche e talvolta sostituendo uno di questi componenti, come accade quando un personaggio racconta fatti non rappresentati concretamente con immagini o suoni.

A tale riguardo, occorre ricordare che l'aggettivo «muto», impiegato per definire il cinema delle origini, designa in maniera impropria l'assenza di suono (parole, rumori

e musica della colonna sonora), quasi come se si trattasse di una sorta di mancanza. Esso è stato introdotto solo dopo l'invenzione e l'impiego diffuso della colonna sonora, quando lo spettatore medio — per riprendere la suggestione di Robert Desnos sul cinema — è via via divenuto «sordo» a causa del progredire del «verbocentrismo» cinematografico (Amengual, 1971; Chion, 2003). Di fatto, tuttavia, la presunta «sordità» dello spettatore contemporaneo è dovuta non tanto alla parola in sé quanto ai modi del suo impiego nel film. Il cinema è stato «verbocentrico» sin dalla sua nascita per la quantità e le funzioni delle didascalie scritte e delle parole pronunciate dall'imbonitore o cantastorie che, prima dell'avvento del sonoro, leggeva ad alta voce in sala le scritte sullo schermo per un pubblico in gran parte analfabeta, oppure spiegava i nessi temporali, spaziali, associativi e di causa ed effetto tra le sequenze proiettate per spettatori che non avevano ancora appreso i principi espressivi, le convenzioni rappresentative o drammaturgiche e i fondamenti estetici della nuova arte. In questo senso, si potrebbe dire che l'audio-verbo-visivo è stato istituito come illusione estetica con la nascita stessa del cinema. Altrimenti, così come si crede all'esistenza di un cinema «muto», si dovrebbe ritenere che possa esistere un cinema «cieco», con un flusso per così dire browniano di suoni — tra parole, musiche e rumori — del tutto indistinti e pertanto non interpretabili, ossia non riferibili ad alcuna situazione drammatica o sviluppo drammaturgico e di conseguenza inintelligibili e incapaci di attivare l'immaginario e il pensiero. Si può, però, facilmente notare come, in questo ipotetico flusso browniano, sarebbe sufficiente una sola parola riconoscibile, orale o scritta, per porre in moto le relazioni dell'immaginazione, con la memoria, il pensiero e la sensazione.

Nell'ambito della prospettiva sin-estetica, si può dunque sostenere che la parola costi-

tuisca l'elemento centrale dell'audio-verbo-visivo, nonché il fattore di attivazione e sviluppo di ciò che si potrebbe definire in senso proprio come *pensiero trans-sensoriale*. Sempre secondo questa prospettiva, appare evidente come la parola orale o scritta, che è presente nei sottotitoli per non udenti e nelle audio-descrizioni per non vedenti, non possa in alcun modo essere considerata alla stregua di un corpo estraneo all'estetica dell'audio-verbo-visivo, né la sua presenza possa essere giustificata solo in quanto ausiliaria. Se si tengono presenti le nozioni tecno-estetiche di protesi e di illusione e il loro rapporto con l'intera ed eterogenea gamma dei deficit e delle potenzialità dei sensi umani e del pensiero trans-sensoriale, i sottotitoli per non udenti e le audio-descrizioni per non vedenti possono anzi essere concepiti entrambi, nella logica sin-estetica, come parti integranti dell'audio-verbo-visivo *tout court*.

Le fondamentali questioni che la parola ha posto nella storia dell'estetica cinematografica «iconocentrica» acquisiscono una complessità possibilmente maggiore nella prospettiva sin-estetica implicata dall'audio-verbo-visivo. Si potrebbero individuare diversi ordini di questioni da indagare in futuro in quest'ambito: *in primis*, non tanto quelle sino a questo momento affrontate da un punto di vista prettamente linguistico — come, ad esempio, la legittimità d'impiego dell'aggettivazione nelle audio-descrizioni per non vedenti —, quanto piuttosto quelle riguardanti la relazione semantica di reciprocità fra codici diversi — la parola, il suono e l'immagine —, che nell'audio-verbo-visivo sono in comunicazione fra loro e che vengono immessi in una dialogica assai complessa tramite l'operazione di traduzione intersemiotica o, nei termini di Umberto Eco, di transcodificazione o trasmutazione (Eco, 2003), implicata anche dai sottotitoli per non udenti e dalle audio-descrizioni per non vedenti.

Dal punto di vista della sin-estetica, il ricorso linguistico ai tropi — *trópos*: traslazione —, alle figure retoriche e nella fattispecie alla metafora, meriterebbe, ad esempio, un'analisi approfondita per le traslazioni che comporta non solo da un campo semantico all'altro, ma anche da un ambito sensoriale all'altro, sollecitando appunto il pensiero trans-sensoriale.

Di certo, la complessità della dialogica fra codici aumenta considerevolmente nei casi in cui l'audiovisivo abbia per protagonista una persona non udente o non vedente, come accade nei film scelti per l'esperimento di accessibilità universale degli audiovisivi, intitolato «CinemAccesibile» e promosso dall'Università di Torino nell'ambito del Master in Traduzione per il cinema, la televisione e l'editoria multimediale: *Dancer in the Dark* (2000) di Lars von Trier, incentrato sulla disabilità visiva, e *Marianna Ucrìa* (1997) di Roberto Faenza, dedicato alla disabilità uditiva. I sottotitoli per non udenti e le audio-descrizioni per non vedenti di entrambi i film hanno chiamato in causa con forza il pensiero trans-sensoriale di ogni spettatore legato alle diversità di deficit e di potenzialità sensoriali: *conditio sine qua non* per la riuscita dell'esperimento è stato, non a caso, un apprendimento o un ri-apprendimento nell'ambito del pensiero trans-sensoriale, che ha permesso sia di osservare ciò che si guarda sia di ascoltare ciò che si ode in modo nuovo. Nel caso di *Dancer in the Dark*, si è trattato di audio-descrivere il vissuto soggettivo di personaggi vedenti e non vedenti immessi nelle loro relazioni reciproche, tentando di esprimere con i sottotitoli la particolare sensibilità musicale della protagonista cieca; nel caso di *Marianna Ucrìa*, si è provato, invece, a esprimere nei sottotitoli l'esperienza soggettiva di personaggi non udenti e udenti coinvolti nella loro interazione dialettica e si è cercato di audio-descrivere la lingua gestuale

e la mimica labiale della protagonista sorda, colta nel vivo della sua tensione comunicativa.

In questi casi di estrema complessità, i sottotitoli per non udenti e le audio-descrizioni per non vedenti offrono a un pubblico universale la possibilità di compiere un'esperienza autenticamente sin-estetica e di sviluppare le più diverse capacità del pensiero trans-sensoriale. Si tratta, tuttavia, di un'esperienza ancora troppo rara in un'epoca in cui i media, attraverso il sensazionalismo e la spettacolarizzazione audio-verbo-visivi, hanno assunto la tendenza opposta, ossia quella a sovrastimolare la percezione e a saturare i sensi, con l'effetto di una loro anestesia.

Ma è proprio in un simile contesto storico e culturale che il pensiero trans-sensoriale richiede d'essere educato o rieducato, scoperto o riscoperto, grazie al confronto costante con le più diverse abilità o capacità. Questa può essere forse una delle direttrici principali per la valorizzazione delle diversità e per un'evoluzione di tutte le differenti potenzialità emancipatrici e creatrici sia della persona sia della società sia della cultura sia infine, si potrebbe aggiungere, dell'estetica.

Nell'esperienza estetica, d'altronde, ciò che è percepito si rivolge alla più diverse facoltà sensoriali e di pensiero per decifrare, tramite l'immaginario, il reale e gli uomini. L'immaginario e il pensiero sono così proiettati in una dimensione nella quale non vi è un io che si contrappone all'universo concreto e agli altri, bensì un'esperienza che vive le situazioni degli altri. Nelle dimensioni dell'immaginario, le frontiere fra l'io e l'altro sono assai più aperte di quelle che separano i popoli o i singoli esseri umani.

In questo senso, la dimensione estetica potrebbe forse essere definita come quell'altrove condiviso in cui ciascuno può godere del diritto di comprendere ed essere compreso in modo diverso rispetto a quanto non accada normalmente.

Syn-aesthetics. Accessibility and understanding of audiovisual texts

Abstract

This article addresses some of the issues that media accessibility poses to aesthetics studies on the understanding of audiovisual texts (intended as complex semiotic systems made up of dynamic iconic, visual and acoustic signs). In particular, the paper will examine the relationship between sensory perceptions and imagination and will analyse the function of subtitles for the deaf and the hard of hearing (SDH) and audio description for the blind and the visually impaired (AD). The article will illustrate the theoretical issues and aesthetic principles that lie at the basis of the methods that render audiovisual texts accessible, discussing their value in a new perspective, that is, an audio-verbal-visual aesthetics which can be defined as syn-aesthetics.

Keywords

Audiovisual aesthetics, Synaesthesia, The imaginary, Understanding, Transsensorial perception, Sensorial thought.

Autore per corrispondenza

Chiara Simonigh
 Università degli Studi di Torino,
 Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
 Via Verdi, 10
 10124 Torino
 E-mail: chiara.simonigh@unito.it

Bibliografia

- Amengual B. (1971), *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers.
- Arnheim R. (2004a), *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, ed. or. 1954.
- Arnheim R. (2004b), *Visual thinking*, Berkeley, University of California Press, ed. or. 1969.
- Barthes R. (1991), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- Bazin A. (1990), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, ed. or. 1958.
- Belting H. (2011), *An anthropology of images: Picture, medium, body*, Princeton, Princeton University Press, ed. or. 2001.
- Benjamin W. (2008), *The work of art in the age of mechanical reproduction*, London, Penguin, ed. or. 1936.
- Bourdieu P. (2003), *Méditations Pascaliennes*, Paris, Seuil, ed. or. 1997.
- Bryant J. e Zillmann D. (2008), *Media effects: Advances in theory and research*, Mahwah-London, Erlbaum.
- Chion M. (2003), *Un art sonore, le cinéma: Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- Chion M. (2013), *L'audiovision: Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, ed. or. 1990.
- Deleuze G. (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- Deleuze G. (1985), *L'image-temps*, Paris, Minuit.
- Diaz-Cintas J., Orero P. e Remael A. (2007), *Media for all: Subtitling for the deaf, audiodescription and sign language*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Diaz-Cintas J., Matamala A. e Neves J., (2010), *New insights into audiovisual translation and media accessibility: Media for all 2*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

- Ejzenštejn S.M. (1985), *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio.
- Ejzenštejn S.M. (1992), *Il montaggio*, Venezia, Marsilio.
- Gibson J.J. (1986), *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, ed. or. 1979.
- Guéron M. (a cura di) (2016), *L'emprise des sens: Le goût, l'odorat, l'ouïe, le toucher, la vue*, Paris, Hazan.
- Kracauer S. (1960), *Theory of film: The redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press.
- Maszerowska A., Matamala A. e Orero P. (2014), *Audio description: New perspectives illustrated*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins.
- McLuhan M. (1964), *Understanding media: The extensions of man*, New York, Gingko Press.
- McLuhan M. e Fiore Q. (1967), *The medium is the message*, New York, Penguin.
- Merleau-Ponty M. (1996), *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in Id., *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard.
- Metz C. (1993), *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois.
- Montani P. (2007), *Bioestetica: Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.
- Montani P. (2010), *L'immaginazione intermediale: Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Montani P. (2014), *Tecnologie della sensibilità*, Milano, Cortina.
- Morin E. (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit.
- Morin E. (2008), *L'esprit du temps: Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, ed. or. 1962.
- Ortoleva P. (2009), *Il secolo dei media: Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore.
- Panofsky E. (1996), *Meaning in the visual arts*, London, Penguin, ed. or. 1995.
- Panofsky E. (1997), *Three essays on style*, Cambridge-Massachusetts, Mit Press.
- Pinotti A. e Somaini A. (a cura di) (2016), *Cultura visuale*, Torino, Einaudi.
- Rancière J. (2000), *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Remael A. (2012), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads: Media for all 3*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Siegert B. (2015), *Cultural techniques: Grids, filters, doors, and other articulations of the real*, New York, Fordham University Press.
- Simondon G. (2012), *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, ed. or. 1958.
- Simondon G. (2014), *Sur la technique*, Paris, PUF.