

SYNAESTHETIC CONSONANCES: A CONSTANT TRANSLATING RECIPROCITY

Giovanni Baule
(Politecnico di Milano, Department of Design)

Summary

The multimedia dimension and the plasticity of new media entails the deep intertwining of different languages. Digitalization has allowed, on the technical level, the maximum mix of languages and communication techniques, making converging, on common platforms, the interaction of communicative forms historically conveyed by different supports, by their nature difficult to dialogue. Along with the same platform, at the base of the audiovisual and multimedia systems, there are still languages that remain distinct. It is a process of approach without assimilation which is then a particular form of *digital translation*. The different communication components on a digital basis imply a system

of reciprocal translations, implementing an incessant interpretive crossover. *Translational nodes* are the points of maximum tangency that are manifested in the translation process.

Just as the translation system of dance, with its own languages and materials, creates *figures* in space interpreting a musical base, so the audio-visual system *puts sounds into shape* or translates images into sounds. They are *images that dance* and play on synchronic coincidences. This is how the notational systems referring to the multimedia field must necessarily use complex scores.

CONSONANZE SINESTESICHE: UNA COSTANTE RECIPROCIÀ TRADUTTIVA

Giovanni Baule

(Politecnico di Milano, Dipartimento di Design)

Sommario

La dimensione multimediale e la plasticità dei nuovi media comporta l'intreccio profondo di linguaggi diversi. La digitalizzazione ha consentito sul piano tecnico la massima mescolanza di linguaggi e di tecniche comunicative, rendendo convergente, su piattaforme comuni, l'interazione di forme comunicative storicamente veicolate da differenti supporti per loro natura tra loro difficilmente dialoganti. Accomunati da una medesima piattaforma, alla base dei sistemi audiovisivi e multimediali convivono tuttavia linguaggi che restano distinti. Si tratta di un processo di avvicinamento senza assimilazione che è poi una particolare forma di *traduzione digitale*. Le diverse componenti comunicative su base digitale implicano un sistema

di reciproche traduzioni mettendo in atto un incessante incrocio interpretativo.

Nodi traduttivi sono i punti di massima tangenza che si manifestano nel processo traduttivo.

Come il sistema traduttivo della danza con linguaggi e materiali propri crea *figure* nello spazio interpretando una base musicale, così il sistema audio-visivo *mette in figura* suoni o traduce immagini in suoni. Sono *immagini che danzano* e che giocano su coincidenze sincroniche.

È così che i sistemi notazionali riferiti al campo multimediale devono necessariamente avvalersi di partiture complesse.

Gli artefatti comunicativi che si possono considerare a forte valenza sinestesica si confermano tali quando comprendono tra le proprie componenti costitutive lo spessore multimediale e la plasticità dei nuovi media. Comportano e consentono, proprio in ragione di questa loro natura specifica, l'intreccio profondo di linguaggi diversi, fino a rendere plausibile l'ipotesi di una rifondazione degli strumenti linguistico-espressivi promossa tramite la maturazione tecnica delle forme audiovisive.

Alla base di questa potenzialità insita nelle tecniche audiovisive c'è dunque una ragione portante. “La forza espressiva di ciò che oggi definiamo cultura audiovisiva sarebbe radicata (...) nella sua capacità di riunire, attraverso la tecnologia, ciò che è andato disperso nell'intervallo di tempo nel quale l'indipendenza della scrittura ha dato forza alla parola astratta, emancipatasi dal proprio suono. Un fenomeno che si presenta ancora più profondo e ricco nei supporti multimediali e nelle prospettive sinestetiche e ampliatrici delle capacità sensibili e mentali che rende possibili, naturalmente non senza problemi o contraddizioni, è la rivoluzione cibernetica oggi in corso” (Jiménez, 2010, 148). La conseguente prospettiva che sembra delinarsi conduce verso una tendenziale linea di unificazione delle forme di comunicazione, dove

”...tutto sembra convergere verso un sempre più vicino orizzonte culturale di restaurazione dell'unità antropologica delle forme e delle modalità espressive” (ivi).

È la digitalizzazione, come è noto, ad avere consentito sul piano tecnico la massima mescolanza di linguaggi e di tecniche comunicative, rendendo convergente, su piattaforme comuni, l'interazione di forme comunicative storicamente veicolate da differenti supporti in formato analogico, per loro natura tra loro difficilmente dialoganti.

Sia pure accomunati da una medesima piattaforma, alla base dei sistemi audiovisivi e multimediali convivono tuttavia linguaggi che restano distinti. Questo processo di avvicinamento senza assimilazione che la comune base digitale comporta lo possiamo lecitamente definire come una particolare forma di traduzione digitale.

Il principio traduttivo nel campo degli artefatti comunicativi progettati (Baule, Caratti, a cura di, 2016) sottolinea uno specifico punto di vista che si presta a differenti declinazioni: indaga la prospettiva delle mutazioni che si manifestano nei trasferimenti da linguaggio a linguaggio, ad esempio da testuale a visivo e si tratta, in questi casi, di una traduzione *intersemiotica*, l'attraversamento di confini tra differenti mondi di segni. Ma comprende anche quelle mutazioni che

si manifestano nel trasferimento da medium a medium, da supporto a supporto, come ad esempio nel passaggio di un testo scritto dal campo analogico a quello digitale, in questi casi la traduzione intermediale opera in termini *intrasemiotici*, agendo all'interno del medesimo campo di segni: qui il trasferimento da un testo ad un altro testo, da un'immagine a un'altra immagine si attua tramite la trascrizione in un altro sistema di codici.

Tuttavia la traduzione digitale opera non solo sul piano tecnico in favore di una maggiore conciliabilità dei linguaggi, incoraggiando una loro presa di contatto, generando incontri talvolta inediti, moltiplicando aree di possibile contiguità.

Le diverse componenti comunicative su base digitale implicano un sistema di reciproche traduzioni mettendo in atto un incessante incrocio interpretativo: un linguaggio si compie sul piano del senso interpretando un altro linguaggio, e viceversa; come nella prospettiva della traduzione interculturale, dove si confrontano cultura linguistica e saperi rimasti a lungo distanti.

Se in fase analogica molto di tutto questo era attuabile solo attraverso una decisa forzatura dei codici e un processo tutt'altro che immediato, ora i codici del digitale appaiono predisposti a questo fine e il processo

si dispiega con un'inedita fluidità. Anche tenendo conto che la massima compatibilità conquistata conduce a forme di traduzione automatica. Possiamo di conseguenza riconoscere come *nodi traduttivi* quei punti di massima tangenza che si manifestano nel processo traduttivo, dove l'incontro tra linguaggi diversi trova un terreno di contatto che innesca momenti di saldatura.

Conseguenzialità traduttive

Sappiamo che, all'origine di un'opera progettata, il processo traduttivo, se non altro per l'ordine cronologico con cui si attua, può partire da un linguaggio per approdare ad un altro o per affiancarlo definitivamente, confermando così quella concezione tradizionale del tradurre che vuole una lingua *di partenza* e una *di arrivo*: come nel passaggio da un testo a un'illustrazione che con quel testo poi sappia convivere, o come un'immagine cinetica che si associa a una traccia sonora. Nella fase di ricezione, gli artefatti finiti presentano un'interazione all'unisono delle diverse componenti, instaurando una circolarità virtuosa, un effetto di consonanza.

Con la valorizzazione della politticità dell'opera e delle comuni affinità delle diverse componenti, innumerevoli soluzioni linguistico-

sintattiche possono stringersi in un'unità di senso. Ma questa percepita consonanza, comporta a monte e conserva in sé un'attiva dialettica delle parti che configgono e si incontrano, divergono e convergono in movimenti che lasciano ampia traccia di sé nell'ascolto-visione.

È di particolare interesse quando uno dei linguaggi in campo è quello sonoro o musicale; questi casi possono suggerirci elementi utili sul piano della produzione di consonanze sinestesiche in campo multimediale. Sappiamo come nelle melodie cantate e in tutte le forme di polifonia vocale e strumentale le componenti verbali e musicali siano composte in un ordine di successione che muta secondo epoche, generi e poetiche d'autore. Pensiamo, ad esempio, alla canzone come forma di polifonia vocale e strumentale, dove le componenti verbali e musicali, redatte secondo un particolare ordine, sono all'origine del processo di composizione: quando una canzone nasce dall'applicazione di un testo alla melodia, o quando la musica precede un testo che viene elaborato a partire da uno schema metrico-musicale già stabilito. Nel processo di costruzione multimediale può essere un utile riferimento la nozione di *parodia*, intesa come applicazione di un nuovo testo ad una melodia preesistente.

I modi della traduzione parodica suggeriscono alcune delle relazioni

possibili tra testo e musica e le conseguenti interferenze; resta comunque, come risultante del processo, l'alchimia che ne deriva. In termini generali, i modi della trasposizione parodica indicano allora le nuove relazioni tra linguaggi e le conseguenti mutazioni d'interferenza. In un ambito esteso della traduzione parodica, l'incontro dei linguaggi sonoro-musicali con quelli cinetico-visivi assume una particolare rilevanza. Si tratta anche qui di avvicinare materiali linguistici diversi resi maggiormente assimilabili tra loro, tecnicamente compatibili dal codice digitale. Tenendo presente che ragionare su questa maggior compatibilità comporta tuttavia, nello specifico campo audio-visivo, una parallela critica alle tecniche di traduzione automatica, dove la visualizzazione di un brano musicale è delegata esclusivamente a funzioni algoritmiche.

Immagini che danzano

Se *parodia* indica la trascrizione di un brano musicale con la sostituzione dell'orchestrazione e/o del testo cantato, si può riconoscere come traduzione parodica anche l'interpretazione gestuale della danza, dove l'elemento performativo non è più la voce, o l'esecuzione della musica come apporto di strumentisti e arrangiatori, ma il progetto coreografico

di riconfigurazione cinetico-corporea dello spazio.

La traduzione gestuale della danza, a sua volta, assume e interpreta gli elementi costitutivi del discorso musicale, ricerca i punti di maggior consonanza, insiste su nodi traduttivi; il tutto secondo diversi piani di traduzione. Infatti, “secondo le indicazioni del matematico René Thom, il balletto, morfologia in movimento, presenta una doppia articolazione: la prima è quella del singolo danzatore che percepisce la morfologia musicale e la traduce in gesti somatici; la seconda è quella del collettivo, con le sue configurazioni ed evoluzioni. Ci sarebbe un meccanismo generatore non scomponibile, “una struttura dinamica profonda che garantisce l’unità dinamica (...) di un campo immaginario globale” (Fabbri, 2017, 125).

Così “...musica e immagine dipendono da una entità dinamica nascosta, creata dai ballerini che ne regola il comportamento – il campo fisico agisce sulle particelle che lo costituiscono” (Thom, 2011, 88).

Possiamo allora passare facilmente dal sistema traduttivo della danza, che con linguaggi e materiali propri crea *figure* nello spazio, a quello dell’audio-visivo che *mette in figura* suoni o traduce immagini in suoni. Ma al di là dell’idea di un rigido processo traduttivo, è opportuno riferirci a un sistema di traduzioni parallele che viaggiano con un

affiancamento sincronico, dove le continue reciprocità lasciano spazi alle necessarie asimmetrie, più o meno intenzionali, della traduzione. In questo processo i *nodi traduttivi*, come punti di connessione, operano in funzione di *agenti provocatori*: sollecitano l’emergere di un suono che chiama il visivo – o viceversa – sottolineando picchi, arretramenti, progressioni, mutamento di cadenza. Tutto ciò in perfetta analogia con i criteri traduttivi che la traduzione ritmica comporta nella traduzione in campo testuale.

L’incontro di linguaggi diversi induce diversi livelli di interferenza. Anche quando in un artefatto audio-visivo la consistenza d’insieme si fa fluida, sono rintracciabili, tra linguaggi, diversi gradi di reciproca interferenza, se non veri e propri tipi di interferenza: per sovrapposizione, per contraddizione o contrasto – anche in termini di *contrappunto* – per aderenza, con effetti di consonanza o di dissonanza. Sono i modi nei quali si può manifestare e può evolvere un incontro tra linguaggi diversi. Si apre una dialettica delle parti che induce a risultati diversi, sottolineando anche negli esiti percettivi, con alterne dominanze, il prevalere di figure (visive o sonore) sullo sfondo (visivo o sonoro).

D’altra parte non sono assenti anche ruoli di mascheramento, di

tappezzeria, di *camouflage* sonoro che comportano il legame forzato di frammenti visivi, o il montaggio di segmenti eterogenei con forme di assemblaggio anche posticcio, oppure forme di semplice accompagnamento in funzione di sostegno armonico o ritmico.

Coincidenze sincroniche

Sarebbe anche d’obbligo, in riferimento alla costruzione delle sincronie audio-visive, un rimando alla teoria delle *coincidenze significative*, intese come correlazione tra componenti al di fuori di un contesto causa-effetto. Per quanto riguarda la psicologia dell’inconscio, sappiamo che il concetto di *principio sincronico* in Jung risale al 1930: “...un principio che non è stato ancora nominato – perché non appare nella nostra cultura – che chiamo provvisoriamente il principio sincronico. Il mio lavoro con la psicologia dei fenomeni dell’inconscio mi ha costretto, già diversi anni fa, a cercare un altro principio esplicativo, perché il principio di causalità mi è apparso insufficiente”. Così l’idea di sincronicità non vuole essere una spiegazione, ma intende dare un nome ai fatti empirici che suggeriscono l’esistenza delle coincidenze significative. Jung peraltro ha modo di sottolineare, per ciò che riguarda la sincronicità, che “il principale ostacolo risiede nel fatto di vedere la sua causa nel

soggetto mentre, dal mio punto di vista, la causa si trova nella natura dei processi oggettivi”. La sincronicità rimette infatti in questione il concetto fisico di oggetto, così come il concetto classico di spazio e di tempo.

Il campo delle sinestesie sembra inoltre coinvolgere la nozione stessa di *esperienza estetica*, in particolare dove l’estetica è intesa come *teoria della sensibilità*, come *esercizio parallelo dell’esperienza* (D’Angelo, 2010, 27 e sgg). Partire dall’idea che l’estetica sia “una teoria del sensibile ci riporta alle origini stesse della disciplina, al suo battesimo settecentesco”. Così “...possiamo arrivare a vedere che *l’esperienza estetica è una sorta di reduplicazione, di raddoppiamento dell’esperienza* che solitamente compiamo, e che in questa duplicazione i caratteri dell’esperienza vengono al tempo stesso attenuati ed intensificati” (ivi, 45). “Il fatto che nell’esperienza estetica produciamo una sorta di raddoppiamento della esperienza, costituiamo per così dire una riserva di esperienze possibili, anche se non attualmente vissute, è stato intravisto parecchie volte nella storia dell’estetica, seppure spesso è stato espresso attraverso formulazioni indirette” (ivi, 48). Questa duplicazione dell’esperienza che avviene mediante l’attività estetica tocca direttamente e nel profondo, nella loro valenza sinestesia, la dimensione degli artefatti

multimediali progettati.

Sono considerazioni che possiamo accostare all'idea, sostenuta da Mitchell, della dimensione dei *media visivi* non riducibile al visivo, o al *puramente visivo*: “la specificità dei media [...] è una questione troppo complessa per poter essere compresa sotto una semplice etichetta sensoriale reificata, come *visivo, auditivo e tattile*. Si tratta, piuttosto, di specifici rapporti sensoriali immersi nella pratica, nell'esperienza, nella tradizione e nelle invenzioni tecniche” (Mitchell, 2017, 131).

Partiture complesse

Se guardiamo agli artefatti audio-visivi per questo loro spessore e all'interno del processo di meticcio, di ibridazione da cui prendono origine, possiamo riconoscere che “un simile processo di manipolazione finisce per essere una materializzazione, un riverbero sensibile, della capacità di proiezione dell'essere umano. In un momento come quello attuale, nel quale lo sviluppo dei nuovi strumenti elettronici e cibernetici permette di stabilire una linea di riarticolazione della parola, delle forme visuali e dei suoni, entriamo in un territorio nuovo, ancora quasi vergine, di riflessione sul fare artistico. Fino al punto che il futuro dell'arte avanza, in maniera sempre più definitiva, verso procedimenti

di espressione multi-dimensionale o multimediale” (Jiménez, 2010, 155).

In questa prospettiva si riapre la questione notazionale e in particolare quella relativa ai sistemi di notazione progettuale riferiti al campo multimediale; tenendo conto delle distinzioni categoriali formulate nel tempo, a partire da quelle sostenute da Goodman in *Spartito, schizzo, copione* (Goodman, 1976). Per quanto riguarda le complesse partiture che governano il progetto multimediale possiamo qui ricordare, per la loro incidenza, i sistemi di interfaccia dotati di funzioni operative dei software digitali dedicati. Prevedono la possibilità di una gestione del *frame* tramite il controllo di segmenti audio e visivi articolato su un asse temporale. Sono strumenti di costruzione di sincronismi multimediali. Rappresentano e al tempo stesso innescano possibilità di montaggio tramite uno *storyboard attivo*. Consentono di partire da una base sonora per il successivo inserimento di contributi visivi animati o viceversa, anche in termini di successivi adattamenti e con specifici effetti di ricezione. Mettono in atto sul piano progettuale una complessa procedura traduttiva, riconfigurando pratiche già presenti nelle forme tradizionali di produzione audiovisiva. A questo proposito pensiamo, nel cinema, al caso della sincronizzazione di voci nel

processo di doppiaggio sonoro – una traduzione verbale, *sincro-labiale*, in funzione di una base visiva; ma anche al caso di un certo cinema di animazione disegnato a partire da componenti audio, musicali o verbali, preregistrate; o, ancora, alla scrittura di colonne sonore che talvolta anticipano temi, altre volte si adattano, *commentandolo*, ai ritmi del visivo. Attuano tecnicamente e propongono effetti di consonanza sinestesica tramite forme di reciprocità traduttiva.

Sugli elementi di tangenza che avvicinano un sistema visivo e un sistema sonoro si attiva una ricerca di *punti di contatto* tra elementi sensibili-materiali. Vale in questo senso il concetto goodmaniano di *esemplificazione*. Ci sono campioni sensibili, ad esempio il timbro di un brano orchestrale o le strutture di legno di una scultura, che, in quanto campioni, hanno significato. Sono proprietà della configurazione sensibile-materiale che nel nostro caso si incontrano, componenti qualitative che proprio nella loro parzialità e nell'essere *di dettaglio* trovano qualcosa in comune pur riferendosi a oggetti-linguaggio di altra provenienza. E sono, sempre seguendo Goodman, *momenti di espressione*: “sia la musica che la danza possono esemplificare moduli ritmici, ad esempio, ed esprimere calma, pompa o passione; e la musica esprimere proprietà di movimento, la danza proprietà di suono”

(Goodman, 1976, 85).

Sul piano della ricezione si tratta, a tutti gli effetti, di un'espansione delle relazioni interpretative. Partendo dalla considerazione che “le attività interpretative devono essere intese [...] come prosecuzione della dinamica di opere d'arte che appartengono alle opere stesse come loro prosecuzione” (Bertram, 2017, 108), l'incontro di linguaggi diversi supporta una pluralità di atti interpretativi che a loro volta si intrecciano, sovrapponendosi a quella molteplicità di punti di contatto talvolta originati da congruenze fortuite.

Di fronte a linguaggi alla continua ricerca di reciproci punti di contatto, la traduzione audio-visiva pone dunque la questione delle differenti strategie traduttive da adottare nella costruzione del *testo* audiovisivo: “Poiché già la lingua ordinaria è sempre costituita da una molteplicità di forme passate e presenti, da una *diacronia-dentro-la-sincronia*, un testo non può essere niente di più che un'unità sincronica di elementi strutturalmente contraddittori o eterogenei” (Venuti, 2005).

Consequente è anche il valore formativo del progetto di consonanze sinestesiche quale consapevole processo traduttivo: educa alla diversità delle culture linguistiche e al loro incontro, alla ricchezza delle soluzioni possibili, all'arte – o al progetto – delle ibridazioni. Dove

unire traduttivamente, e in modo armonico, materiali linguistici diversi è ricerca di un praticabile superamento della loro inconciliabilità.

Riferimenti

Baule G., Caratti, E. (a cura di) (2016); *Design è traduzione. Il paradigma traduttivo per la cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano.
Bertram, Georg W. (2017); *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
D'Angelo, Paolo (2010); "Tre modi (più uno) d'intendere l'estetica", in L. Russo (a cura di), *Dopo l'estetica*, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo.
Goodman, Nelson (1976) (1a Ed. Ingl. 1968); *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano.
Fabbri, Paolo (2017); "La demiurgica di Studio Azzurro", in V. Valentini

(a cura di), *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Mimesis Edizioni, Milano.
Thom, Renè (2011); "La danza come semiurgia", in P. Fabbri (a cura di), *Arte e morfologia, saggi di semiotica*, Mimesis Edizioni, Milano.
Jiménez, José (2010); "L'immagine estetica", in L. Russo (a cura di), *Dopo l'estetica*, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo.
Mitchell, W.J.T. (2017); *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
Venuti, Lawrence (2005); *Gli scandali della traduzione: verso un'etica della differenza*, Guaraldi, Bologna.

DIDACTIC EXPERIENCES AND CREATIVITY II

ARTISTIC HYBRIDIZATION AND VISUAL MUSIC IN FINE ART AND IN ART-THERAPY

María José de Córdoba
(University of Granada, Department of Drawing)

Summary

Making a brief review of the historical background of the interpretation of music in graphic / visual and color codes, it is about contributing, as a teacher, my experience with artistic didactic practices focused on the enhancement of creative thinking and originality, at the Faculty of Fine Arts of Granada, where we developed a series of experiments on the auditory somatosensory experience (since 2008), aimed at the recovery of the unconscious mnemonic imagination of visual hearing

(ideasthesia), or visualization of sound: *Reflection on the auditory somatosensory experience and its visual correspondences in the drawing or graphic representation*. In addition, new didactic experiences: *visual music, kinetic music, tactovisual* and artistic hybridization in "Arte Terapia", as a means of unconscious emotional liberation and the promotion of creativity in the 2016/17 academic year.