

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

WHAT IS A SOUND IMAGE?

ELIA GONNELLA

Abstract (IT): È possibile concettualizzare l'immagine sonora? In che modo si può parlare di un incontro tra immagine visiva e suono? Quand'è che precisamente vi è un'immagine sonora? In questo articolo inizio specificando cosa non sia un'immagine sonora e analizzo tre forme di quella che può invece essere intesa come immagine sonora. Intendendola come forma dell'esperienza, l'immagine sonora si riferisce a un soggetto ma assume altresì un'indipendenza: essa è una manifestazione di mondo.

Parole chiave: Immagine sonora, interazione, concettualizzazione del suono, esperienza, percezione.

Abstract (EN): Is it possible to conceptualize the sound image? How can we talk about the intertwined between visual image and sound? When precisely is there a sound image? In this article, I specify what is not a sound image, and I analyze three forms of what should be considered a sound image. Understood as a form of experience, the sound image is linked to a subject, but at the same time is independent from him: it is a world manifestation.

Keywords: Sound Image, Interaction, Conceptualization of Sound, Experience, Perception.

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

ELIA GONNELLA

1. Introduzione

In queste righe cercheremo di intarsiare qualche risposta alle domande sullo statuto di quella che possiamo definire una vera e propria forma dell'esperienza. Cercheremo di capire meglio *come* avvenga e con *che cosa* accada quanto definiamo *immagine sonora*; per adesso sosteniamo che si tratta di concettualizzare l'esperienza attraverso un dare forma (immagine) a un contenuto (sonoro). Già con questa prima puntualizzazione ci rendiamo conto di come “immagine sonora” possa significare in prima istanza un *come* di un *che cosa*, una forma di una materia, una *morphé* di una *hyle*, a partire dal cui intreccio prende vita qualcosa di nuovo – per lo meno, a un primo impatto, nell'accostamento di due elementi apparentemente distanti come “immagine” / “sonora”.

Ma in che modo può prendere vita qualcosa di nuovo dall'incontro di due elementi così distanti?

La novità nell'esperienza costituisce un punto critico per la filosofia della percezione: se è vero che si possono avere nuove esperienze di vita (*Erfahrungen*) e nuove esperienze interiori (*Erlebnisse*), si possono altresì costituire nuovi momenti percettivi negli spostamenti – più o meno intenzionali – delle prospettive ordinarie. Ma, di nuovo, che cosa significa una simile affermazione? Spingendoci oltre, pur rimanendo all'interno degli assetti delle abitudini percettive ordinarie, è possibile sostenere che si generino nuove intensità – l'immagine che crolla nell'anamorfismo, le macchie che prendono forme e profili nella pareidolia, l'imperante sinestesia. L'immagine sonora si intrufola proprio tra le maglie lasche e non dell'ordinario.

[divulgazione audiotestuale]

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

Quando si può dire, allora, di essere *di fronte*, ma per la sua natura omnidirezionale dovremmo dire anche *di tempia*¹, a un'immagine sonora? Esiste un'immagine sonora o vi sono tante immagini sonore?

Proveremo a incontrare tre declinazioni di quella che intendiamo definire una forma dell'esperienza, le quali ci permetteranno di giustificare una simile concettualizzazione. È proprio perché inizialmente si stabilisce a partire dal modo in cui un soggetto si trova a fare esperienza che l'immagine sonora viene definita come forma dell'esperienza e non come incontro a posteriori tra due elementi, le immagini e i suoni. Si è detto “inizialmente” perché al di là delle tracce semiotico-fenomenologiche dell'incontro sensibile, sempre accentrato da un soggetto, l'immagine sonora si squaderna come semantica *del* mondo (genitivo soggettivo), come ontologia del sensibile.

Ma cerchiamo di vedere meglio.

2. Che cosa non è immagine sonora

Molto interessanti e decisamente densi di materiale speculativo innovativo sono alcuni esperimenti e lavori sul rapporto tra immagine e suono. Qui mi limiterò a prenderne in esame un paio come esempi paradigmatici. Il primo riguarda Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827), un fisico tedesco nato a Wittenberg, la città delle tesi di Lutero, il quale dedicò numerosi esperimenti al suono. Egli lavorò con delle lastre di vetro ricoperte di sabbia (si possono adoperare lastre di altro materiale e sale, ad esempio Chladni usava anche lastre di metallo) alle quali impartiva vibrazioni che facevano muovere la sabbia, la quale, di tutta risposta, si allontanava dalle zone “movimentate” raggruppandosi nelle zone non vibranti. Il risultato di questi esperimenti sono figure

¹ E. Gonnella, *Tendere l'orecchio. L'attenzione nel processo uditivo: neuroscienze e antropologia in dialogo*, «Palaver», 11, 2, 2022, pp. 231-248.

strabilianti – nel suo testo *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* sono riportate 11 tabelle con un totale di 166 figure². Geometricamente differenziate, queste lastre sembrano indicarci una potenzialità visivo-figurale del suono. Qui, il suono sembra essere la *dynamis* immaginale a partire da cui prendono forma figure geometriche nell'orizzontalità vibratile della lastra.

Un altro caso interessante circa il rapporto tra suono e immagine ci viene dall'altra parte del mondo e in particolare dagli esperimenti del controverso Masaru Emoto³. Al di là del dibattito sulla non scientificità degli esperimenti condotti da Emoto, ciò che ci interessa qui è la possibilità di confrontarsi con il rapporto tra immagine e suono e il ricercatore giapponese a questo si è dedicato. Indagando le influenze sonore sull'acqua Emoto rilevò dei rapporti molecolari inimmaginabili a livello macroscopico. Suoni differenti costituivano differenti armonizzazioni delle molecole d'acqua e, a livello visivo, l'evidente differenza tra suoni appartenenti a diversi generi musicali era incontrovertibile. Alla musica colta, la musica classica, corrispondevano figure armoniche ed equilibrate, ad altra musica, come l'*heavy metal*, corrispondevano tutt'altre configurazioni decisamente meno equilibrate tra le parti. Ora, tralasciando la validità scientifica degli esperimenti, e la questione etico-morale nonché quella fisiologica dell'ascolto di differenti generi musicali dopo un apprendimento dei corrispettivi aspetti figurali⁴, la questione, come con Chladni, è ancora una volta il rapporto generativo tra suono e immagine, dove il suono costituisce l'intensità vibrante di ciò che si manifesta *poi* come immagine. Sia quelli di Chladni che quelli

² E. F. F. Chladni, *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1787.

³ Ad esempio, M. Emoto, *Mizu wa kotae wo shitteriu*, Sunmark, Tokyo 2001; tr. it. di Paola Giovetti, *La risposta dell'acqua*, Edizioni Mediterranee, Roma 2004, ma anche il video *La coscienza dell'acqua* (Macrovideo 2010).

⁴ Il punto è che se l'acqua "realmente" rispondesse così al suono musicale, e dato che il nostro corpo è costituito prevalentemente di acqua, ne deriverebbe un dibattito non solo etico, ma altresì prettamente fisico, sulla qualità dell'ascolto.

di Emoto sono due esperimenti condotti dall'uomo che sembrano tenere insieme l'immagine sonora a partire dall'istanza vibratile del sonoro. Ma ambedue si costituiscono a posteriori – il suono incontra qualchecosa (sabbia, sale, acqua) e attraversando il supporto genera figure. L'immagine sonora in quanto incontro tra suono e immagine deve piuttosto potersi posizionare al di qua dell'incontro fisico-meccanico tra i due. Per questo motivo queste due immagini sonore – come ne possono essere rintracciate altre – non costituiscono immagini sonore per come le vogliamo qui intendere: esse non sono ancora forme dell'esperienza.

3. Tripartizione dell'immagine sonora

Per compiere il nostro percorso verso una concettualizzazione dell'immagine sonora cercheremo tre vie distinte, le quali corrispondono ai tre modi da noi identificati della forma esperienziale *immagine sonora*. Seguiremo le vie esposte in *L'orecchio e lo sguardo. Introduzione a una fenomenologia dell'immagine sonora*⁵, in cui come si evince già dal titolo si tratta di un intreccio costitutivo. All'*orecchio* infatti dovrebbe corrispondere l'*occhio*; e allo *sguardo* dovrebbe corrispondere l'*ascolto*; mentre l'*udito*, assieme al corrispondente visivo, la *vista*, restano tagliati fuori dal titolo. Questo perché la stratificazione di senso in atto nella percezione prevede gradi differenti sia all'interno della vista: la visività dell'occhio e i significati dello sguardo, che dell'udito: l'udibilità dell'orecchio e i significati dell'ascolto. Così, toccando l'incontro tra modi d'esperienza (pura visività, sguardo significativo / pura udibilità, ascolto significativo) e registri sensoriali differenti (visivo / sonoro, nonché quindi i sensi vista / udito e gli organi occhio / orecchio), all'orecchio si accosta lo sguardo – *L'orecchio e lo sguardo*.

⁵ E. Gonnella, *L'orecchio e lo sguardo. Introduzione a una fenomenologia dell'immagine sonora*, Aracne, Roma 2022.

Indagando i possibili modi di relazione tra i due campi sensoriali possiamo costruire una tripartizione dell'immagine sonora come segue: (1) il suono con un fondamento di immagine, ossia l'immagine intesa nello statuto della *mimesis* che si rintraccia nel suono; (2) suono e immagine sullo stesso piano in cui l'uno sbocca nell'altra e viceversa; (3) l'immagine con un fondamento di suono, ossia il suono come statuto della *vibrabilità* che si rintraccia nell'immagine.

3.1 Prima forma: il suono con un fondamento d'immagine

Quando sentiamo un suono, facciamo il caso di un suono di clacson, siamo diretti all'oggetto che lo emette (l'automobile) come diretto oggetto d'interesse⁶. Nessuno davanti a un suono di clacson si sofferma ad ascoltarne l'intensità e al limite l'altezza – provando a intonarlo, ad esempio; si sente il suono-clacson e ci si dirige percettivamente immediatamente all'oggetto-automobile. Facciamo questo per una modalità percettiva che costituisce un dato di fatto auditivo circa il legame suono-oggetto (e se si vuole interno a quello suono-mondo): siamo nel mondo come soggetti percipienti che attraverso i sensi recuperano informazioni circa il mondo e gli oggetti che in questo si trovano. Sentiamo il clacson e lo colleghiamo all'automobile che sappiamo essere, *con* quel suono, presente; al contempo comprendiamo immediatamente i motivi di quel suono (stiamo commettendo un'infrazione, qualcuno vuole comunicarmi che sto andando troppo a sinistra con l'automobile, e così via). Con questa affermazione si è detto qualcosa di più del semplice “prestare attenzione” ai suoni del mondo. Il clacson sappiamo che può significare: “attenzione”, “allarme”,

⁶ Certo, l'oggetto che emette il suono di clacson sarebbe il clacson stesso, posizionato all'interno della vettura. Ma per una metonimia esperienziale, non vedendo direttamente il clacson, e un principio di vicinanza gestaltico, operiamo il salto dal suono di clacson – scavalcando l'oggetto clacson – all'automobile.

“allerta per un attraversamento con il rosso”. Nel caso del clacson però il legame soggetto-mondo si stratifica perché i significati che esso assume sono contesto-variabili (durante una manifestazione o dopo una vittoria sportiva può significare qualcheda, nel traffico ingorgato di una metropoli qualcos'altro). Ecco che dovremmo dire che il suono di clacson è *simbolico*, dove con questo termine non ci si deve spaventare pensando all'antropologia strutturale di Lévi-Strauss o alla psicoanalisi lacaniana, piuttosto, se vogliamo rintracciare un referente, ci dobbiamo rivolgere alla tripartizione semiotica di Peirce⁷. Esso significa qualcosa in virtù dell'attribuzione di senso arbitrariamente elargita dalla (leggasi: da una determinata) società umana. È vero che l'intensità del clacson – caratteristica dovuta alla necessità di farsi sentire anche in casi di forte rumore di sottofondo – può riportare proprio come un *indice*, e proprio come abbiamo ammesso all'inizio di questa nostra riflessione, all'oggetto cui si riferisce, nei modi di una determinazione fisico-causale; ma a differenza di quest'ultima (dell'indice) non costituisce il suo rimando solo in base a caratteristiche di referenza indicale (come una fotografia può essere indice della persona rappresentata in base a corrispondenze “punto per punto”, un clacson registrato può essere indice del clacson dell'automobile, nel modo in cui a questo rimanda, e lo stesso clacson indice dell'automobile). Il rimando simbolico del clacson si costituisce attraverso una pratica inserita in un contesto di abitudini percettive e referenti arbitrari – direbbe Peirce: un simbolo si ricollega a qualcosa in virtù di una legge, presentando un carattere di arbitrarietà (come le parole, i segni convenzionali e la segnaletica stradale)⁸.

Mettendo da parte la distinzione, e restando sempre con il nostro clacson, possiamo

⁷ Ci riferiamo alla tripartizione del segno in indicale, iconico e simbolico che nel discorso sonoro prende una piega affatto particolare, cfr. *ivi*, pp. 29 sgg.

⁸ Cfr. C. S. Peirce, *Collected Papers*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1935; tr. it. di Massimo A. Bonfantini, Letizia Grassi, Roberto Grazia, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino 1980, 2.247-2.249, pp. 139-141.

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

dire che sentendo il suono siamo informati direttamente *sia* dell'automobile *sia* del suo (del clacson) significato non appena ci troviamo a esserne ascoltatori. Che cosa succede se ci poniamo in modo completamente differente nei confronti di questo clacson? Se non lo udiamo come significato di qualchecosa (quindi, senza che ciò sia di volta in volta portato a coscienza, come segno simbolico di una società) e non lo colleghiamo più all'automobile? Che cosa succede se sentiamo il clacson in una composizione, magari sul levare di un 4/4 con un *groove* avvolgente in un brano dub?

Ecco che inizia un'*immagine sonora*. Qualchecosa si è staccato dal contesto abituale, dal supporto cui si può ascoltare e viene esperito distaccato, come parte a sé. Ascoltiamo il clacson per le sue proprietà sonore, per le sue caratteristiche, e *non* perché ci rimanda a un'automobile o a un significato. Ovviamente una simile definizione può ricordare la tipologia dell'ascolto musicale (in cui ci si sofferma sulle proprietà dei suoni e i loro rapporti senza collegarli a oggetti del mondo o a significati – siano essi extramusicali o intramusicali, come quando non percepiamo la struttura della forma sonata come espressione compositiva di un periodo musicale ma ciò che vi è all'interno si lascia ascoltare per sé, senza alcun rimando). E su questo punto, come sulla fragilità di un simile ascolto, ha insistito molto ad esempio Don Ihde⁹. Tuttavia, al di là del tipo di ascolto, e del dibattito ancora in corso, una simile possibilità è data, come abbiamo visto, anche e soprattutto nell'ascolto quotidiano. Un'analisi di questa prima forma d'immagine sonora non può prescindere da tutta una serie di premesse teoriche che partono da Platone e arrivano fino alla semiotica

⁹ Cfr. il lavoro di E. Gonnella, *Una fenomenologia all'ascolto. Epochè, intenzionalità e costituzione del sonoro*, in «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia» [in linea], anno 21 (2020) [pubblicato: 31/07/2020], disponibile su World Wide Web: <<https://mondodomani.org/dialegesthai/>>, ISSN 1128-5478. disponibile al link: <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/elia-gonnella-01> (ultima consultazione: 16/03/2024).

contemporanea¹⁰. Qui possiamo constatare che, fintantoché definiamo immagine un qualcosa di percettivo che si distacca dal supporto e dal contesto percettivo abituale, nel modo in cui questo processo è affidato all'ambito sonoro, si dà la possibilità di un'immagine sonora – una prima forma d'immagine sonora.

3.2 Seconda forma: suono e immagine si equivalgono

Se con la prima modalità dell'immagine sonora era l'immagine a dare la forma e il suono a dare il contenuto dell'incontro tra immagine e suono, con questa seconda forma suono e immagine si equivalgono. Certamente, lo noteremo, qui si attua un'oscillazione: dall'immagine come statuto fondativo della *mimesis* – che ci permetteva di definire l'incontro con un suono *come* immagine sonora – si prende adesso in considerazione il suo darsi per mezzo del visivo – da cui deriva il suo collaborare paritario con il sonoro. In questo senso saranno due contenuti a incontrarsi lasciando scorrere le forme l'una nell'altra: sono il sonoro e il visivo che inondano l'uno nell'altro.

Per compiere questo passaggio occorre partire, se si vuol fare filosofia, da un esempio. Torniamo alla scena automobilistica e lasciamo il nostro clacson; dirigiamoci piuttosto alla portiera anteriore sinistra o qualunque portiera di un'automobile vogliate. Quando apriamo e chiudiamo la portiera non sentiamo le fanfare o il cuculo allietarci; quello che sentiamo è la portiera dell'auto sbattere congiungendosi con i meccanismi di supporto della serratura, le congiunture e tutto ciò che costituisce il sistema di bloccaggio. Il suono stesso della portiera è dato dalla risultante di queste componenti che si muovono o si chiudono. Chiudendo la portiera sentiamo il metallo sbattere, la plastica con la guaina isolante che smorza e attutisce il colpo – oltre a non permettere

¹⁰ Rimandiamo a E. Gonnella, *L'orecchio e lo sguardo*, cit., pp. 32 sgg.

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

all'acqua di entrare dentro l'abitacolo. Quando sentiamo un suono sentiamo sempre il materiale da cui emerge, la materialità che rende un suono *quel* suono¹¹, costituendo un intreccio con la tattilità percettiva. Sentiamo quel metallo non solo in quanto suono astratto, ma appunto come suono *di* metallo, ossia suono metallico; qualcosa che proprio attraverso il suono chiama il tatto e mostra (tramite l'udito) un supporto materico come duro, freddo, rigido, ecc. E il visivo? Quali sono dopotutto i rapporti tra il campo visibile e l'udibile, dopo l'incontro di quest'ultimo con il palpabile e il tattile?

Qui le strade percorribili sono almeno due. La prima prevede che si costituiscano rimandi tra suono e immagine visiva attraverso l'intermediario tattile. Il tatto infatti ha un ruolo costitutivo sia nell'esperienza uditiva (la portiera ci informa direttamente della materialità metallica, il suono del bicchiere di cristallo ci informa circa la durezza e la freschezza) sia nell'esperienza visiva (vedendo il rosso fuoco della legna che arde siamo direttamente collegati al calore del fuoco senza doverlo toccare, vedendo il cristallo trasparente ci colleghiamo direttamente alla durezza e alla freschezza). In questo modo può capitare che nel vedere la cristallinità del bicchiere ci si colleghi al suono acuto che esso produce. Si è preferito usare espressioni come “ci informa di/circa” e “siamo collegati/ci si colleghi” perché non diremmo di percepire tattilmente mentre guardiamo o mentre ascoltiamo; piuttosto diremmo di esserci trovati a riconoscere presenti degli elementi tattili mentre guardiamo o mentre ascoltiamo. Pertanto dobbiamo sostenere una tesi piuttosto radicale, ossia che ciò che definiamo suono o immagine visiva è *già* quel qualcosa che si intreccia con dati tattili; quel qualcosa che si compone (e quindi è la risultante) anche di componenti tattili.

Un'altra strada prende le mosse da quest'ultima osservazione. Se infatti è possibile distinguere nettamente la freschezza dalla visione limpida del cristallo e dire che esse sono insieme, intrecciate o accostate (per poter dire che due cose sono vicine o

¹¹ Cfr. E. Gonnella, *Are Sounds Events? Materiality in Auditory Perception*, in «Phenomenology and Mind», 25, 2023, pp. 226-240.

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

intrecciate devono essere riconosciute come due cose distinte) in alcuni casi i dati percettivi costituiscono degli amalgami inestricabili dei campi sensibili. Ad esempio, sentiamo una campanella squillante e vediamo del giallo, essa ci dà la stessa sensazione luminosa della tromba o della tonalità di *re*: in questi casi non sappiamo dove finisca l'una e inizi l'altra. Certo abbiamo detto di aver sentito un suono *e quindi poi* aver avuto esperienza visiva di qualcosa. Ma che cosa diciamo del caso opposto, quando guardando la campanella si dà l'esperienza di sentirne il suono? Certamente qui siamo ancora nell'ambito passibile della critica dell'associazione – associamo i dati per esperienza: siamo abituati a sentire e vedere le due cose insieme e allora come i cani di Pavlov a un certo momento impariamo il legame. Eppure c'è un campo sensibile ancora più fuso e impastato che inizia ad affacciarsi proprio alla fine della prima strada, lasciando le prese oggettivanti della schematicità categoriale. Facendo esperienza del bicchiere come insieme di freschezza, durezza, acutezza, limpidezza, facciamo esperienza di un'unità che può poi essere divisa in tattilità, sonorità e visibilità, ma solo a posteriori e con la riflessione¹²: all'inizio facciamo esperienza di un'unità.

Nel vedere il calice trasparente e sentirne la levigatezza e il freddo attrito che produce nelle dita che vi scorrono; nel toccarlo e sentirne prima di colpirlo il suono che farebbe se

¹² Se è vero che il corpo «è un'unità plurale di sensi» (J.-L. Nancy, *Les Muses*, Éditions Galilée, Paris 2001; tr. it. di Chiara Tartarini, *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 145) è anche vero che lo è proprio perché incontra ed esperisce cose nel mondo cui i registri sensoriali ineriscono: c'è un oggetto «e questo oggetto parla immediatamente a tutti i sensi» (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945; tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 306) e quando lo fa senza che si divida ogni atto percettivo attraverso le vie distinte che abbiamo imparato (appunto) a distinguere (vista, udito, tatto, ecc.) la percezione appare ambigua, «esiste uno “strato originario” del sentire che precede ogni differenziazione tra i sensi. È a questo livello che l'esperienza percettiva è “ambigua”, che le sensazioni uditive influenzano quelle visive e viceversa» (A. Bonomi, *Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 81-82).

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

percorso; e, infine, nel semplice vedere che permette di vivere in contemporanea la presenza sonora del calice si produce qualcosa di differente rispetto alla sola collaborazione dei dati materiali tattili per la costituzione sonora. Vi è qualcosa che fa dell'immagine percettiva un concentrato di sensibile a cui partecipano dati sonori, tattili, visivi, gustativi, olfattivi¹³.

Questo qualcosa è l'oggetto d'esperienza che in quanto tale è un'unione indistinta di dati percettivi differenti. L'esperienza visiva del bicchiere straborda nella sua possibile emissione sonora, nell'udibilità del suo suono acuto; l'esperienza sonora del ticchettio acuto sfocia nella presenza limpida del cristallo. Cosicché dovremmo dire c'è: suono-acuto-limpidezza-cristallina.

Una simile natura percettiva è possibile rintracciarla attraverso il suo darsi corporeo, che in quanto tale ci permette di analizzare le forme primeve dell'incontro con il mondo¹⁴. Non facciamo esperienze dis-corporate, ma quel suono, luce, colore, limpidezza, freschezza ineriscono sempre a un corpo filtrante le membrane del mondo.

Certamente quello che qui ci interessava mettere in evidenza era la possibilità che immagini visive e suoni collaborassero e strabordassero le une negli altri. L'esperienza quotidiana di un semplice bicchiere si dà infatti come un accavallarsi costante di suoni e immagini visive, di visioni e ascolti, ossia: di una seconda forma di immagine sonora.

3.3 Terza forma: l'immagine con un fondamento sonoro

Se nella seconda forma ci siamo indirizzati verso una più forte forma dell'esperienza, quella del quotidiano darsi collaborante dei sensi, con la terza ci imbattiamo

¹³ E. Gonnella, *L'orecchio e lo sguardo*, cit., p. 194.

¹⁴ Cfr. E. Gonnella, *Sound Hyletic. Themes for an Aesthesiology of Hyle*, in «Studi di Estetica», 27, 2023, pp. 221-245.

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

nell'ultima possibilità di relazione tra immagine visiva e suono. Nella prima era il suono a dare il contenuto alla forma esperienziale dell'immagine, ora è il suono a farsi strada nell'immagine visiva. Per compiere quest'ultimo passo occorre dedicarsi a casi emblematici, i quali costituiscono esempi preclari di qualcosa che rimane comunque identificabile anche in altri eventi percettivi. Quand'è che c'è del suono nell'immagine visiva? Prendiamo il caso dell'immagine pittorica, dell'esperienza visiva di un supporto e un oggetto pittorici, e indirizziamoci ad esempio ad alcune tele di Rothko, del *Color Field*, di Tuymans o di Morandi.



[Fig. 1 - Mark Rothko, *No. 10*, 1950, foto di Elia Gonnella, MoMA New York]

[divulgazione audiotestuale]

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

Davanti a una tela di questo tipo l'occhio si fa strada tra i campi vibratili dell'esperire; esso non è più definibile come qualcosa di frontale e visivo, ma inizia ad accompagnarci omnidirezionalmente, proprio come fa il suono. Non si tratta di qualcosa di vacuo e aleatorio, pura suggestione poetica, si tratta della *poiesis* pura dell'esperienza visiva pittorica. Per dimostrarlo sarà utile citare le parole di chi di Rothko si è occupato e del pittore stesso.

Davanti ad un Rothko, l'esperienza vissuta dallo spettatore è in realtà tanto stratificata quanto difficile da circoscrivere. In linea generale, si può costatare come, all'interno di una singola tela, si alternano due tipi di visione. Da una parte una visione d'insieme, che coglie l'effetto fantasmatico in cui la materia cromatica diventa translucida e le distese di colore sembrano fluttuare nell'aria, distaccate dalla superficie del supporto. Dall'altra parte, quest'effetto è compensato dalle numerose imperfezioni nella stesura e dalle interferenze di colori differenti che animano e insieme disturbano la *texture* cromaticamente omogenea. Si tratta di un effetto che sfugge, in gran parte, alle riproduzioni e che non cessa di stupire quanti per la prima volta hanno l'occasione di confrontarsi con gli originali¹⁵.

¹⁵ R. Venturi, *Rothko's experience*, postfazione a M. Rothko, *Scritti sull'arte. 1934- 1969*, Donzelli, Roma 2006, pp. 231-244, qui p. 235.



[Fig. 2 - Mark Rothko, *No. 3/13*, 1949, foto di Elia Gonnella, MoMA New York]

[divulgazione audiotestuale]

CHE COS'È UN'IMMAGINE SONORA?

Si tratta di:

[q]uadri come spettri, accordi, che fanno regnare una sonorità nel luogo in cui li si appende. Contro il tumulto esterno, stabiliscono un silenzio ritmato in comunicazione con ciò che vi è di più segreto. Non chiedono affatto che li si guardi, quasi vi costringono a guardarvi, stavo per dire a pentirvi: vi fermano, fermano ciò che stavate per dire, vi costringono a pensarci¹⁶.

Qualche cosa che ha un:

carattere vibratile e pulsante che si genera quando diversi quadri sono esposti insieme e sembrano produrre un rumore sordo, un suono che viene prima delle note e su cui nessuno strumento potrebbe essere accordato. Alcune opere sembrano intonare un lamento sommesso¹⁷.

Nel caso specifico di Rothko questa composizione vibratile è riscontrabile anche attraverso le scelte allestitive, i conflitti e la relativa riflessione del pittore come, ad esempio, successe con l'esposizione al Four Seasons di New York¹⁸.

Alcune esperienze visive sono attraversate da dimensioni vibranti, sonore, in cui il colore, la *texture*, la massa e la grana pittorica, la distribuzione dei tratti e il gioco tra le parti – come il gioco dei rapporti tra fondo e superficie in Klee o di linee e curve in Kandinskij¹⁹ – si danno come attraversate dal sonoro. Non è più una comparazione, come abbiamo già visto con la seconda forma; non c'è più solamente una visibilità che appare *come* l'arte dei suoni insegnerebbe in un contrappunto dei membri. Del colore inter-penetra nell'altro creando nuove sonorità, accordi, clusters, dissonanze. Ciò che vediamo ci colpisce nella sua traccia sonora.

¹⁶ M. Rothko, *Scritti*, ed. it. a cura di Alessandra Salvini, SE, Milano 2002, p. 70.

¹⁷ R. Venturi, *Rothko's experience*, cit., p. 242.

¹⁸ Cfr. M. Rothko, *Scritti*, cit., pp. 70 sgg.; E. Gonnella, *L'orecchio e lo sguardo*, cit., pp. 263-264.

¹⁹ Cfr. E. Gonnella, *L'orecchio e lo sguardo*, cit., pp. 243 sgg.

A un'osservazione prolungata, queste campiture cromatiche si spingono talmente verso lo spettatore che sembrano posarsi, come bende, sui suoi occhi. [...] Ma qui non si tratta meramente di visione [...] il corpo è coinvolto con tutta la sua attrezzatura sensibile²⁰.

4. Conclusioni

Immagine visiva e suono si possono incontrare in molti modi. I tre che abbiamo qui trattato nei modi di un'introduzione panoramica costituiscono tre forme d'esperienza sensibile. Se la prima abbisogna della semiotica e dell'analisi per poter sorgere in quanto tale, per poter essere riconosciuta nei modi dell'ascolto musicale e quotidiano, la seconda entra nel vivo di un dibattito fenomenologico sulla natura della percezione. Alla terza rimandano le esperienze artistiche, pittoriche in particolare, senza esclusione di manifestazioni vibranti nel colore, nei tratti o nelle parti di tessuti visivi di cui possiamo fare esperienza quotidianamente; come quando di fronte a una parete vibrante di raggi di sole il ronzio del giallo si dà appunto come ronzio, come traccia vibratile del sonoro nel visivo.

Per accettare l'immagine e per sentirla, occorre vivere quello strano ronzio del sole che entra in una camera in cui si è soli, perché, ed è un fatto, il primo raggio *colpisce* i muri. Tali rumori li sentirà anche chi – al di là del fatto – sa che ogni raggio di sole trasporta api. Allora tutto ronza e la testa è un alveare, l'alveare dei rumori del sole²¹.

²⁰ R. Venturi, *Rothko's experience*, cit., p. 236.

²¹ Così Bachelard a proposito di una poesia di Tristan Tzara, G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957; tr. it. di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 262.

Bibliografia

- BACHELARD**, G. (1975) tr. it. di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio*, Bari: Edizioni Dedalo (*La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 1957).
- BONOMI**, A. (1967) *Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty*, Milano: Il Saggiatore.
- CHLADNI**, E. F. F. (1787) *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.
- EMOTO**, M. (2004) tr. it. di Paola Giovetti, *La risposta dell'acqua*, Roma: Edizioni Mediterranee (*Mizu wa kotae wo shitteriu*, Tokyo: Sunmark, 2001).
- GONNELLA**, E. (2023) «Are Sounds Events? Materiality in Auditory Perception», in *Phenomenology and Mind*, 25, pp. 226-240.
- GONNELLA**, E. (2022) *L'orecchio e lo sguardo. Introduzione a una fenomenologia dell'immagine sonora*, Roma: Aracne.
- GONNELLA**, E. (2023) «Sound Hyletic. Themes for an Aesthesiology of Hyle», in *Studi di Estetica*, 27, pp. 221-245.
- GONNELLA**, E. (2022) «Tendere l'orecchio. L'attenzione nel processo uditivo: neuroscienze e antropologia in dialogo», in *Palaver*, 11, 2, pp. 231-248.
- GONNELLA**, E. (2020) «Una fenomenologia all'ascolto. Epochè, intenzionalità e costituzione del sonoro», in *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia*, 21, <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/elia-gonnella-01> (ultima consultazione: 16/03/2024).
- MERLEAU-PONTY**, M. (1965) tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano: Il Saggiatore (*Phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard, 1945).
- NANCY**, J.-L. (2006) tr. it. di Chiara Tartarini, *Le Muse*, Reggio Emilia: Diabasis (*Les Muses*, Paris: Éditions Galilée, 2001).

PEIRCE, C. S. (1980) tr. it. di Massimo A. Bonfantini, Letizia Grassi, Roberto Grazia, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino: Einaudi (*Collected Papers*, Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1935).

ROTHKO, M. (2002) [a cura di Alessandra Salvini], *Scritti*, Milano: SE.

VENTURI, R. (2006) *Rothko's experience*, postfazione in ROTHKO, M. [a cura di Riccardo Venturi], *Scritti sull'arte. 1934-1969*, Roma: Donzelli, pp. 231-244 (*Écrits sur l'art. 1934-1969*, Paris: Éditions Flammarion, 2005).