

It's (not) only rock 'n' roll.

ON AIR

a cura di

Laura BONATO, Luca BELLONE, Elena MADRUSSAN



«QuadRi»

Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume finanziato con i fondi del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino

It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR, a cura di Laura Bonato, Luca Bellone, Elena Madrusan, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino, Torino 2024
ISBN 978-88-7590-331-2

In copertina: l'immagine di copertina è stata realizzata con Microsoft Designer (<https://designer.microsoft.com/>)

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
XVII
2024

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

DIRETTORE RESPONSABILE

Paolo BERTINETTI, Università degli Studi di Torino, Carla MARELLO, Università degli Studi di Torino

COMITATO EDITORIALE

Elisa CORINO, Università degli Studi di Torino, Roberto MERLO, Università degli Studi di Torino, Daniela NELVA, Università degli Studi di Torino, Matteo REI, Università degli Studi di Torino, Paola CARMAGNANI, Università degli Studi di Torino, Vincenza MINUTELLA, Università degli Studi di Torino, Claudia Maria TRESSO, Università degli Studi di Torino

COMITATO SCIENTIFICO

Henri BÉJOINT, Université Lyon2, Jaqueline BERNDT, Japanese Language and Culture, Stockholm University, Ioana BICAN (BOT), Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, Marguerita BORREGUERO ZULOAGA, Universidad Complutense de Madrid, Cesareo CALVO RIGUAL, Filología Italiana, Universitat de València, Elisabetta CARPITELLI, Sciences du Langage - UFR LLASIC, Université Grenoble Alpes, Rose CORRAL, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, Suranjan DAS, Jadavpur University, Ashley DAWSON, Postcolonial Studies English Department The City University of New York, Jorge DÍAZ-CINTAS, Centre for Translation Studies (CenTraS), University College London, Dmitry DOBROVOLSKY, Rossijskaja akademija nauk RAN Moscow, Tessa DWYER, Film and Screen Studies, Monash University, Angela FERRARI, Seminar für Italianistik, Universität Basel, Salvador Gutiérrez ORDÓÑEZ, Universidad de León, Thierry FONTENELLE, Linguistic Services Division at the European Investment Bank, Luxembourg., Rufus GOUWS, Department of Afrikaans and Dutch Stellenbosch University, Natal'ja GRJAKALOVA, Rossijskaja akademija nauk «Puškinskij Dom» Sankt-Peterburg, Pius TEN HACKEN, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Philip HORNE, English Department University College, London, Annette KLOSAKÜCKELHAUS, Leibniz-Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, Michael LETTIERI, Department of Language Studies, University of Toronto Mississauga, Maria Grazia MARGARITO, Università degli Studi di Torino, Fernando J.B. MARTINHO, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Maria MAŚLANKA-SORO, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Francine MAZIÈRE, Laboratoire d'histoire des théories linguistiques, Université Paris 13, Javier MUÑOZ BASOLS, Faculty of Medieval and Modern Languages University of Oxford, Francesco PANERO, Università degli Studi di Torino, Monique PEYRIERE, CNRS École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Loredana POLEZZI, European Languages, Literatures and Cultures Stony Brook University, Sara POOT-HERRERA, University of California Santa Barbara, Tommaso RASO, UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Michael RUNDELL, Lexicography MasterClass Canterbury UK, Elmar SCHAFROTH, Romanistische Sprachwissenschaft Universität Düsseldorf, Mikołaj SOKOŁOWSKI, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Jorge URRUTIA, Universidad Carlos III Madrid, Inuhiko YOMOTA, Kyoto University of Art & Design, François ZABBAL, Institut du Monde Arabe, Paris

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Complesso «Aldo Moro»

Via Sant'Ottavio 18, 10124, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-Mail: rivista.ricognizioni@unito.it

ISSN: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

It's (not) only rock 'n' roll.

ON AIR

a cura di

Laura BONATO, Luca BELLONE, Elena MADRUSSAN



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**



Dipartimento di
**LINGUE
LETTERATURE STRANIERE
CULTURE MODERNE**

I volumi pubblicati nella presente collana sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico
che ne attesta la validità

SOMMARIO

It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR

a cura di Laura BONATO, Luca BELLONE, Elena MADRUSSAN

- 9 Laura BONATO, Luca BELLONE, Elena MADRUSSAN • *Introduzione. It's (not) only rock 'n' roll. ON AIR*

NaRRATIVITÀ SoNORE E AuDIOVISIVE

- 13 Peppino ORTOLEVA • *La dimensione sonora nei media*
- 25 Chiara SIMONIGH • *L'esperienza audiovisiva come esperienza globale*
- 41 Carlo SERRA • *L'ascolto diasporico e l'immaginazione musicale*

ReSISTENZE, RiVENDICAZIONI, RiPRESE

- 53 Elena MADRUSSAN • *Il futuro "senza". Nostalgie e resistenze musicali tra le generazioni*
- 65 Carmen CONCILIO • *Ritratto dell'intellettuale postcoloniale in musica e parole: Edward Said e Nelson Mandela*
- 81 Luca BELLONE • *"Non studio, non lavoro, non guardo la tv": lessico e retorica del disagio giovanile nella canzone alternativa italiana. Parte II: gli anni Novanta*
- 105 Laura BONATO • *La radio "libera" la mente*
- 119 Enrico MILETTO • *Radio Singer. Storia di una fabbrica e della sua voce*

- 127 Francesca COZZITORTO • *Rock & rolla: le parole della trap*
- 139 Fabiana PIRETTI • *Sangue non rispetta più il confine. Suoni e parole dalla controcultura rap anni Novanta*

SuONI D'AuTORE

- 155 Matteo MILANI • *Un "Pescatore", una donna, il mare: voci in musica e modulazioni linguistiche* (Pierangelo Bertoli con Fiorella Mannoia, 1980)
- 171 Giulia BASELICA • *Tra le righe della Storia di un impiegato di Fabrizio De André. Ombre di autori e personaggi russi*
- 183 Martina MAGGI • *Fabrizio De André, "più un artigiano che un artista": le canzoni tradotte dalla lingua inglese*

ImPEGNO E ImpRESA

- 197 Damiano CORTESE • *Dalla fabbrica alle industrie culturali e creative: Torino elettronica*
- 203 Filippo MONGE • *Visione, progetto, squadra. Dinamiche imprenditoriali di un gruppo musicale di successo*
- 213 Rinaldo DORO • *"Sonador da coscrit e da quintët": come la musica si dovesse suonare per davvero!*

GeNDERAZIONI

- 219 Anna SPECCHIO, Asuka OZUMI • *This is my Queendom. Sex talk ed empowerment nella rapper giapponese Awich*
- 233 Silvia CARACCI, Angela DE MARCO, Marta PANUELE, Giorgia PASCALI, Niccolò PELLEGRINI, Lucien RICCIO, Giulia ZENI • *Performing my Identity. La musica Visual Kei, il fenomeno Vocaloid e implicazioni LGBTQ+*

L'ESPERIENZA AUDIOVISIVA COME ESPERIENZA GLOBALE

Chiara SIMONIGH

ABSTRACT • *Audiovisual Experience as Global Experience.* Audiovisual media can be a key factor in developing a global consciousness through cultural and aesthetic pluralism. Audiovisual works that artistically employ images and music can amplify the understanding of the other, even of those marginalised by globalisation: the migrant.

KEYWORDS • Audiovisual Medium; Aesthetics Experience; Intercultural Comprehension; Global Consciousness.

1. La globalizzazione come sfida culturale

Globalizzazione: mai prima d'ora l'umanità si è trovata dinanzi a una sfida più grande.

L'età planetaria porta in sé rischi e opportunità inediti per qualità e ampiezza: il pericolo di distruzione totale oppure la possibilità di generazione e diffusione mondiale di una condizione umana migliore.

Questa ambivalenza ha come sua causa prima l'interdipendenza globale.

Problemi fondamentali di vita e di morte sono comuni a tutti gli esseri umani, i cui destini sono ormai inestricabilmente intrecciati e reciprocamente dipendenti.

Non esiste alcun individuo indipendente dalla mondializzazione, né alcun gruppo umano che siano in grado di gestire in modo autonomo la propria condizione né, a maggior ragione, quella dell'intera specie umana, unita ormai in una medesima "comunità di destino"¹.

Il dato di fatto della reciproca dipendenza fra persone e popolazioni ancora stenta a trasformarsi in una coscienza globale, in una *global mind*: pesa il retaggio di secoli vissuti in micromondi separati e in radicamenti territoriali circoscritti.

¹ E. Morin, A.-B. Kern (1993), *Terra-Patria*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

L'annientamento delle distanze, dato dai transiti sulla superficie terrestre e dalla connessione mediale, produce in seno alla comunità umana mondiale, da un lato, un senso di vicinanza socioculturale e di condivisione del medesimo spirito del tempo, dall'altro lato, per compensazione, la diffusione transnazionale di vetero e "neo tribalismi"² culturali ed economici.

La coscienza globale si sta sviluppando in maniera ritardata, discontinua, casuale e incerta tra fissazioni particolaristiche, percezioni parcellari, visioni unilaterali e focalizzazioni provincialistiche, che ignorano la dimensione globale dell'odierna condizione umana.

Le attuali mescolanze polietniche e policulturali, pur inedite per quantità e qualità, sono improntate generalmente a giustapposizioni e gerarchizzazioni più che a inclusioni ed egualitarismi.

I progressi della globalizzazione, nella prima parte del XXI secolo, paiono manifestarsi in modo frammentario, discontinuo, accidentale.

Tecnologie all'avanguardia, tanto nei conflitti bellici quanto nelle comunicazioni medialità, sembrerebbero coniugarsi per lo più alle antiche "strategie antropofagiche e antropoemiche" di omogeneizzazione o di allontanamento dell'altro, già analizzate da Lévi-Strauss³.

Eppure, il sogno della globalizzazione è profondamente radicato nella storia dell'umanità, a partire dagli antichi universalismi, benché questi siano rimasti per secoli talora astratti e incapaci di riconoscere e accogliere in modo concreto la diversità.

L'aspirazione allo sviluppo di una coscienza globale non è dunque la manifestazione di una necessità storica inevitabile o la prova di una presunta verità umana eterna inerente alla biologia della specie, accomunata da un medesimo patrimonio genetico oppure alla sua moralità, da assumersi come fattore antropologico innato.

Nessuna riflessione che si occupi del presente può prescindere dal fatto che, proprio in forza dell'interdipendenza, le popolazioni e le culture subiscano oggi, come sostiene Peter Sloterdijk, una concreta "costrizione di conciliazione"⁴ e che il punto da cui prendere le mosse per lo sviluppo di una coscienza globale consista nel pensare la condizione umana in termini di unità nella molteplicità e al contempo di molteplicità nell'unità.

Dopo decine secoli di storia, è forse venuto il momento di un nuovo paradigma, capace di riconoscere la diversità come *conditio sine qua non* dell'evoluzione umana, in quanto fattore di promozione di scambi, simbiosi, mutualità e reciprocità generative.

La principale minaccia a instaurare una relazione con la diversità deriva dall'abitudine a pensare in modi riduttivi e semplificatori o in termini monolitici, uniformanti, monoprospettici, incapaci di riconoscere l'esistenza di possibilità e alternative.

Il pluralismo appare pertanto la sfida sempre più stringente per lo sviluppo di una coscienza globale: esso accetta la resistenza della complessità del mondo alla semplificazione e accoglie la coesistenza e la ricchezza di visioni, sensibilità e interpretazioni molteplici, considerandole non necessariamente esclusive né conflittuali.

² M. McLuhan (1964), *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2015.

³ C. Lévi-Strauss (1955), *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2015.

⁴ P. Sloterdijk, *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*, Carocci, Roma 2002.

Il pluralismo presuppone il riconoscimento della finitezza di ogni conoscenza e del senso insito anche nell'indeterminatezza. Esso assume la diversità dei modi di intelligibilità e di comprensione come fattore utile ad affrontare i medesimi fenomeni o i loro differenti aspetti. Implica la consapevolezza critica circa l'irriducibilità fattuale e perciò l'incomparabilità dei sistemi di conoscenza, inclusi quelli improntati all'oggettività o considerati univoci ed esaustivi.⁵

Il pluralismo comporta la necessità di un dialogo tra conoscenze e sensibilità espresse da culture diverse, che può svilupparsi nella dimensione non solo del *logos*, preminente nella storia delle culture occidentali e occidentalizzate, ma anche del *mythos*, inteso nell'accezione originaria come manifestazione del senso che non opera per concettualizzazioni analitiche quanto per sintesi simboliche e mitologiche, radicate nelle strutture cognitive profonde, individuali e collettive.

Un dialogo improntato al pluralismo non può affidarsi esclusivamente alla razionalità dialettica che distingue, differenzia e separa, operando in nome dell'*aut aut*, col rischio degradare nell'antagonismo e nella persuasione tesi a *convincere* l'altro, cioè a sconfiggerlo – nel senso etimologico già richiamato da Montaigne. Un dialogo dialettico è utile a dissentire, provocare l'intelletto a uscire dal solco delle conoscenze più consolidate, segnare differenze ineludibili, confrontare le diversità, talora valorizzando le specificità e marcando i confini culturali, in una dimensione definibile come orizzontale. Si tratta di un dialogo fondato sull'idea, l'astrazione e la deduzione, che procedere per analisi e spiegazioni deduttive e che privilegia, per lo più, la comunicazione verbale e la parola.

Un dialogo pluralista presuppone un lavoro simbolico e può proficuamente fondarsi sul pensiero simbolico e mitologico, che opera per analogie e similarità tramite l'*et et*, nella ricerca di un senso antropologicamente condivisibile. Questo senso può sorgere da una tensione verso l'ignoto, l'altrove e l'altro, che presuppone la disponibilità a trascendere i confini culturali, verso una dimensione umana comune definibile come verticale, in quanto ricade all'interno della medesima sfera antropologica e riguarda la condizione umana condivisa.⁶ Un dialogo pluralista, o se si vuole, una relazione dialogica interculturale, può avvalersi della percezione sensoriale dei fenomeni e dell'esperienza empirica che chiamano in causa la soggettività e la sensibilità, nei processi psicologici ed emozionali di *transfert* e nelle molteplici sfere cognitive ed espressive della *mimesis*.

La dimensione mimetica più propria e nella quale opera il pensiero analogico, simbolico e mitologico, è l'estetica, intesa nel significato originario di *aisthesis*, che designa la facoltà del percepire-sentire-comprendere, ossia dell'esperienza e della conoscenza sensibile o comprensione.

La comprensione estetica, che dallo storicismo tedesco all'ermeneutica e alla filosofia della complessità è considerata come modo di conoscenza complementare alla spiegazione logico-razionale e scientifica, poggia su processi intersoggettivi, che permettono di

⁵ R. Panikkar, *Pluralismo e interculturalità* (a cura di M. Carrara Pavan), Jaca Book, Milano 2009.

⁶ M. Augé, *Condividere la condizione umana*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

riconoscere al contempo la propria diversità e la propria similarità rispetto all'altro. Nell'esperienza estetica, l'altro – un *ego alter* – diviene un altro se stesso – un *alter ego* –, mentre tutto ciò che è troppo soggettivamente sentito – se stessi – diviene oggettivamente concepibile, e al contempo ciò che è troppo oggettivamente inteso – l'alterità dell'altro e del mondo – diviene soggettivamente avvertito.

La più alta forma di esperienza, intesa nei termini di nei termini di John Dewey, è data dall'arte, grazie alla quale le percezioni sensoriali, i sensi e l'intera sensibilità raggiungono il loro massimo potenziale di formazione e trasformazione dell'essere umano.⁷

L'esperienza estetica è oggi una delle pratiche più diffuse e al contempo più misconosciute: dinanzi ai nostri schermi di smartphone, tablet, pc, tv, ecc., la maggior parte dei contenuti si presenta come immagine e suono, sollecitando in noi la percezione sensoriale e la conoscenza sensibile o comprensione. Ciò può costituire in potenza, ma non certo in maniera automatica, una risorsa per lo sviluppo della coscienza globale.

2. La relazione dialogica interculturale come relazione estetica audiovisiva

I media possono costituire un fattore-chiave per affrontare la sfida della globalizzazione nei termini di un dialogo pluralista.

Le tecnologie hanno sempre cambiato gli assetti sociali e culturali, generando ovunque trasformazioni inarrestabili e modificando il modo di vivere e pensare sé stessi e la relazione col mondo.

La sfida della globalizzazione richiede di saper interpretare e gestire l'innovazione tecnologica.

Il grande balzo storico d'inizio millennio può compiersi evolvendo la società dell'informazione in una società della comprensione.

La "mediatizzazione", se ricondotta al senso originario di "mediazione" delle funzioni sociali superiori – cultura, ideologia, politica, arte, etica, ecc. –,⁸ può essere intesa come la dimensione propria dello sviluppo del dialogo pluralista interculturale nel "villaggio globale" preconizzato da un pioniere dei *media studies* come Marshall McLuhan.⁹

Da oltre un secolo, i media visivi sono l'infrastruttura tecnologica non solo di circolazione di informazioni e nozioni, ma di condivisione di un orizzonte di comprensibilità e di partecipazione alla trasformazione globale, in forma di una relazione interculturale via via maggiormente dialogica.

Ciò in forza dello sviluppo del linguaggio universale delle immagini e dei suoni, che si esprimono all'interno dell'audiovisivo in una sorta di esperanto naturale, vera e propria

⁷ J. Dewey (1934), *Arte come esperienza*, (a cura di G. Matteucci), Aesthetica, Milano, 2020.

⁸ R. Debray (2000), *Introduzione alla mediologia* (a cura di A. Ceccherelli, E. Ilardi), Meltemi, Milano 2024.

⁹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, op. cit.; Id., B.R. Power (1989), *Il villaggio globale*, Sugarco, Milano 1998.

koinè mondiale, in grado di creare narrazioni, miti, simboli trasversali e talora universali, articolando contaminazioni, sincretismi e reciprocità culturali.

Lo sviluppo di una relazione dialogica interculturale si concretizza sempre più nella condivisione di una medesima noosfera estetica globale, una sfera del pensiero umano che si esprime e si esplica nelle forme estetiche, prevalentemente iconiche e musicali, tramite il simbolico e il mitologico.

L'immagine audiovisiva risulta statisticamente la forma culturale ed estetica sempre più impiegata e diffusa al mondo.¹⁰

Una delle principali cause dell'ascesa dell'audiovisivo come *medium* globale è l'intensità dell'esperienza estetica – percettivo-sensoriale, visiva e uditiva –, ch'esso suscita, mobilitando l'intera sensibilità, con il correlato pensiero analogico, simbolico e mitologico, dal quale scaturisce la comprensione.

Marshall McLuhan, nell'elaborare intorno alla metà del XX secolo, la nozione di villaggio globale per definire la società e la cultura formatesi con la diffusione mondiale dei media, aveva già colto un progressivo avvicinamento fra la cultura occidentale e le altre culture, proprio nello sviluppo dell'audiovisivo e di una relazione sensoriale più equilibrata fra la percezione visiva e uditiva.¹¹

Il privilegio culturale assegnato, lungo la storia europea e occidentale, al senso della vista è stato via via controbilanciato, in un secolo di storia mondiale dei media audiovisivi, dalla rilevanza assegnata anche alla dimensione orale, acustica, sonora e musicale, tradizionalmente più sviluppata presso le culture orali e uditive.¹²

Più recentemente, un neuroscienziato, filosofo e letterato come Ian McGilchrist, riflettendo sulle contrapposizioni culturali instaurate dall'Occidente rispetto al resto del

¹⁰ Secondo Data Reportal Global Overview, il più autorevole sito internazionale di indagini statistiche relative ai comportamenti mediali nel mondo, nel 2023, gli audiovisivi risultano il tipo di contenuto culturale online più acquistato in assoluto; l'utilizzo di internet è effettuato nel 49,7% dei casi per assistere a video, tv, spettacoli o film; YouTube si presenta, dopo Google, come la seconda piattaforma online più utilizzata a livello internazionale; YouTube e TikTok risultano essere le applicazioni più utilizzate a livello globale. Data Reportal Global Overview (2023), *Digital 2023: Global Overview Report* <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report>. La medesima tendenza è già delineata in T. Mirrelees, *Global Entertainment Media*, Routledge, New York-London 2013.

¹¹ M. McLuhan, *Il villaggio globale*, op. cit., in part. Cap. 4 *L'Oriente incontra l'Occidente negli emisferi*, pp. 71-95; Id., *The Brain and the Media: the "Western" Emisphere*, in "The Journal of communication", n. 28, 1978, pp. 54-60.

¹² M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994; L-U. Marks, *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002; R. Schmäzle, C. Grall, *The Coupled Brains of Captivated Audiences. An Investigation of the Collective Brain Dynamics of an Audience Watching a Film*, in «Media Psychology», n. 32, october 2020, pp. 187-199.

mondo, ha non caso scritto che «esiste forse la possibilità che la musica e le immagini, che ci hanno uniti prima che esistesse la lingua, anche oggi possano dimostrarsi efficaci nel rigenerare un senso di comunanza». ¹³

A partire dalle evidenze di ricerche neuroscientifiche, McLuhan definisce già a metà del XX secolo “consapevolezza comprensiva” o anche emblematicamente “coscienza globale” gli esiti dell’evoluzione di un equilibrio dinamico fra le funzioni dell’emisfero cerebrale sinistro, improntate alla dimensione visiva e maggiormente sviluppate in Occidente, e le funzioni dell’emisfero cerebrale destro, relative alla sfera sonora e più sviluppate, ad esempio, in estremo Oriente, ma anche nell’Africa settentrionale e centrale.

Questa consapevolezza comprensiva costituisce, dal punto di vista sensoriale ed estetico, una condizione preliminare favorevole per lo sviluppo della *global mind*, della coscienza globale, intesa nell’accezione più ampia.

L’esperienza estetica audiovisiva consiste infatti in una sinestesia dinamica, che comporta l’insorgenza concomitante di sensazioni uditive e visive, la cui generatività semantica è interdipendente: la musica attraversa l’immagine modificandone il senso; e, reciprocamente, la musica, attraversata dall’immagine, muta il proprio significato.

Lungo il tempo dell’esperienza estetica dell’audiovisivo, di continuo la visione diventa ascolto e l’ascolto visione, in una costante e reciproca trasformazione sensoriale e semantica che origina una “comprensione trans-sensoriale”, ¹⁴ capace di suscitare potentemente sensazioni ed emozioni amplificate, grazie alla moltiplicazione del portato di memoria e di immaginazione correlato ai singoli sensi della vista e dell’udito.

Questa amplificazione data dalla sinestesia corrisponde a un’intensità dell’esperienza estetica che può potenziare la comprensione dell’altro, come dimostrano le recenti ricerche neuroscientifiche, condotte sperimentalmente con il *neuroimaging* sul cervello e sui sistemi neuronali *mirror*, appunto durante l’esperienza estetica audiovisiva, in rapporto ai fenomeni empatici di mimetismo psichico.

Antonio Damasio definisce le immagini e i suoni dell’audiovisivo come due fra i più potenti stimoli sensoriali “emotivamente competenti”, cioè capaci di sollecitare emozioni e sentimenti complessi.

Immagini e musiche di intensità patemica e di qualità drammatica particolare sono in grado di sollecitare, secondo le sperimentazioni cliniche compiute in questo ambito, le regioni del lobo frontale del cervello, che sono di più recente evoluzione e che si correlano a fenomeni emozionali complessi quali l’empatia e la compassione. ¹⁵

¹³ I. McGilchrist (2009), *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la costruzione dell’Occidente*, UTET, Torino, 2022, p. 913.

¹⁴ C. Simonigh, *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*, Meltemi, Milano 2020, in part. Cap. VIII *Il complesso sensorium-medium e il mutuo ausilio*, pp. 179-185.

¹⁵ A. Damasio, *Cinema, mente ed emozione. La prospettiva del cervello*, in A. D’Aloia, R. Eugeni, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 153-164. Id. (2017), *Lo strano ordine delle cose. La vita. I sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi, Milano 2018.

Queste sperimentazioni costituiscono altrettante dimostrazioni scientifiche dei processi di identificazione, proiezione e transfert indagati a proposito dell'esperienza audiovisiva nel corso del XX secolo tramite apporti interdisciplinari e transdisciplinari. Si è verificata un'ampia mobilitazione –, *in primis*, negli ambiti psicologici, psicoanalitici, estetici, antropologici –, per lo studio dei processi di rispecchiamento e di empatia promossi dall'audiovisivo che attesta come, nell'esperienza audiovisiva, chi si trova al di qua e al di là dello schermo, possa instaurare una relazione dialogica di tipo estetico-simbolico, con importanti e concrete implicazioni comportamentali.¹⁶

Soprattutto in forza dell'*iconic turn*, che a livello internazionale ha determinato dagli anni Novanta del XX secolo il sorgere del campo transdisciplinare d'indagine dei *visual culture studies*, anche a proposito dell'audiovisivo, le indagini sul dialogo estetico tra l'io e l'altro, sono in genere state incentrate per lo più sull'immagine dinamica e sulla percezione visiva, relegando la sfera musicale a sottofondo.

La comprensione dell'altro nell'esperienza audiovisiva si avvale tuttavia non solo del rispecchiamento visivo, ma anche della risonanza sonoro-musicale. D'altronde, una relazione dialogica pluralista non può prescindere dallo sviluppo della più ampia sollecitazione della sensibilità e della multidimensionale capacità di ascolto dell'altro.

Nell'esperienza estetica dell'audiovisivo, la musica favorisce il superamento di ogni visione superficiale dell'altro, eventualmente incentrata sull'aspetto esteriore, e permette di ascoltarne anche l'interiorità, condividendone in modo spontaneo sensazioni, stati emotivi e pensieri.¹⁷

Nell'audiovisione, la dimensione musicale può assumere una funzione espressiva inerente sensazioni ed emozioni e una funzione informativa riguardante elementi utili a compiere una contestualizzazione culturale per l'interpretazione dell'altro.

¹⁶ L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000; R. Pepperell, M. Punt (a cura di), *Screen Consciousness. Cinema, Mind and World*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006; G. Rizzolatti, C. Sinigaglia (2006), *Mirrors in the Brain. How We Share our Actions and Emotions*, Oxford University Press, Oxford 2008; C. Plantinga, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley-London 2009; S. Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, 0 Books, Winchester 2010; D. Freedberg, V. Gallese, *Empathy, motion, emotion in aesthetic experience*, in "Trends in cognitive Sciences", n.11/5, 2007, pp. 197-203; V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015; A. D'aloia, (a cura di), *Neurofilmology, Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, in "Cinéma&Cie International Film Studies Journal", n. 22-23, 2014; T. Laine, *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*, Continuum, New York-London 2011.

¹⁷ M. Chion (1991), *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1999; Id. (2003), *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2007; Id., *Le son au cinéma*, Éditions des Cahiers du cinéma, Paris 1985; Id. (1982), *La voce al cinema*, Pratiche, Parma 1990; L. Jullier (2006), *Il suono nel cinema. Storia, regole, mestieri*, Lindau, Torino 2007; Id. (1997), *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006.

L'esperienza audiovisiva può favorire lo sviluppo della coscienza globale, specialmente quando si creano le condizioni di un dialogo verticale sulla condizione umana, in grado di superare i confini storico-geografici dati da una prospettiva culturale ego-etnocentrica.

3. La musica nell'audiovisivo e la comprensione interculturale

Una delle condizioni primarie per realizzare una dialogica estetica interculturale e pluralista attraverso l'esperienza audiovisiva consiste nel trascendere i propri confini etnoculturali.

L'Italia è uno dei Paesi maggiormente affetti dalla sindrome della chiusura nella "camera dell'eco culturale", come attestano anche le statistiche relative ai consumi audiovisivi: il 47,8% degli audiovisivi scelti dal pubblico è nordamericano, il 40,7% europeo, mentre l'8,6% è asiatico, il 2,3% centro o sudamericano e lo 0,2% africano.¹⁸

Uscire dall'autoreferenzialità culturale significa aprire una relazione dialogica estetica e accogliere la prospettiva dell'altro, anche attraverso un'esperienza estetica pluralista, sempre più necessaria per lo sviluppo della coscienza globale.

Uscire dall'autoreferenzialità culturale, inoltre, comporta soprattutto la possibilità di vivere un'esperienza audiovisiva nella quale poter vedere l'invisibile e ascoltare l'inaudito del villaggio globale. L'altro, che normalmente non ha visibilità né ascolto nel sistema internazionale dei media, è anche colui che subisce le conseguenze peggiori dal punto di vista sociale, economico e culturale, dei processi della mondializzazione.

Vige infatti un'equazione implicita e implacabile fra emarginazione sociale ed esclusione mediale, che rende invisibile e muto qualcuno nel villaggio globale. Si tratta del fenomeno dell'alterizzazione mediale, da decenni analizzato negli ambiti di *media studies*, *visual anthropology* e *post-colonial studies*.¹⁹

¹⁸ M. Scaglioni (a cura), *Cinema e made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Carocci, Roma 2020; Ministero della Cultura, *Studio sull'industria audiovisiva italiana nei mercati internazionali*, Italian Trade Agency, Roma 2021; MPA, 2020 THEME Report, *Motion Picture Association*, Brussels 2021.

¹⁹ Cfr., tra gli altri, S. Hall, M. Mellino, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali postcoloniali*, Meltemi, Milano 2016; Id., J. Evans, S. Nixon (a cura di) (1983), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE, London 2013; Id., *Selected Writings on Visual Arts and Culture. Detour to the Imaginary*, (a cura di G. Tawadros), Duke University Press, Durham 2024; B. Hooks (1992), *Sguardi Neri. Nerezza e rappresentazione*, Meltemi, Milano 2024; C. Chavez, *Reinventing the Latino Television Viewer. Language, Ideology and Practice*, Rowman&Littlefield, Lanham 2015; A.N. Valdivia, *Latina/os and the Media*, Polity, Cambridge 2010; M. Banks, H. Morphy (a cura di), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven 1999; F. Fanon (1952), *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, Tropea, Milano 1996; E.W. Said (1978), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2013; K. Bhabha (1994), *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.

L'altro della società-mondo è oggi, per antonomasia, in ogni continente, il migrante, il rifugiato. E lo è anche sotto il profilo simbolico: la cosiddetta crisi dei migranti è la crisi di un'umanità che, nonostante le divisioni, è accomunata dalla medesima comunità di destino e dalla stessa cultura mediale del villaggio globale. Eppure, specie tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, proprio i migranti sono coloro che stanno riorganizzando l'umanità sotto il profilo sociale, culturale, antropologico, politico ed economico.

Da oltre vent'anni, artisti, film maker, documentaristi offrono, in maniera crescente, visibilità e ascolto al migrante, interrogando con le loro opere il villaggio globale e ponendosi come avanguardia rispetto alla prevalente noosfera estetica mediale, ancora etno-centrata.

È interessante, in questa prospettiva, prendere in esame alcune sequenze musicate di documentari audiovisivi – pur senza addentrarsi nei territori della musicologia, dell'etnomusicologia o dei *sound studies* – per indagare certi tipi di relazione reciproca fra immagine e musica, in rapporto alla comprensione interculturale dell'altro e alla creazione di una dialogica estetica pluralista.²⁰

Il documentario *Human* è stato realizzato nel 2017 da Ai Weiwei, artista fra i più importanti del panorama mondiale contemporaneo. Perseguitato politico in Cina, dove è stato deportato e torturato, Ai Weiwei ha trovato rifugio dapprima negli USA e poi in Germania.

Le riprese di quest'opera sono state realizzate in ventidue Paesi dei diversi continenti durante un periodo di due anni per documentare la portata del fenomeno migratorio nel mondo intero, come conseguenza di crisi dell'umanità globale.

Ai Weiwei ha esplicitato l'intento sotteso a questo vasto lavoro nel libro *Umanità*, correlato al film: “Il silenzio di 65 milioni di rifugiati nel mondo è un'umiliazione per coloro fra noi che hanno una voce. Se volti lo sguardo sei complice. Ho cercato di restituire la voce a questi rifugiati: credo che non abbiano solo bisogno di soldi, ma di essere compresi nelle loro aspirazioni umane. D'altronde siamo tutti in qualche momento e in qualche modo, nelle nostre vite, dei rifugiati”.²¹

La condizione di rifugiato diventa nel film, *in extenso*, la condizione umana stessa. L'esperienza di cercare rifugio – la fatica, la speranza, le privazioni, i sogni – è l'esperienza estetica che l'autore propone di vivere al pubblico in forma audiovisiva.

Le musiche sono state composte dal danese Karsten Fundal, che ha scritto per il cinema documentario e a soggetto numerose opere orchestrali e da camera ed è riconosciuto per il suo lavoro all'interno di molti stili, generi e combinazioni strumentali.

La musica di Fundal appare particolarmente efficace nella parte dell'opera di Ai Weiwei che è incentrata sulla rotta migratoria balcanica e che significativamente presenta un rallentamento del ritmo del flusso audiovisivo, specie in una scena dedicata alla manifestazione di un folto gruppo di rifugiati, che seduti a terra, urlano in coro: “Respect”.

²⁰ L. D'Amico, *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Carocci, Roma 2012.

²¹ A. Weiwei, *Umanità*, (a cura di L. Warsh) (2018), Damocle, Venezia 2019, p. 15.

In questa scena, dapprima si ascoltano le voci e i rumori in presa diretta dell'ambiente aperto in cui si svolge la manifestazione dei richiedenti asilo, poi questi suoni sfumano e prevale la composizione musicale di Fundal che, pur sobriamente e senza enfasi drammatica, suscita una partecipazione emozionale nel pubblico, sollecitando l'identificazione e la proiezione psicologiche con le persone i cui volti sono ripresi in una lunga e lenta carrellata di primi piani.

Le qualità particolari di ritmo, tono e fraseggio impiegate in questa musica extradiegetica – che segue convenzioni espressive ampiamente condivise e note al pubblico occidentale –, offrono la possibilità di condividere gli stati emozionali di chi è rappresentato, nonché generare nei suoi riguardi le emozioni complesse della compassione e comprenderne l'umiliazione.

La relazione sinestetica audiovisiva assume, in tal modo, una funzione espressiva e patemica, soprattutto in quanto opera per il pubblico come sorta di rallentatore psicologico. La transizione progressiva nella dimensione sonora dell'audiovisivo dai rumori alla musica corrisponde a una sorta di salto mentale coadiuvato dalla ripresa in primo piano che muove dalla sfera esterna dell'ambiente a quella interiore e psicologica più intima. Attraverso l'introduzione di un ritmo lento, la musica di Fundal crea le condizioni temporali utili sia a provare un'emozione come la tristezza, sia a suscitare la riflessione.

La musica assume inoltre la funzione di temporalizzazione dell'immagine, poiché altera la percezione dell'immagine stessa, distaccandosi dal suo ritmo interno originario. La musica così dispone potentemente l'interpretazione della condizione dell'altro, del suo stato psicologico e del suo status sociale di emarginato nel contesto del villaggio globale.

La musica e l'immagine offrono voce qui ai migranti, facendo appello al rifugiato che è in ogni essere umano. Ogni essere umano, d'altronde, urla in silenzio chiedendo di essere interpretato diversamente, ossia di essere compreso.

Il documentario del 2014 *Io sto con la sposa* è stato realizzato da Gabriele Del Grande, giornalista e inviato di guerra per RAI e per la rivista "Internazionale", nonché fondatore di "Fortress Europe", osservatorio sulle vittime della frontiera. Tra gli autori figurano anche Khaled Soliman Al Nassiry, poeta e direttore editoriale di Kana'an, casa editrice araba distribuita in tutto il mondo che pubblica le più note firme della letteratura araba contemporanea, e Antonio Augugliaro, regista *freelance* per televisioni come Sky e Discovery.

I tre autori appaiono nel film, in quanto aiutano cinque profughi siriani e palestinesi, arrivati a Milano da Lampedusa, a raggiungere la Svezia senza essere arrestati dalle autorità. Il gruppo inscena un corteo nuziale con la speranza che, come viene esplicitamente affermato nel film, "nessuno oserebbe mai fermare un corteo nuziale", nemmeno alle frontiere. Dopo aver attraversato diversi Paesi europei, essi effettivamente approderanno infine in Svezia.

La musica è composta dal collettivo Dissói Lógoi che in greco significa "discorsi contrastanti" e che si riferisce alla trasversalità stilistica e all'interculturalità di un progetto musicale fondato sulla contaminazione e il sincretismo. La colonna sonora intreccia stilemi e melodie dell'area mediterranea e del Medio Oriente con linguaggi più vicini alla specificità europea contemporanea, impiegando strumenti, scale, strutture ritmiche e tecniche esecutive, legati al Mediterraneo e al Medio Oriente.

In una sequenza musicata centrale del film, spicca il brano intitolato *Tariq Manar* – che in arabo significa “la strada di Manar” –, frutto della collaborazione fra il collettivo Dissói Lógoi e il giovanissimo *rapper* McManar, nipote del poeta Khaled Soliman Al Nassiry.²²

La scena si svolge all'interno di un affollato locale di Marsiglia in cui McNamar improvvisa un brano accompagnato da musicisti lì incontrati e attorniato dai nonni, nonché dal resto del gruppo che è diretto verso la Svezia.

Il testo e la performance vocale sono del giovane, l'esecuzione è ripresa dal vivo con chitarra acustica, chitarra elettrica e fisarmonica, oltre a due strumenti della musica sia indiana sia mediorientale come il *sarangi* e la *tabla* e due strumenti mediorientali a fiato come il piffero e la zurna.

Si tratta di una musica diegetica, che costituisce parte integrante della narrazione del documentario, in quanto offre informazioni importanti sul vissuto precedente dei rifugiati che non è rappresentato nel documentario, ma che è appunto qui evocato e raccontato nella forma di uno spettacolo musicale dalla funzione *in primis* informativa.

L'improvvisazione musicale appare particolarmente emblematica sotto il profilo diegetico, in quanto il ragazzo, nel corso del viaggio, è l'unico del gruppo a non esprimersi mai a parole e a rimanere chiuso in un silenzio impenetrabile di timidezza infantile. La sua *performance* irrompe pertanto del tutto inaspettata a svelarlo insospettatamente maturo, arrabbiato, fiero e anticonformista.

Il ritmo sincopato proprio del *rapping* e il testo arabo tradotto nei sottotitoli – con rima, discorso ritmico e linguaggio della strada o vernacolare tipicamente *rap* –, fanno assumere alla musica in questo audiovisivo una funzione non solo informativa ma anche espressiva.

La voce di Manar è quella di tutti i rifugiati e, più ampiamente, dei reietti e dei marginalizzati che hanno trovato nel *rapping* una forma espressiva universalmente comprensibile nel villaggio globale. La musica dei Dissói Lógoi e di Manar, da un lato, denuncia la discriminazione e l'indifferenza, mentre, dall'altro, enuncia il riscatto sociale e, più ampiamente, la dignità umana e l'armonia sociale e culturale come orizzonti possibili non solo in senso musicale ed estetico.

I ripetuti richiami incrociati al passato e al futuro del testo trovano precisa espressione musicale *rap* nel ritmo, cioè in quella dimensione originaria del tempo vitale. Il ritmo del cuore (tanto richiamato nel testo: “Ho il cuore che mi scoppia [...] Ho una ferita nel cuore”), del respiro, del sonno e della veglia, della vita e della morte, che sono in gioco in modo estremo e continuo nell'esperienza migratoria, chiedono di non essere una semplice successione di istanti destinati a morire uno di seguito all'altro, ma di diventare una storia, di dar vita a un senso, o meglio, di dare senso a una vita.

Un nesso profondo pare instaurarsi tra questa scena e una sequenza di *Fuocoammare*, documentario che è stato realizzato da Gianfranco Rosi nel 2017 e che ha acquisito

²² D. Del Grande, K.S. Al Nassiry, A. Agugliaro, *Io sto con la sposa*, Feltrinelli, Milano 2014.

notorietà internazionale soprattutto in quanto è stato premiato con l'Orso d'oro al Festival di Berlino nel 2017, specie per aver introdotto modi inediti di documentare la migrazione in Europa.

La cecità e la separazione rispetto all'altro, che pur vigono nel villaggio globale, sono simbolicamente espresse nell'opera tramite la patologia oculistica del bambino protagonista e un montaggio che interpola il vissuto degli autoctoni e degli stranieri senza farli mai incontrare nella medesima inquadratura, nonostante i fatti rappresentati si svolgano nello spazio minuscolo dell'isola di Lampedusa.

La musica è diegetica e l'immagine rappresenta una performance dal vivo, ripresa all'interno di un campo profughi a Lampedusa.

Analogamente a quanto accade nella scena di *Io sto con la sposa*, la musica ha una funzione prevalentemente informativa: permette la conoscenza del precedente vissuto dei rifugiati che non è rappresentato nel documentario, ma appunto sonoramente evocato attraverso il canto.

Nel buio dell'hangar dove sono ammassati i superstiti di un naufragio al largo delle coste di Lampedusa, si intravedono appena le sagome di un gruppo di uomini dell'Africa Centrale, alcune delle quali spiccano avvolte dalle coperte termiche dorate ricevute dai soccorritori durante il naufragio.

La musica, non strumentale ed esclusivamente vocale, è eseguita a cappella, con solista e coro, e intreccia riferimenti al *rap*, allo *spoken word* e all'arte dei *griot*, gli antichi cantori e narratori dell'Africa occidentale, tradizionali depositari della cultura orale-sonora e progenitori degli attuali *rapper*.

Il canto assume una funzione informativa, costituendosi innanzitutto come la testimonianza dei momenti più drammatici di quasi ogni recente esodo migratorio dall'Africa verso l'Europa: la fuga dalla Nigeria in guerra, la traversata del deserto del Sahara senza viveri né acqua, le torture, gli stupri e le morti nelle prigioni in Libia, il naufragio nel Mediterraneo con il decesso della quasi totalità dei passeggeri.

In una lirica cruda trova espressione, in specie, il vissuto più profondo dei rifugiati: "Abbiamo più volte pianto in ginocchio: che cosa faremo? [...] La gente non ci nascondeva [...] Nella vita è rischioso non rischiare, perché la vita stessa è un rischio". La funzione espressiva della musica, qui, è prevalentemente concentrata nell'urlo di lamento, che coniuga tensione e sfinimento nell'*hangar* oscuro.

Se l'altro, per intraprendere un dialogo e per essere ascoltato, deve ricorrere al grido, allora la forma sonora stessa del grido diviene, in sé, una domanda sollevata sulla sordità, oltre che sulla cecità del villaggio globale. È significativo, a tale riguardo, che questo sia l'unico momento del film in cui appare la musica ed anche è rilevante che la musica si presenti nella forma primaria del grido di dolore.

In questa sequenza, anche la sobrietà audiovisiva assume un portato simbolico: i volti affiorano a malapena dall'ombra, come in una sorta di astrazione dallo spazio-tempo concreto, che li lascia sospesi in una dimensione indefinita, in un altrove della coscienza e della storia sia individuale sia collettiva.

Al canto, già privo di accompagnamenti strumentali, viene sottratto ogni compiacimento melodico.

Su ogni sonorità prevale l'urlo, crudo e stridente, riportato alla sua funzione originaria, pre-concettuale e pre-verbale, di atto fondativo del dolore e al contempo della comunità umana. Le più antiche società, come ha ricordato Carlo Severi, si raccoglievano nel grido di lamento che, attraverso l'espressione dell'esperienza del dolore, intrecciava i primi fili di una storia umana comune.²³

In epoca di effetti speciali visivi e sonori iper-tecnologici, questa sobrietà musicale e iconica, è disarmante, con la sua primitiva e potente essenzialità.

Ma disarmare la dimensione razionalizzatrice diviene indispensabile per aprire una relazione dialogica pluralista e verticale, incentrata sulla condizione umana. In questo modo, diviene possibile riprendere il filo simbolico di quella conoscenza sensibile o sentita, detta comprensione, pur ancora così scarsamente sviluppata nella cosiddetta società della comunicazione.

Un analogo ricorso alla forza primigenia della musica e dell'immagine, per aprire un dialogo verticale, interculturale ed estetico sulla condizione umana, si trova anche nella versione del 2020 del documentario di Yann Arthus-Bertrand intitolato *Human*, il primo film della storia ad essere proiettato (nel 2017) dinanzi all'Assemblea delle Nazioni Unite.

L'opera, benché non affronti la questione migratoria in modo esplicito, è stata realizzata su commissione dell'UNESCO nel contesto di *Human Migration*, una delle più grandi mostre internazionali dedicate alla migrazione umana del XXI secolo e alle sue molteplici cause.

Le musiche sono di Armand Amar, compositore nato a Gerusalemme e vissuto in Marocco e a Parigi, specializzato nelle colonne sonore e noto per la sua World Music o Global Music, nella quale coniuga sincreticamente avanzate tecniche elettroniche con stili e strumentazioni musicali propri delle tradizioni musicali più antiche e diverse del mondo non occidentale. Le evidenti relazioni di questo tipo di musica con i processi migratori costituiscono uno dei fenomeni sociali e culturali salienti della storia globale degli ultimi due secoli.

I rumori di passi in un terreno acquoso sfumano lentamente lasciando spazio alla musica extradiegetica, eseguita dall'Orchestra Filarmonica di Praga e dal cantante blues yemenita Ravid Kahalani. Il brano inizia con il canto di una voce roca che articola sonorità simili a quelle liturgiche degli Imam e che via via si trasforma in una sorta di canto rituale di lavoro, lento e solenne, sul quale si innesta, nel finale, un altrettanto lento inserto orchestrale, dominato dai toni bassi degli archi.

La sequenza contemporaneamente mostra in ripresa ravvicinata al rallenti il dettaglio dei piedi scalzi di un uomo che affondano nella terra fangosa percorsa dall'aratro spinto faticosamente tra zolle e acqua. A poco a poco, il campo visivo dell'inquadratura si amplia, mostrando lentamente la vastità del campo lavorato dall'uomo e svelando, in seguito, un

²³ C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino 2004; C. Sini, *Il gioco del silenzio*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

grande campo limitrofo, in cui appare un altro uomo di colore che spinge nel fango un aratro trainato da due buoi e realizzato con i resti della ruota di un camion. Dopo uno stacco di montaggio, appare un terzo uomo anch'egli intento a spingere un aratro trainato da buoi in un vicino campo fangoso.

La sinestesia audiovisiva assume qui una funzione potentemente espressiva che coniuga il canto rituale, inteso come rimando alla memoria culturale, con l'immagine documentaristica di denuncia dei mali di civiltà dell'epoca globale.

Il ritmo lento della musica interagisce con la cadenza dell'immagine data sia dall'uso del ralenti, per riprendere in primo piano i gesti del lavoro, sia dalla durata dell'inquadratura e dal dinamismo altrettanto lento della macchina da presa, che si solleva a poco a poco, mostrando aree sempre più vaste e simili di territorio allagato.

La lentezza audiovisiva costituisce in questa sequenza il fattore-chiave per render conto della durezza del lavoro più antico della storia umana, che qui pare sopravvivere ai millenni intatto, nella sua fatica, e per di più immerso nelle conseguenze peggiori della globalizzazione: i resti di un camion con cui è costruito l'aratro trainato dai buoi ricordano come intere popolazioni vivano solo degli scarti del mondo benestante, mentre i piedi scalzi degli uomini sprofondati nel terreno acquoso, segnalano come l'innalzamento delle acque costituisca una delle prime cause delle migrazioni climatiche.

La sinestesia audiovisiva esprime la pena interminabile di una condizione nella quale l'umanità pare vivere il peggio dell'interdipendenza globale in un'insanabile scissione storico-geografica e socio-culturale, sospesa tra un duro e arcaico passato e un futuro già ipotecato da uno sviluppo economico totalmente squilibrato.

Le migliori espressioni estetiche della cultura mediale globale fanno delle immagini audiovisive un catalizzatore di esperienze di comprensione interculturale di sé e dell'altro, permettendo a individui e popolazioni di osservarsi, conoscersi e aprire un dialogo estetico pluralista, immaginario ma con concrete implicazioni cognitivo-comportamentali nel pubblico.

Sono queste le condizioni estetico-culturali per riconoscere l'essenza unitaria e molteplice dell'umanità e concepire la condizione umana globale in termini dialogici di rispecchiamento, reciprocità e interdipendenza.

La coscienza globale si costruisce anche nei termini estetici di visione, ascolto, esperienza, sensibilità, capaci di nutrire e generare una comprensione evoluta ed evolutiva della molteplicità umana.

D'altronde, un'immagine e una musica non iniziano forse ad essere interessanti – e non iniziano ad esistere esse stesse – se non quando si danno come un'immagine e un suono del nuovo, dell'ignoto, dell'altro?

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Appadurai A. (1996), *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

Augé M., *Condividere la condizione umana*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

Augé M. (1997), *La guerra dei sogni. Esercizi di etnofiction*, Elèuthera, Milano 2016.

- Banks M., Morphy H. (a cura di), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven 1999.
- Bhabha K. (1994), *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.
- Chavez C., *Reinventing the Latino Television Viewer. Language, Ideology and Practice*, Rowman&Littlefield, Lanham 2015.
- Chion M. (1991), *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2021.
- Chion M. (1982), *La voce al cinema*, Pratiche, Parma 1990.
- Chion M., *Le son au cinéma*, Éditions des Cahiers du cinéma, Paris 1985.
- Chion M. (2003), *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2007.
- D'aloia A., (a cura di), *Neurofilmology, Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, in "Cinéma&Cie International Film Studies Journal", n. 22-23, 2014.
- D'Aloia A., Eugeni R., *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- D'Amico L., *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Carocci, Roma 2012.
- Damasio A. (2017), *Lo strano ordine delle cose. La vita. I sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi, Milano 2018.
- Data Reportal Global Overview (2023), *Digital 2023: Global Overview Report*, <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report>.
- Debray R. (2000), *Introduzione alla mediologia*, (a cura di A. Ceccherelli, E. Ilardi), Meltemi, Milano 2024.
- Del Grande D., Al Nassiry K.S., Agugliaro A., *Io sto con la sposa*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Dewey J. (1934), *Arte come esperienza*, (a cura di G. Matteucci), Aesthetica, Milano, 2020.
- Fanon F. (1952), *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, Tropea, Milano 1996.
- Freedberg D., Gallese V., *Empathy, motion, emotion in aesthetic experience*, in "Trends in cognitive Sciences", n.11/5, 2007, pp. 197-203.
- Gallese V., Guerra M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Hall S., J. Evans, S. Nixon (a cura di), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE, London 2013.
- Hall S., Mellino M., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali postcoloniali*, Meltemi, Milano 2016.
- Hall S., *Selected Writings on Visual Arts and Culture. Detour to the Imaginary*, (a cura di G. Tawadros), Duke University Press, Durham 2024.
- Hooks B. (1992), *Sguardi Neri. Nerezza e rappresentazione*, Meltemi, Milano 2024
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994.
- Jullier L. (1997), *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino 2006.
- Jullier L. (2006), *Il suono nel cinema. Storia, regole, mestieri*, Lindau, Torino 2007.
- Laine T., *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*, Continuum, New York-London 2011.
- Lévi-Strauss C. (1955), *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Marks L-U., *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.
- Marks L.U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.
- McGilchrist I. (2009), *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la costruzione dell'Occidente*, UTET, Torino, 2022.
- McLuhan M. (1964), *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2015.

- McLuhan M., *The Brain and the Media: the “Western” Emisphere*, in “The Journal of communication”, n. 28, 1978, pp. 54-60.
- McLuhan M., Power B.R. (1989), *Il villaggio globale*, Sugarco, Milano 1998.
- Ministero della Cultura (2021), *Studio sull’industria audiovisiva italiana nei mercati internazionali*, Italian Trade Agency, Roma 2021;
- Mirrelees T., *Global Entertainment Media*, Routledge, New York-London 2013.
- Morin E., A.-B. Kern (1993), *Terra-Patria*, Raffaello Cortina, Milano 1994.
- Morin E., *Sul cinema, un’arte della complessità* (a cura di M. Peyrière, C. Simonigh), Raffaello Cortina, Milano 2021.
- MPA, *2020 THEME Report*, Motion Picture Association, Brussels 2021.
- Panikkar R. *Pluralismo e interculturalità* (a cura di M. Carrara Pavan), Jaca Book, Milano 2009.
- Pepperell R., Punt M. (a cura di), *Screen Consciousness. Cinema, Mind and World*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006.
- Plantinga C., *Moving Viewers. American Film and the Spectator’s Experience*, University of California Press, Berkeley-London 2009.
- Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006), *Mirrors in the Brain. How We Share our Actions and Emotions*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Said E.W. (1978), *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Scaglioni M. (a cura), *Cinema e made in Italy. La circolazione internazionale dell’audiovisivo italiano*, Carocci, Roma 2020.
- Schmälzle R., C. Grall, *The Coupled Brains of Captivated Audiences. An Investigation of the Collective Brain Dynamics of an Audience Watching a Film*, in «Media Psychology», n. 32, october 2020, pp. 187-199.
- Severi C., *Il percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Einaudi, Torino 2004
- Shaviro S., *Post-Cinematic Affect*, 0 Books, Winchester 2010.
- Simonigh C., *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*, Meltemi, Milano 2020.
- Sini C., *Il gioco del silenzio*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Sloterdijk P., *L’ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*, Carocci, Roma 2002.
- Valdivia A.N., *Latina/os and the Media*, Polity, Cambridge 2010.
- Weiwei A. (2018), *Umanità*, (a cura di L. Warsh), Damocle, Venezia 2019.

CHIARA SIMONIGH • Full Professor of Media Theory and Visual Culture Studies at the University of Turin. His research concerns the relationship between audiovisual studies and the philosophy of complexity, as the foundations of an audiovisual aesthetics. Among his recent works: *Il sistema audiovisivo. Estetica e complessità*, Meltemi Milano 2020; with M. Peyrière (ed.), Edgar Morin, *Le cinéma, un art de la complexité*, Nouveau Monde, Paris 2018 (italian edition Raffaello Cortina, Milano 2021); *Cosa fanno le immagini?*, in C. Wulf, *Gli esseri umani e le loro immagini*, Meltemi, Milano 2023.

E-MAIL • chiara.simonigh@unito.it