

Call for Papers

Bachelard Studies
Études Bachelardiennes
Studi Bachelardiani
01/2023

Gli ambienti sonori di Gaston Bachelard

Per un'estetica dell'energia

A cura di Marie-Pierre Lassus (marie-pierre.lassus@univ-lille.fr)

Sognatori di parole (PR) Gaston Bachelard è un "sognatore di suoni? La rêverie ha un'origine sonora per questo poeta degli elementi che vive in reciprocità con un ambiente che risponde al suo essere e partecipa alle sue percezioni? In "rêverie et radio" (DS) Bachelard esprime il suo entusiasmo per la dimensione acusmatica della voce che indurrebbe la rêverie proprio come la musica, come dice nella *causerie* del 1° gennaio 1949 (dove cita Chopin, Wagner e Debussy accanto a Béranger... prova della sua conoscenza del dominio musicale), aspettando che un musicista scriva su questo tema ("rêverie e musica"). Il numero proverà a rispondere al suo auspicio secondo quattro orientamenti o punti cardinali che permettano di osservare in che modo gli ambienti sonori di Gaston Bachelard siano operativamente al lavoro nella sua creazione e nel suo pensiero, spinti in particolare da un principio di liquidità (PA1) inerente al suono dell'acqua. Questo *suono fondamentale* (PA1), un fantasma della sua immaginazione, dai movimenti inafferrabili, è all'origine dell'interesse di Bachelard per "l'arte della musica" (un altro nome per l'alchimia), dedicata alle trasmutazioni incessanti di una materia lavorata dal movimento. Ciò richiede di distinguere il sonoro dal musicale.

A questo proposito, come si articolano il sonoro, il vocale e il musicale nella sua opera?

1. Ecologia del suono e ascolto cosmico

Bachelard, come Debussy, non è forse uno dei precursori di un'ecologia sonora che mira ad avvicinare la musica ai suoni del mondo per disimpegnare il nostro corpo-mente e curarlo dalla sua sordità? L'ascolto acusmatico e *traiettivo* praticato da Bachelard può aiutarci oggi a trasformare il nostro ambiente, a cosmicizzare lo spazio urbano? Per Bachelard, il linguaggio stesso è un *ambiente sonoro* ("*le parole sono cassette*", "*gusci di clamore*" (PS) dove il vivere come poeta e musicista lo porta a "salire e scendere" nelle parole e nei suoni, ascoltandone le sonorità d'essere (cfr. la musica del respiro in vita-anima, PA2). Quali sono le conseguenze di

questa "filosofia armonica" (PS) per Bachelard, che è incline a considerare parole e suoni come esseri viventi, "corpi sognanti" (PR) dotati di altezza e profondità?

L'ascolto musicale orientato al suono praticato da Bachelard e dai musicisti del XX secolo implica una modalità di relazione con il mondo diversa da quella dei filosofi occidentali che hanno concepito la relazione tra la mente e la realtà secondo il rapporto tra l'occhio e l'oggetto, cioè "a distanza" per meglio dominarlo attraverso la ragione, imponendo così una cessazione della vita. A differenza della percezione visiva, l'ascolto implica un movimento di immersione che consiste nel "cambiare se stessi nel suono esistendo in esso" (Takemitsu, 1996, p. 3). (Takemitsu, 1996, 63-64). Ciò implica un altro linguaggio, quello dell'intensità della musica o della poesia, per comunicare i valori della vita. Per questo Bachelard sostiene la *non-conoscenza* in poesia (Lassus, 2019), un "difficile superamento della conoscenza" (PS) che consiste nel sospendere il senso (e la conoscenza) per darsi interamente all'ascolto corporeo del mondo e degli altri, utilizzando quello che Nietzsche (e Freud dopo di lui) chiama "il terzo orecchio" (1951, § 246). Se il musicista è davvero qualcuno *che ascolta e sente* il mondo a modo suo, è più raro sentire il mondo che vederlo. Come può Bachelard aiutarci oggi a fondare "una società dell'ascolto" (Rosa, 2019) basata sul suono come costruzione del comune? Potrebbe esistere un altro regime di pensiero (*rêverie*, parola, musica) governato dall'ascolto, che non passerebbe attraverso la ragione, un luogo di esistenza fatto di vibrazioni e tocco interiore (Lassus, 2006)? Tale è *l'attività* della *rêverie* secondo Rousseau, che "fa sentire l'esistenza con piacere *senza prendersi la briga di pensare*" (Rousseau, 1762, 1974, 99). Questa attività potrebbe essere all'origine dell'"estetica concreta" (FC,) e non razionalizzata illustrata da Bachelard che percepisce nell'intensità della fiamma la concretizzazione dell'essere, tesa verso a un più d'essere incarnato da Prometeo, simbolo delle arti e del dinamismo di disobbedienza che le anima (PF)?

2. Estetica dell'energia

Comporre nel XX secolo significava lavorare con il suono vivo, trattato come un "fenomeno energetico" da Xenakis (cfr. la teoria dei "grani di energia" assemblati in un tutto, il suono, sul modello della fisica quantistica), destinato a trasmutazioni infinite (Varèse). In che misura la nuova musica del XX secolo, pensata con suoni vivi e non con note, e dove tutti i parametri sono subordinati al timbro, indissolubilmente legato al ritmo e al tempo (cfr. Stockhausen, 1957), ha influenzato Bachelard nella propria concezione del tempo (II) e (DD)? E viceversa (cfr. l'influenza di Bachelard su compositori come J-C Risset, F-B Mâche o F. Bayle)? Non possiamo avvicinare questa concezione del suono come forma di energia all'"estetica dell'energia" introdotta da Bachelard nel suo ascolto della poesia di Lautréamont, quell'"universo gridato" dove i suoni sono legati da una forza naturale, acquisendo così una sicurezza acustica, una "coerenza sonora" (L)? Questa poesia primitiva è il frutto di una "sonorizzazione degli impulsi nervosi" del poeta che ha saputo dare piena importanza al grido, questo *verbo sonoro* in cui Herder ha individuato l'origine delle lingue (Herder, 1772, 2010, 75-76). Ma il canto profondo, che proviene da questo "cogito sonoro ed energetico" (L) che determina il discorso umano e l'ante-musica, è ancora arte? "Il bello non è una semplice disposizione: ha bisogno di una potenza, di un'energia" (L) assicura Bachelard per il quale l'energia è l'unica vita e viene dal corpo (AS). Facendo dell'energia un'estetica (L 100), Bachelard non implica forse che l'attività del corpo è primaria rispetto alla coscienza che nasce da esso, non avendo esistenza in sé?

La nuova concezione del tempo (relativo e discontinuo) e della materia-energia rivelata dai fisici alle soglie del XX secolo ebbe un impatto su tutti i campi del pensiero e dell'arte, provocando in Bachelard la sintesi tra lo scienziato e il poeta. Così, *non c'è spazio senza musica* (AS, 62) più di quanto non ci sia *musica senza spazio*, che è diventato una *componente del suono* per i compositori del XX secolo inclini a considerarlo come spazio-tempo a partire da Wagner (*Parsifal*, 1882, Atto I "Vedi mio figlio/qui il tempo si trasforma in spazio") e Debussy ("la musica e la poesia sono le uniche due arti che si muovono nello spazio" (1971, 45-46).

Bachelard usa un'immagine dinamica, quella del volo dell'allodola, questo essere dello spazio e di un altrove più grande che aumenta la vita in noi, che è diventato, sotto la sua penna di scienziato e poeta, "un corpuscolo invisibile accompagnato da un'onda di gioia" (AS, 101). Proporre una "teoria ondulatoria dell'allodola", un uccello invisibile, emblematico della musica, si rivolge "alla parte vibrante del nostro essere" (PA2).

Il carattere ritmico e ondulatorio della materia, che esiste (solo) sul piano del ritmo" (DD) secondo questo modello, coerente con quello dei compositori contemporanei (citato in DD), potrebbe aver alimentato un'altra concezione psicologica e terapeutica del ritmo, percepibile nella ritmoanalisi?

3. Poetica del silenzio

Poeti e musicisti ci insegnano ad ascoltare ciò che sta *tra i suoni*, portandoci sotto la soglia dell'udito per ascoltare il silenzio, un essere che vive e respira come il suono, e si lascia ascoltare "con una volontà di aruspici" (TR, 86). Max Picard ha mostrato nel suo libro, citato da Bachelard, *Il mondo del silenzio* (1948), come il silenzio sia un materiale all'origine della poesia e della musica, che lavora sul tempo, sulla parola e sull'essere dell'uomo. Proiettandoci in questo modo in un "oltre la vita sensibile" (PE, 161), la poesia e la musica non sono per Bachelard pratiche metafisiche?

Non c'è forse, nell'ascolto bachelardiano di suoni silenziosi, una connessione da fare con l'estetica giapponese, che si basa sulla valorizzazione del *ma*, quello spazio-tempo tra due suoni o due movimenti, quel ritmo non verbalizzabile e non concettualizzabile, al centro delle arti a cui dà senso? Il silenzio nella musica, la non-azione nella danza o nel teatro, lo spazio bianco nella calligrafia o nella pittura sono concepiti come risonanze, *possibilità* o spazi di tensione.

Anche tendenti ai suoni a venire, i musicisti, questi "*Silenciaires*" (titolo di un'opera di M. Ohana per archi e percussioni, 1969) scrivono con "dieci orecchie e una mano" (PA2). Così, sentono meglio con l'immaginazione che con la percezione" (TR), prova che Bachelard era consapevole del misterioso divario tra suono reale e immaginato, difficile da capire per i non musicisti. Nella sua opera ha dato testimonianza di tale immaginazione sonora di cui sembra essere dotato ("un movimento che è vissuto totalmente dall'immaginazione è facilmente accompagnato da una musica immaginaria" (PA2) e che gli fa dire: "L'immaginazione è un rumorista, deve amplificare o attutire" (PA1)

4. Immaginazione sonora e azione immaginante

Sembra che per lui le immagini SIANO direttamente musica. Ci sarebbe così una "musica dell'immagine" (M. Ohana, 1974) alla base della sua poetica dove gli elementi (acqua, vento, fiori, alberi, paesaggi) sono immediatamente identificati con il suono.

Non dovremmo ripensare la nozione di immagine di Bachelard alla luce di questo dinamismo dell'immaginazione sonora e musicale? Oggi, quando *guardiamo* solo *alla* musica, che è

passata dall'essere un suono a un'*immagine visiva*, evocare i mondi sonori di Bachelard ci riporta ai fondamenti di questa forma d'arte, che richiede un'adesione all'invisibile. Perché *sentiamo diversamente quando chiudiamo gli occhi* (PS), prendendo la misura dell'immensità che è in noi, simile alla musica, che contribuisce così a "rendere spazioso l'udito" (Rilke) fino a trasformare la risonanza in riecheggiamento (PS) toccando la profondità prima della superficie. Non sarebbe nell'interesse della musicologia nutrirsi dell'approccio poetico per avvicinarsi alle opere dei musicisti che si ribellano all'analisi, così come l'approccio di Bachelard al mondo microfisico lo portò a postulare la non-analisi? (ESFC).

Nella poesia, come nella musica, non si tratta affatto di "descrivere" i paesaggi per poi *rappresentarli*, ma piuttosto di *dare vita ai loro movimenti coinvolgendo* l'ascoltatore; perché "la vista non ha parte nell'immagine: è dedotta dal movimento" (PA2). L'azione immaginativa e deformante richiesta nella *rêverie* bachelardiana non è forse un principio euristico valido in tutte le arti che non mira a riprodurre la realtà ma a (ri)crearla?

Dalla danza alla pittura (cfr. C. Carlson: "Sono molto influenzato da Gaston Bachelard), passando per la scultura, il teatro e la musica, tutte le arti sono interessate dalla sua poetica degli elementi e dello spazio, che sono diventati principi compositivi per J.-C. Risset o F.B. Mâche (tra gli altri). Qual è la ragione segreta di questa attrazione per l'opera di Bachelard come motore della creazione? Il metodo della *rêverie*, che consiste nell'"andare in profondità" (PR, 109) per scoprire l'energia della materia, animata dal ritmo, è rilevante per le arti al punto da continuare a ispirare gli artisti di oggi? Qual è la ragione segreta di questa attrazione per l'opera di Bachelard come motore della creazione?

L'esplorazione degli ambienti sonori di Bachelard tenterà di rivelare ciò che oggi ci può portare la sua fenomenologia dell'ascolto, attenta al fenomeno della vita vissuta in tutta la sua intensità e immediatezza. La musica come "idea immediata della vita" (Nietzsche 1994, 129) alimenta il pensiero di Bachelard, che alla fine della sua vita voleva addirittura riscrivere tutti i suoi libri alla luce di una "dottrina della spontaneità" (FPF) aspirando a fondare una "estetica concreta" e "un'estetica dell'umano". In che modo questa estetica, combinata con una "estetica dell'energia", ha potuto fecondare un'etica profonda della poesia come presenza al mondo e agli altri? Questa "estetica dell'umano" (FPF) non è forse un'etica?

Bachelard ha sviluppato un orecchio fine ("a quale altezza d'essere devono aprirsi le orecchie che ascoltano?" (PS) che permette "di interpretare i silenzi e i timbri, le vivacità e le lentezze, tutte le risonanze e tutti gli arpeggi della simpatia" (Prefazione a *Je et Tu* 1938). Questo ascolto empatico delle loro energie può incoraggiarci oggi a prenderci cura della vita (in noi e intorno a noi) e a preservare il nostro ambiente sonoro per resistere all'ambiente rumoroso delle nostre società contemporanee? Questo indirizza la pratica artistica e musicale verso una certa "igiene di vita", un richiamo all'energia (DS), aprendo nuove prospettive che in questo numero cercherà di approfondire.

RIFERIMENTI CON SIGLA

[DD] BACHELARD, G. (2010). *La dialettica della durata*, Milano: Bompiani.

[DS] BACHELARD, G. (2008). *Il diritto di sognare*, Bari: Dedalo.

- [ESFC] BACHELARD, G. (2002). *L'esperienza dello spazio nella fisica contemporanea*, Messina: Armando Siciliano Editore.
- [FC] BACHELARD, G. (2005). *La fiamma di una candela*, Milano: SE.
- [II] BACHELARD, G. (2010). *L'intuizione dell'istante*, Bari: Dedalo.
- [L] BACHELARD, G. (2009). *Lautréamont*, Milano: Jaca Book.
- [PA1] BACHELARD, G. (2006). *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano: RED Edizioni.
- [PA2] BACHELARD, G. (2007) *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, Milano: RED Edizioni.
- [PF] BACHELARD, G. (1990). *Poetica del fuoco. Frammenti di un lavoro incompiuto*, Milano: RED.
- [PR] BACHELARD, G. (2015). *La poetica della rêverie*, Bari: Dedalo.
- [PS] BACHELARD, G. (1975). *La Poetica dello spazio*, Bari: Dedalo.
- [TR] BACHELARD, G. (2007). *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Milano: RED Edizioni.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAM, D. (2013). *Come la terra cadde in silenzio. Per un'ecologia dei sensi. (L'incantesimo del sensuale)*, Parigi: La Découverte [1996].
- ANDERS, G. (2020) *Fenomenologia dell'ascolto*. Tradotto dal tedesco da Martin Kaltenecker e Diane Meur. Parigi: Cité de la musique. Philharmonie de Paris.
- ASCAL, F. (2011). *Un sogno di verticalità*. Giornale di Rentiilly. Intorno a Gaston Bachelard. Parigi: Ed. Apogée.
- BONARDEL, F. (1993). *Filosofia dell'alchimia*. Grand Œuvre et Modernité. Parigi: PUF.
- BACHELARD, G. (1937). *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*. Parigi: Alcan.; (2002) Traduzione italiana a cura di Maria Rita Abramo, *L'esperienza dello spazio nella fisica contemporanea*, Messina: Armando Siciliano Editore.
- BACHELARD, G. (1938) Préface au livre de M. BUBER *Je et Tu*. Paris : Aubier Montaigne.
- BERQUE, A. (2018). *Glossario di mesologia*. Parigi: Edizioni Eoliennes.
- CARLSON, C. (2017). *Scritti sull'acqua*. Arles: Actes Sud/Roubaix, La Piscine.
- CASATI, R. e DOKIC, J. (1994). *La filosofia del suono*. Nîmes: J. Chambon.
- DEBUSSY, C. (1971). *Monsieur Croche et autres écrits*. Parigi: Gallimard.

- DELEUZE, G. (1981). *Logica della sensazione*. Parigi: Ed de la Différence.
- GUILLOT, M. (2021). *Conflitti dell'occhio e dell'orecchio nell'ascolto musicale. L'écoute intériorisée*. Aix: PUP.
- HEISENBERG, W. (1961). *Fisica e filosofia*. Parigi: A. Michel. *La nature dans la physique contemporaine*, Parigi: Gallimard, 1962.
- HERDER, J.-G. Von (2010). *Trattato sull'origine delle lingue* [1772]. Parigi : Allia.
- JACOB, F. (1970). *La logica del vivente*. Parigi: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines.
- LASSUS, M.-P. (2006). Il tocco interiore. M. Lacché (ed.). *L'immaginario musicale tra creazione e interpretazione*. Parigi: L'Harmattan. 151-161.
- LASSUS, M.-P. (2010). *Bachelard musicista. Per una filosofia dei silenzi e dei timbri*. Lille: Septentrion.
- LASSUS, M.-P. (2019). *Non conoscenza, paradigma della conoscenza*. Leuven: EME, L'Harmattan.
- LUPASCO, S. (1974). *Energia e materia psichica*. Parigi: Julliard.
- MURAKAMI-Giroux, Fujita Masakatsu e V. Fermaud (eds). (2020). *Ma e Aida. Le possibilità del pensiero e della cultura giapponese*. Parigi: ed. Philippe Ricquier.
- NIETZSCHE, F. (1951). *Al di là del bene e del male*. Parigi: Aubier Montaigne, § 246.
- NIETZSCHE, F. (1994). *La nascita della tragedia*. Parigi: Librairie générale française.
- OHANA, M. (1971). Les Grandes Répétitions, *Le Silencieux de M. Ohana*, diretto da Paul Seban. 12 novembre. Parigi, Inathèque de France, rif. 1971-37.
- POIRIER, A. (1996). *Tôru Takemitsu*. Parigi: Michel de Maule.
- PUTHOMME, B. (2002). *Le rien profond. Per una lezione bachelardiana dell'arte contemporanea*. Parigi: L'Harmattan.
- RILKE, R.-M. (1997). *Opere poetiche e teatrali*. Parigi ; Gallimard, Pléiade [Poesia].
- ROSA, H. (2018). *Risonanza. Una sociologia della relazione con il mondo*. Parigi: La Découverte.
- ROSA, H. (2019). La società dell'ascolto. La ricettività come essenza del bene comune. *Revue du MAUSS*, 53 (1), 361-395.
- ROUSSEAU, J.-J. (1974). *Les rêveries du promeneur solitaire* [1762]. Parigi: Gallimard.

RUCKERT, F. (2012). *Concerto per penna e arco. Saggi sulla musica alla luce di Gaston Bachelard*. Parigi: Edizioni Complicités.

SOLOMOS, M. (2018). L'ascolto musicale come costruzione del comune. *Circuit*, 28 (3) *Sonic engagements: ethics and politics*, 53-64.

SOLOMOS, M. (2018). Dal suono allo spazio sonoro, ambiente sonoro, paesaggio sonoro, milieu sonoro o ambiente. *Paragraph*, Edinburgh University Press, 2018, 41 (1), 95-109.

SCHAEFFER, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Parigi : Seuil.

SCHAFER, R. Murray (1979). *La sintonizzazione del mondo. Esplorazione pionieristica della storia passata e dello stato attuale di un aspetto dimenticato del nostro ambiente: il paesaggio sonoro*. Random House Inc.

SPAMPINATO, F. (2008). *Le metamorfosi del suono. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*. Parigi: L'Harmattan.

GUGLIA, A. (1949). *Piacere poetico e piacere muscolare*. Parigi: José Corti. Nuova edizione nel 1986.

STOCKHAUSEN, K. 1959 [1957]. Come passa il tempo. Vol. 3. *Die Reihe giornale musicale*.

TAKEMITSU, T. (1995). *L'incommensurabile suono del silenzio. Affrontare il silenzio*. Berkeley California: Fallen Leaf Press, p. 196.

VALERY, P. (1960). Poésie perdue. *L'ouïe. Œuvres*. T. II. Parigi: Gallimard, La Pléiade, p. 656.

Modalità di presentazione del contributo:

- I testi dovranno essere proposti tramite la pagina dedicata:

<https://www.mimesisjournals.com/ojs/index.php/bachelardstudies/about/submissions>

- I testi pervenuti verranno sottoposti a double blind peer review.

- L'Autore può proporre un articolo per le sezioni La lettre o L'esprit per un massimo di 7.000 parole in, con un Abstract (150 parole) in inglese e francese, seguito da cinque parole chiave in inglese.

- L'Autore può proporre una recensione di un massimo di 1.400 parole in lingua italiana.

- I manoscritti, resi anonimi, devono essere caricati entro il **15 Settembre 2022** in formato .doc direttamente dal sito, insieme a un ulteriore documento con i dati dell'autore (Bio e affiliazione).

- Come parte del processo di presentazione, gli autori sono tenuti a verificare la conformità della loro proposta con le norme di Redazione della rivista: <http://mimesisedizioni.it/Norme-editoriali-Mimesis.pdf>