

Editoriale

Bachelard “silenciaire” o l’arte di ascoltare

Gli ambienti sonori di Gaston Bachelard sono inseparabili dalla sua vita nella regione dello Champagne, scandita dal ritmo delle vendemmie e dalle mietiture. «Filosofo all’aria aperta»¹, egli resta in ascolto dei sussurri della foresta popolata da alberi e uccelli, della melodia dei ruscelli o dell’«aria parlante»², che gli impartiscono vere e proprie lezioni di filosofia e musica che risuonano nella sua scrittura ritmica, ondeggiante come il “movimento della vita”. Questa «udibilità del leggibile» (Matthieu Guillot) è fondamentale per Bachelard, che ci consiglia di ascoltare i libri per comprenderli meglio, di imparare «l’energia con la poesia»³, la musica o i quadri: veri e propri ambienti sonori in cui ci si può soffermare e meditare sull’«energia della materia»⁴, tema comune tanto all’arte quanto alla scienza di inizio ‘900.

Se Bachelard non ha mai scritto di musica, la vicinanza del suo pensiero a quello di musicisti e artisti coevi emerge chiaramente in questo numero dedicato a un filosofo-musicista il cui «orecchio può sentire più profondamente di quanto gli occhi possano vedere»⁵. Proteso a un «sovra-scoltare» la materia sonora⁶, egli sente parlare i colori e le forme («tutti i fiori, infatti, parlano, cantano, anche quelli disegnati»⁷) e ci fa gustare il sapore delle parole, dotate di sonorità e profumi peculiari, in una «polifonia dei sensi»⁸, che ci armonizza e ci aiuta ad abitare “poeticamente” il mondo.

¹ Bachelard, G., *Il diritto di sognare*, tr. it. di M. Bianchi, Bari, Dedalo, 1975, p. 192, [*Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970].

² Bachelard, G., *Psicanalisi dell’aria. L’ascesa e la caduta*, tr. it. di M. Cohen Hems, Milano, Red, 2007, p. 260, [*L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943].

³ Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, tr. it. di M. Cohen Hems e A. C. Pedruzzi, Milano, Red, 2006, p. 215, [*L’Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942].

⁴ Bachelard, G., *Il diritto di sognare*, cit., p. 35.

⁵ Bachelard, G., *La terra e il riposo. Le immagini dell’intimità*, tr. it. di M. Citterio e A.C. Pedruzzi, Milano, Red, 1994, p. 169, [*La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l’intimité*, Paris, José Corti, 1948].

⁶ Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 2006, p. 212, [*La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1957].

⁷ Ivi, p. 210.

⁸ Bachelard, G., *La poetica della rêverie*, tr. it. di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 1972, p. 12, [*La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960].

Numerosi compositori del XX e XXI secolo sono stati ispirati dalla sua poetica filosofica e musicale, in sintonia con la nuova musica del XX secolo e fondata sul silenzio inteso come primo ambiente sonoro del suono: uno spazio-tempo in movimento, generatore di ritmo, timbro e tempo musicale. Ma queste onde di silenzio si sentono anche attraversare le poesie, le cui parole non hanno bisogno di preamboli, al massimo di un «preludio fatto di silenzio»⁹, poiché «il silenzio è un mondo» che cerca di esprimersi nella musica così come nell'essere¹⁰, dando origine alla prima parola umana. Ma «prima di parlare, è necessario sentire»¹¹, sostiene Bachelard (via Novalis), poiché il linguaggio è innanzitutto un ascolto delle infinite lingue dell'universo. Lo sanno bene i poeti e i musicisti, che riscoprono l'atteggiamento dell'*infans* e la sua estrema attenzione al minimo suono e movimento, fino al «sentirsi vedere» o al «sentir[si] ascoltare»¹², tipico della musica acusmatica definita da François Bayle (1932-) come «ascolto dell'ascolto»¹³. Ed è proprio questa «poetica dell'ascolto» (M. Guillot) ad emergere in filigrana in tutto il numero.

Ciò che interroga Bachelard, osserva Makis Solomos, «non è tanto il suono in quanto fenomeno fisico, quanto il processo che gli permette di esistere, ossia “l'ascolto”». Un ascolto sempre incarnato e *situato*, che rivela l'“unità sonora” di un *milieu* (ossia l'insieme delle relazioni reciproche tra un soggetto e il suo ambiente) segnato dalla presenza dell'acqua. I suoi canti hanno infatti affascinato filosofi (in particolare Bachelard e Jankélévitch, i due «filosofi dell'acqua», secondo Jean-Pierre Cléro) e musicisti, tra i quali il compositore giapponese Toru Takemitsu (1930-1996), per il quale un suono è autenticamente musicale quando può essere paragonato ad acqua viva. Con orecchio bachelardiano Takemitsu ha ascoltato il fluire di suoni e silenzi, percepiti intorno a sé o in sogno, dando vita a visioni musicali poeticamente strutturate nelle sue composizioni (Ziad Kreidy).

Attento alla «geologia del silenzio»¹⁴, anche il compositore e filosofo Hugues Dufourt (1943-) ha attinto alle fonti bachelardiane per comporre, tra le altre cose, la sua “musica spettrale” basata sulla produzione scientifica di Bachelard¹⁵, che accorda un ruolo di rilievo alle nozioni di spettro e risonanza (Pierre-Albert Castanet). Insegnandoci a sviluppare un orecchio attivo, sia dentro di noi che intorno a noi, Bachelard ci rende sensibili alle vibrazioni della materia sonora che Debussy,

⁹ Bachelard, G., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, tr. it. di A. Pellegrino, G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 2009, p. 101, [*L'intuition de l'instant. Étude sur la Siloë de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992].

¹⁰ Cfr. Picard, M., *Il mondo del silenzio* [1951], tr. it. di J. L. Egger, Milano, Servitium, 2014 (*Die Welt des Schweigens* [1948], LOCO, 2009).

¹¹ Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, cit., p. 214.

¹² Ivi, p. 215.

¹³ Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993, p. 136.

¹⁴ Bachelard, G., *Conclusion: L'image littéraire*, in Id., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 285. Tale sezione non è presente nella traduzione italiana.

¹⁵ Bachelard, G., *La filosofia del non. Saggi di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, tr. it. di G. Quarta, Roma, Armando, 1998, p. 68, [*La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018].

suo contemporaneo (1862-1918), ha saputo cogliere nella sua musica. Alla ricerca di «un'arte libera, che scaturisce all'improvviso [...] a misura degli elementi, del vento, del cielo, del mare!»¹⁶, Debussy ci fa infatti percepire nella sua opera (1902) quel «grande silenzio... strano» dell'acqua («si sentirebbe l'acqua dormire!»¹⁷) che crea nei paesaggi dei veri e propri «laghi di canto»¹⁸, commenta Bachelard secondo il quale non vi è poesia senza silenzio. Il silenzio è infatti incarnato dal personaggio di Mélisande il cui canto, sussurrato “a fil di voce”, non è altro che prolungamento, a riprova di come «si [possa] rappresentare tutto ciò che un fine orecchio percepisce nel ritmo del mondo che lo circonda»¹⁹.

Prestando ascolto ai suoni dell'acqua (*La Mer*, 1905) e degli esseri dell'aria (il vento, tra gli altri), da cui proviene il suono, egli ha liberato la musica dalle sue forme precostituite, dalle grammatiche musicali e dalla pulsazione metrica a queste legata, per sviluppare una «musica *en plein air*»²⁰. Tra le presenze di questo luogo mediano, a metà tra cielo e terra, l'uccello, nel suo apparire improvviso, incarna un dinamismo liberatore dalle pesantezze terrene. Emblema della musica («proprio come me, che sono qui in ascolto»²¹, dice l'allodola shelleyana) e “dell'energia” che rende gli esseri “viventi”, l'uccello in volo è una bellezza primordiale che siamo capaci di imitare interiormente. Perché «esiste il volo dentro di noi»²², e spetta ai poeti e ai musicisti farcelo sentire, insegnandoci a volare con i suoni nello spazio tramutatosi in musica («non esiste spazio senza musica perché non è possibile l'espansione senza spazio»²³). È compito degli artisti catturare questo dinamismo della realtà e farlo risuonare nella nostra immaginazione, facendoci scoprire la vivacità dei suoi movimenti incessanti, simili, secondo Bachelard, a quelli del regno animale, che definisce dunque l'immaginazione una «facoltà animalizzante»²⁴.

L'uccello, la cui vita “ritmata” si dà, con tutta la sua intensità, nell'istante stesso della sua apparizione, mostra che «vi è identità assoluta fra il sentimento del presente e il sentimento della vita»²⁵. Allo al contempo volo e canto, onda e corpuscolo, è ambivalente come la materia-energia che è all'origine di una nuova concezione del tempo, in relazione allo spazio. Ma «in che senso il ritmo è temporale?», si chiede Pierre Sauvanet, a cui Elie During risponde mostrando che il tempo bachelardiano è in sintonia con il tempo musicale che Marcus Motta ha cercato di farci sentire nella sua composizione *Space Tango*, dove ci rende sensibili a quel “pluralismo temporale” fatto di gruppi di istanti.

¹⁶ Debussy, C., *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, tr. it. di A. Battaglia, a cura di F. Lesure e E. Restagno, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 298, [*Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987].

¹⁷ Debussy, C., *Pelléas et Mélisande*, opera, Atto I.

¹⁸ Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque*, cit., p. 212.

¹⁹ Debussy, C., *op. cit.*, p. 288.

²⁰ Ivi, pp. 60-61.

²¹ Bachelard, G., *Psicanalisi dell'aria*, cit., p. 82.

²² Ivi, p. 34.

²³ Ivi, p. 38.

²⁴ Bachelard, G., *Lautréamont*, tr. it. a cura di F. Fimiani, Milano, Jaca Book, 2009, p. 43, [*Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015].

²⁵ Bachelard, G., *L'intuizione dell'istante*, cit., p. 44.

Gli uccelli, i primi fonatori, hanno ispirato agli uomini una «musica di umanità»²⁶, imitando le voci dell'universo, quelle dell'acqua, il "suono fondamentale" da cui derivano secondo Bachelard, tanto il linguaggio quanto la musica. Così, egli ascoltava «lo sciabordio delle rive nei suoni nasali degli uccelli acquatici, il gracidio della rana nel porciglione, il sibilo della canna nel ciuffolotto, l'urlo della tempesta nella fregata», mentre i «suoni tremolanti, rabbrividenti» degli uccelli notturni erano per lui «la ripercussione di un'eco sotterranea tra le rovine»²⁷. Ma l'uccello non è solo un imitatore; è anche un inventore «come il compositore nella specie umana»²⁸. Come ricorda il musicista François-Bernard Mâche (1935-)²⁹, l'uccello può anche diventare il messaggero privilegiato degli dèi attraverso la divinazione, indotta dall'ascolto dei suoi canti. Inizialmente ispirato dal canto degli uccelli³⁰ – come il suo maestro, il compositore e ornitologo Olivier Messiaen (1908-1992) – Mâche si è poi orientato verso i suoni degli elementi, cari a Bachelard. Così, in *Kassandra* (1977), «il fuoco inizia a parlare», e il ronzio delle api si mescola ad altre voci e suoni strumentali a comporre «una polifonia naturale»³¹; mentre in *Amorgos* (1979) possiamo udire «ciò che il mare dice nella grotta» di cui si fa «traduttore»³². «Un animismo spontaneo», sostiene Mâche, «ci fa probabilmente percepire anche nel mondo dei rumori del vento, del mare, della tempesta, ecc... delle "voci" che si rivolgono a noi»³³. Perché «il mondo ci parla» e «l'uomo non è l'unico a parlare»³⁴, conferma Bachelard. A suo avviso, il pensiero filosofico e scientifico evolve in una direzione opposta a quello artistico, orientato ad una comprensione "animistica" del mondo e dei suoi elementi³⁵, intesi come vere e proprie energie sonore che esistono allo stato puro in natura. È per aiutarci a sentirle che i compositori del XX secolo hanno dato vita alla loro musica, nata dal «misterioso concorso di curve dell'aria, movimento delle foglie e profumo dei fiori»³⁶. La musica, materia vibrante, è così divenuta nel Novecento un'arte dello spazio, come aveva previsto Debussy, e fonte di un nuovo modo di comporre ascoltando il rumore del mare, del vento tra le foglie o il grido di un uccello che «lasciano in noi emozioni molteplici... (che) si [esprimono] con un linguaggio musicale»³⁷.

²⁶ Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque*, cit., p. 214.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. Mâche, F.-B., *La musique chez les oiseaux*, in *Comme un oiseau: exposition, Paris, 19 juin-13 octobre 1996*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996; Id., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 395-401.

²⁹ Cfr. *Ibidem*.

³⁰ Mâche, F.-B., *Naluan*, op. 27 per ensemble e banda, Parigi, Durand, 1974.

³¹ Mâche, F.-B., *Kassandra*, op. 33 brano radiofonico per ensemble e banda, Parigi, Durand, 1977.

³² Mâche, F.-B., *Amorgos*, op. 38 per ensemble e banda, Parigi, Durand, 1979.

³³ Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*, Conferenza all'Università di St-Etienne, 8 gennaio 1997.

³⁴ Bachelard, G., *La poetica della rêverie*, cit., p. 161.

³⁵ Bachelard, G., *La filosofia del non*, cit., pp. 35-36.

³⁶ Debussy, C., *op. cit.*, p. 87.

³⁷ *Ivi*, p. 304.

Che la musica possa essere davvero “un modo di sentire”³⁸, una modalità di conoscenza a sé stante, che afferma verità in un modo non razionale e intuitivo? È quanto suggeriscono gli autori di questo numero, sottolineando l'importanza odierna dell'ascolto (o dell'“udire”, dell'“ascoltare”, del “sentire”, per dirla con Bayle) e del cosmo-ascolto per costruire un ambiente in risonanza con il nostro essere. Poiché «*even inanimate things have their music*» afferma Siméon Pease Cheney (1818-1890)³⁹, primo musicista ad aver avuto l'idea di annotare tutti i suoni che sentiva nella sua dimora circondata da acque e foreste, e di trasporli su pentagrammi: un'intera vita dedicata all'ascolto⁴⁰, e a praticare “l'arte di sentire le cose”, come invita a fare Bachelard se vogliamo ritrovare il mondo che abbiamo perso⁴¹. Reimparando a «sentire come volano gli uccelli» e a «sapere i movimenti con cui i piccoli fiori s'aprono il mattino»⁴², a entrare in “simpatia muscolare” con gli esseri e con le cose, impareremo che la musica o i versi poetici non sono solo sentimenti, ma vere e proprie «esperienze corporee e motorie» (Francesco Spampinato), e che non sono solo gli uccelli a cantare, ma anche le case. «Il secchio in cui gocciola la pioggia, che piange sotto la grondaia di zinco», o «le gocce di suoni dello scricchiolio del fuoco, del legno che si spezza o dell'impennata improvvisa delle fiamme quando il ceppo s'infiamma nel focolare» sono musica⁴³. Quando si passa la vita ad ascoltare (come fanno anche gli animali, la cui vita peraltro dipende proprio da questo ascolto), l'orecchio finisce per percepire, dal retroterra del silenzio, una musica dietro la successione dei suoni. E «si ascolta meglio con gli occhi chiusi»⁴⁴, precisa Bachelard anticipando la musica acusmatica nata dall'arte radiofonica, della quale era fervente difensore.

Ma tutti i suoni di uccelli, del vento, della pioggia che cade nei secchi, dei crepitii degli insetti, delle porte che sbattono sono davvero musica? (*Archivi* di questo numero)

Incorporando questi rumori nella loro musica, i compositori del XX secolo ci hanno fatto capire che “viviamo in mezzo a suoni e non solo in mezzo a immagini”, come testimonia Raymond Murray Schafer (1933-2021) nel suo libro *The Tuning of the World*⁴⁵, all'origine dell'ecologia sonora. Rifiutando di considerare il mondo come musica, rifiuteremmo in definitiva anche «il vento, gli uccelli, le canne, le gocce di pioggia sugli alberi»⁴⁶. Bachelard ci invita a riscoprire questo

³⁸ Cf. Mâche, F.-B., *Esposizione “Paysage sonore urbain”*, Atti di convegno (30-31 maggio 1980), Paris, Plan Construction, 1980.

³⁹ Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017, p. 119.

⁴⁰ Cfr. *La musique des oiseaux* in *Archivi*.

⁴¹ Cfr. Crawford, M.B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.

⁴² Rilke, R.-M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge* [1929], tr. it. a cura di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1992, p. 21, [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].

⁴³ Quignard, P., *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴ Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, cit., p. 150.

⁴⁵ Cfr. Schafer, R. M., *Il paesaggio sonoro*, tr. it di N. Ala, Lucca, Casa Ricordi, 1985, [*The Tuning of the World*, Toronto, Random House Inc., 1977].

⁴⁶ Quignard, P., *op. cit.*, p. 119.

senso dell'ascolto, anche nell'ambiente urbano, dove possiamo anche chiederci: da quali suoni e da quali silenzi vogliamo essere circondati per vivere meglio oggi e agire sul nostro ambiente sonoro? Debussy ha mostrato che la musica crea spazi atmosferici piuttosto che forme, volutamente sfumate in *Brouillards*, un preludio per pianoforte che, ascoltato «polifonicamente» e «muscolarmente» (F. Spampinato), ci “tonalizza”, innescando «un'attività del tutto nuova dell'immaginazione creatrice»⁴⁷. Questa esperienza immediata e multisensoriale del sentire, a contatto con un'atmosfera che ci colpisce prima ancora di ogni comprensione razionale, è quella dell'ascolto profondo, che può dunque darci accesso alla memoria corporea (dei suoni intrauterini dell'inizio della vita, nell'oscurità di un ambiente naturale). Questo è l'intento dell'artista Juliette Kempf, che ci invita a immergerci nelle acque della Memoria, con la sua installazione sonora *En souvenirs* (2022)⁴⁸, dove è possibile “immergersi” liberamente in una sorta di “grotta”, guidati dai respiri e dalle voci registrate di persone di tutte le età. Mescolate ai canti delle nove “muse”, queste voci ci fanno ripercorrere una memoria immemorabile, antecedente al tempo, quando il mondo non era altro che respiro, energia.

Cercando di toccare i sensi prima dell'intelletto, il compositore giapponese Toru Takemitsu concepisce la musica come “materia viva” e irrazionale, che si vede nascere e crescere. In profonda affinità con Bachelard («chi ha mai saputo fare poesia con il pensiero?»⁴⁹), si è distaccato dallo spirito di analisi a favore di una dimensione cosmica e spirituale che chiama “Ma”, un vero e proprio modo di comprendere l'universo come cosmo⁵⁰. Basato su un ritmo fisiologico, «l'incommensurabile *ma*, teso dinamicamente [...] silenzioso e al di là del suono [...] pieno di innumerevoli sonorità»⁵¹, esso è al centro delle arti in Giappone e permette di sperimentare un tempo altro, per l'appunto non misurabile, che si apre “tra” le cose e “tra” gli esseri per far emergere una forma d'arte vivente. L'orecchio, teso verso un aldilà del sensibile, cerca così di «vedere l'invisibile e ascoltare l'inaudibile»⁵², scatenando visioni. Il compositore si dedica a catturare questa “aura” del suono e al collegare visioni oniriche e visioni “musicali”, in modo tale che il sonoro e il visivo si confondono (Z. Kreidy). Su questo punto, Takemitsu è vicino alla coreografa Carolyn Carlson⁵³, influenzata come lui dagli scritti di Bachelard e dalla cultura

⁴⁷ Bachelard, G., *La poetica della rêverie*, cit., p. 196.

⁴⁸ Kempf, J., *En souvenirs. Installation sonore dédiée à la rêverie solitaire*. Compagnie “Le Désert en Ville”. Nantes, 2022; Paris, EAM Anne Bergunion, 2023.

⁴⁹ Bachelard, G., *La fiamma di una candela*, tr. it. di G. Alberti, Milano, SE, 1996, p. 32, [*La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961].

⁵⁰ Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., *Afterword*, “Perspectives of New Music”, Vol. 27, n°2, 1989, p. 213.

⁵¹ Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971, p. 196.

⁵² Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995, p. 142.

⁵³ Segnata da un'infanzia trascorsa in prossimità dell'acqua, ascoltando i suoi movimenti e quelli di tutti gli esseri viventi che la circondavano (alberi, colline e fiori selvatici), anche Carlson ha sviluppato un profondo ascolto della natura: «Ho sentito la vita crescere in ogni cosa [...] ho sperimentato la sensazione di innocenza della vita che si apre alla terra e al cielo» (Carlson, C., *Intervista con Hélène Tabouet*, in Id., *Writings on Water = écrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017, p. 26).

giapponese, della quale riprende alcune nozioni come il *Li* (che designa, tra l'altro, le trasformazioni della natura e il soffio del vento). «Lavoro a partire dai sogni e dalle intuizioni», spiega Carlson, il cui pensiero poetico e metaforico è in affinità con l'approccio bachelardiano. Il suo ascolto corporeo dei movimenti del mondo e della materia è affine all'ascolto cosmico dei popoli che “cantano e danzano” le idee piuttosto che esprimerle a parole (Blanca Solares). Allo stesso modo, le creazioni della coreografa, concepite a partire dalla sua lettura di Bachelard, cercano, malgrado il degrado del pianeta, di celebrare la Madre Terra e di renderci consapevoli della nostra appartenenza al vivente, mostrandoci cosa significhi «l'energia come estetica»⁵⁴.

Se l'energia ha un ruolo di rilievo nel lavoro di Carlson, estremamente legata agli elementi naturali, il suo pensiero poetico, basato sulla “musicalità del movimento”, privilegia l'orecchio («l'orecchio viene prima del visivo», afferma la coreografa) che, esattamente come la voce per Bachelard, proietta visioni a partire da una «adesione all'invisibile»⁵⁵, condizione primaria della poesia. Bachelard da testimonianza di questa conoscenza diretta e preriflessiva, attraverso il suo ascolto profondo, in sintonia con quello dei musicisti citati in questo numero, tra cui Mâche, propenso a ritenere che la musica sia una conoscenza di tipo irrazionale, appartenente più al regno dei sogni (come pensava lo stesso Debussy) e della *rêverie*, che a quello della scienza. Secondo Mâche, ascoltare con un orecchio musicale significa già fare musica, purché il fare musica sia inteso come il «trasformarsi in suono, esistendo in esso»⁵⁶. Con il suo «immergersi nella coscienza degli elementi come sono», Bachelard è stato in grado di ascoltare ciò che essi hanno da dire e rispondervi. «Quante volte sul ciglio del pozzo, sulla vecchia pietra coperta di acetosella e felce, ho sussurrato il nome delle acque lontane... Quante volte l'universo mi ha risposto!»⁵⁷, esclama Bachelard, per il quale «tendere l'orecchio significa già voler rispondere»⁵⁸.

Eric Maestri conferma che la «musica esiste solo come “interazione”» ed è pensata in funzione di un'alterità, ossia come spazio condiviso. A sostegno della sua tesi, ricorda compositori/trici che hanno saputo declinare la nozione bachelardiana di riverbero cercando di coinvolgere l'ascoltatore, di farlo partecipare alla realizzazione dell'opera. Maestri sottolinea così l'importanza dell'immagine (in senso bachelardiano) e dell'immaginazione come strumento compositivo per autori come Bayle, lettore di Bachelard (in particolare di *Psicanalisi dell'aria*), con cui sente un'affinità di pensiero – ad esempio, la nozione “d'i-son” (immagine-suono) che stimola l'immaginazione dell'ascoltatore nell'ascolto radiofonico, caro a Bachelard, e acusmatico. Allo stesso modo, la compositrice Pauline Oliveiros (1932-2016) riteneva che l'ascolto fosse il materiale fondamentale in grado di portare a

⁵⁴ Bachelard, G., *Lautréamont*, cit., p. 122.

⁵⁵ Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque*, cit., p. 24.

⁵⁶ Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997, p. 63.

⁵⁷ Bachelard, G., *Introduction: Imagination et mobilité*, in Id., *L'Air et les Songes*, cit, p. 12. Anche questa sezione non è stata inclusa nella traduzione italiana.

⁵⁸ Bachelard, G., *Préface* in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012, p. 29.

quell’“ascolto profondo” (*deep listening*), oggi assente nelle nostre vite. Perdendo questa relazione di reciprocità innescato da un ascolto attivo del nostro ambiente, umano e non umano, «ciò che si perde [...] è quella pace interiore [...] – una sensazione di equilibrio e concentrazione, di nuova energia e di vita» (citato da M. Solomos). Sottolineando la dimensione musicale e acustica dell’immagine, tutti questi musicisti rilanciano e rinnovano la filosofia dell’immaginazione di Bachelard, secondo la quale “l’uomo è musicale”, un tubo sonoro o un’arpa eolica.

Ritornando ad essere esseri “senzienti-pensanti” (Nietzsche) e “ascoltanti” (Bachelard), saremmo dunque in grado di rianimare il mondo dentro di noi. È l’obiettivo del *Bachelard Quartet*, qui intervistato da Gilles Hiéronimus, che si propone di risvegliare questa danza silenziosa e reciproca delle nostre percezioni, dando un’eco sonora al pensiero del filosofo. Nella loro performance si afferma la pervasività nella riflessione di Bachelard della musica, fulcro di una *rêverie* attiva per l’ascoltatore posto al centro di un dispositivo tri frontale, che lo coinvolge interamente nel suono (vocale e strumentale), sensibilizzandolo alla musicalità dell’esistenza.

Intesa come “attitudine” all’ascolto, la musica dà la sensazione di esistere senza che un pensiero sia necessario, come aveva già constatato il filosofo-musicista Jean-Jacques Rousseau nelle sue *Fantasticherie* generate dai suoni dell’acqua. L’esperienza, sostiene Mâche, induce una «meditazione che rende ogni riflessione inutile, inefficace e persino nociva»⁵⁹. Nel suo progetto *Ville sonore*, concepito espressamente per i camminatori urbani e solitari che siamo diventati oggi, egli cerca di trasformare “l’atteggiamento alienato del consumatore” e il suo “vagabondaggio casuale” in un atteggiamento d’ascolto profondo e creativo, che mira a renderlo presto “compositore” del proprio ambiente sonoro. A suo avviso, «bisogna condurre le persone ad ascoltare i suoni con un orecchio musicale». Questo richiede necessariamente un’educazione: «è nelle scuole materne ed elementari che si gioca la nostra libertà d’ascolto e il futuro dei suoni»⁶⁰. Ascoltiamo quello che hanno da dirci, da soli o attraverso un compositore, e capiremo allora che «la musica non è un lusso o un prodotto sonoro di massa» ma, per dirla con Bachelard, «un modo di sentire e un’arte di vivere il suono»⁶¹.

Marie-Pierre Lassus

Université de Lille

marie-piere.lassus@univ-lille.fr

Bibliografia

Bachelard, G., *Préface*, in Buber, M., *Je et tu* [1923], Paris, Aubier, 2012.

Bachelard, G., *L’intuizione dell’istante. La psicoanalisi del fuoco*, tr. it. di A. Pellegrino, G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 2009, [*L’intuition de l’instant. Étude sur la Siloè de Gaston Roupnel* [1931], Paris, Stock, 1992].

⁵⁹ Mâche, F-B., *Un urbanisme sonore?*, in Id., *Exposition « Paysage sonore urbain »*, cit.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

- Bachelard, G., *Lautréamont*, tr. it. a cura di F. Fimiani, Milano, Jaca Book, 2009, [*Lautréamont* [1939], Paris, José Corti, 2015].
- Bachelard, G., *La filosofia del non. Saggi di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, tr. it. di G. Quarta, Roma, Armando, 1998, [*La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, PUF, 2018].
- Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, tr. it. di M. Cohen Hemsì e A. C. Pedruzzi, Milano, Red, 2006, [*L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942].
- Bachelard, G., *Psicanalisi dell'aria. L'ascesa e la caduta*, tr. it. di M. Cohen Hemsì, Milano, Red, 2007, [*L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943].
- Bachelard, G., *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, tr. it. di M. Citterio e A.C. Pedruzzi, Milano, Red, 1994, [*La Terre et les Rêveries du Repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948].
- Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 2006, [*La poésie de l'espace*, Paris, PUF, 1957].
- Bachelard, G., *La poetica della rêverie*, tr. it. di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 1972, [*La poésie de la rêverie*, Paris, PUF, 1960].
- Bachelard, G., *La fiamma di una candela*, tr. it. di G. Alberti, Milano, SE, 1996, [*La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961].
- Bachelard, G., *Il diritto di sognare*, tr. it. di M. Bianchi, Bari, Dedalo 1975, [*Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970].
- Bayle, F., *La musique acousmatique : propositions... Positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993.
- Carlson, C., *Entretien avec Hélène Tabouet*, in Id, *Ecrits sur l'eau*, Arles, Actes Sud, Roubaix, La Piscine, 2017.
- Crawford, M. B., *Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2016.
- Debussy, C., *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, tr. it. di A. Battaglia, a cura di F. Lesure e E. Restagno, Milano, Il Saggiatore, 2018, [*Monsieur Croche et autres écrits* [1971], Paris, Gallimard, 1987].
- Mâche, F.-B., *La musique chez les oiseaux*, in *Comme un oiseau: exposition*, Paris, 19 juin-13 octobre 1996, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, Gallimard 1996.
- Mâche, F.-B., *La nature dans la musique*, Conferenza all'Università di St-Étienne, 8 gennaio 1997.
- Mâche, F.-B., *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Picard, M., *Il mondo del silenzio* [1951], tr. it. di J. L. Egger, Milano, Servitium, 2014, [*Die Welt des Schweigens* [1948], LOCO, 2009].
- Poirier, A., *Toru Takemitsu*, Paris, Michel de Maule, 1997.
- Quignard, P., *Dans ce jardin qu'on aimait*, Paris, Grasset, 2017.
- Rilke, R.-M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge* [1929], tr. it. a cura di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1992, [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Berlin, Suhrkamp Verlag, 2000].
- Schafer, R. M., *Il paesaggio sonoro*, tr. it. di N. Ala, Lucca, Casa Ricordi, 1985, [*The Tuning of the World*, Toronto, Random House Inc., 1977].
- Takemitsu, T., *Le son incommensurable au silence*, Tokyo, Schinchôsha, 1971.
- Takemitsu, T., *Confronting Silence. Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995.
- Takemitsu, T., Cronin, T., Tann, H., *Afterword*, "Perspectives of New Music", Vol. 27, n°2, summer 1989, pp. 205-214.