

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

Direttore

Sergio PRODIGO

Comitato scientifico

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.

ELIA GONNELLA

L'ORECCHIO E LO SGUARDO

INTRODUZIONE A UNA FENOMENOLOGIA
DELL'IMMAGINE SONORA



Das sind die saubern Neuigkeiten,
Wo aus der Kehle, von den Saiten
Ein Ton sich um den andern flicht.
Das Trallern ist bei mir verloren:
Es krabbelt wohl mir um die Ohren,
Allein zum Herzen dringt es nicht.
(GOETHE, *Faust, Der Tragödie zweiter Teil*,
Klassische Walpurgisnacht, vv. 7172-7177)

All sound heard at the greatest possible distance
produces one and the same effect, a vibration of the
universal lyre, just as the intervening atmosphere
makes a distant ridge of earth interesting to our
eyes by the azure tint it imparts to it.
(HENRY THOREAU, *Walden, or Life in the Woods*)

Queste sono le graziose novità / Dalla gola alle corde / Un
suono all'altro si intreccia. / I trilli son per me inutili: / Mi
solleticano intorno alle orecchie, / Ma al cuore non mi scendono.
(Traduzione rivista del *Faust* a partire da quella di Fortini).
Ogni suono udito alla maggiore distanza possibile produce un
unico e identico effetto, fa vibrare la lira dell'universo, esattamente
come l'atmosfera che è frapposta rende più interessante ai nostri occhi
una cresta di monti lontani, il colore azzurro che le imparte.
(Edizione consultata, *Walden. Vita nei boschi*, a
cura di Pietro Sanavio, BUR, Milano 2012).

A Valentina, Giovanna, Stefano,
Amelia, Irene, Arno, Gea.



aracne



ISBN

979-12-5994-932-5

PRIMA EDIZIONE
ROMA APRILE 2022

INDICE

13 *Introduzione*

PARTE I

Immagine sonora

21 Capitolo I

Sull'immagine sonora

1.1. Che cos'è un'immagine?, 21 – 1.2. L'immagine: degradazione dell'essere, 32 – 1.3. Distanza e contatto, 36 – 1.4. Similarità e novità: i rapporti densi tra copia e originale, 41 – 1.5. L'immagine sonora tra ascolto iconico e ascolto indicale, 59 – 1.6. Riflessioni fenomenologiche sull'oggetto sonoro e l'ascolto, 69 – 1.7. Riflessione schaefferiana: l'ascolto ridotto, 44 – 1.8. Immagini sonore, 95 – 1.9. L'occhio e lo sguardo: i significati del vedere, 99.

PARTE II

Sul senso: immagini e suoni

113 Capitolo I

L'immagine del pensiero

1.1. Del pensiero: l'immagine e i suoi sensi, 113 – 1.2. L'immagine accessoria, 116 – 1.3. L'immagine come mediazione, 118 – 1.4. L'immagine e il legame fondamentale con il pensiero, 123 – 1.5. La dimensione comune dell'immaginazione: l'immaginario, 135 – 1.6. L'immagine fenomenologica, 143.

- 155 Capitolo II
Il suono del pensiero
2.1. Pensiero sonoro, 155 – 2.2. La funzione dell'oralità, 162 – 2.3. Pensiero vibrante, 165 – 2.4. L'evento come vibrazione, 169 – 2.5. Guardare ascoltando, 174 – 2.6. L'immagine dei suoni, 178.

PARTE III
Suono d'immagine

- 183 Capitolo I
Il corpo dei sensi
1.1. Le ragioni del tatto nella costituzione sonora, 185 – 1.2. Il corpo della sinestesia, 194 – 1.3. La carne senziente: *chair du monde* e *chair du corps*, 204 – 1.4. La sinestesia e il virtuale, 217 – 1.5. Il virtuale dell'immaginario: l'immaginabile, 229.
- 241 Capitolo II
L'immagine sonora: il fondamento sonoro dell'immagine
2.1. Significanti e significati, 241 – 2.2. La sonorità dei tratti, 243 – 2.3. La sonorità del colore, 249 – 2.4. Il suono di Rothko, 253 – 2.5. L'orecchio altrove, 268.
- 271 *Bibliografia*

INTRODUZIONE

Immagini e suoni: a primo impatto sembrano due ambiti in cui l'esperienza si forma in modo diametralmente opposto. L'immagine appartiene alla vista, è ciò che viene visto, distante e frontale; mentre il suono appartiene all'udito, essendo ciò che viene udito e ascoltato, e distante o vicino che sia ci colpisce tutto intorno. Esperiamo i suoni con tutto il corpo e spesso anche grazie alle nostre ossa che possono ospitarne le vibrazioni. Esperiamo con il tatto i suoni che ci giungono sulla pelle, i quali ci colpiscono all'interno, coordinando le pulsazioni e il battito cardiaco.

All'idea che l'immagine visiva sia statica, distante e distale l'occhio, si è andata via via affiancando una considerazione differente che fa dell'immagine e della sua pelle qualcosa che trascende i limiti del contesto. Essa preme fuori dalla cornice, quando ce l'ha, dalla parete, inondando gli spazi e l'osservatore. L'immagine non è solo visiva. Essa non è solamente ciò che appare all'occhio, e di fronte, ma innanzitutto è una rete di significati che prendono vita grazie a uno sguardo che ne sancisce l'incontro. Tra occhio e sguardo vige quindi un distacco che si manifesta attraverso i fenomeni di questa schisi. L'immagine *stricto sensu* è un tessuto che unisce quanto ogni incontro denso di significato ha come fondo materico – il sensibile – a qualcosa che lo trascende in una dimensione ricca di sensi, di utilizzi, di messaggi e di significati. Le relazioni che l'immagine istituisce sono così forti che la sua attribuzione alla sola visività finisce per restarle stretta. Essa si dilata in una serie di applicazioni molteplici, non solo perché le relazioni semiotiche che partono da qualcosa di visto con gli occhi sono varie e aprono a numerose riflessioni, dove questo relazionarsi denso ha un significato preciso e stringente nella determinazione di un ruolo dell'immagine per l'attività concettuale. Ma perché il *Bild* tedesco, con cui possiamo senza troppe esitazioni tradur-

re sia l'immagine, sia il quadro che, inoltre, la foto, risulta essere un insieme di elementi in realtà eterogenei e differenziati, i quali come minimo comune denominatore hanno soltanto il darsi attraverso la vista.

L'immagine annoda i sensi – sensibili – ad altri sensi – intelligibili. E se il suono nella sua dimensione propria, sonora, ossia depurata da ogni divisione culturalmente indotta tra rumore e suono, è qualcosa che si differenzia profondamente dall'immagine visiva, anche questa, quando la incontriamo ad esempio nella tela, non se ne sta distante, ma invita tutta la corporeità a farsi presente, a convivere. Essa stessa è qualcosa che si relaziona all'intorno in cui si viene a trovare, è qualcosa di vivo che, come vedremo con Rothko, si dilata verso l'osservatore e nella parete in cui si trova.

In virtù di questa prima caratteristica aggettante e avvolgente occorre chiederci se esista un tessuto comune che ospiti sia l'immagine che il suono: qualcosa nel cui centro sia l'immagine che il suono si dirigono. Innanzitutto la corporeità coinvolta apre a una considerazione nuova che avvicina i due membri del rapporto. C'è un fondamento sonoro dell'immagine e un farsi immagine del sonoro. Gli esperimenti di Ernst Chladni, fisico tedesco vissuto a cavallo tra sette e ottocento che si interessò all'acustica e in particolare alla formazione di figure a partire da vibrazioni⁽¹⁾, sono utili per delineare un panorama concettuale dell'immagine sonora in cui è la dimensione vibratile a generare l'unità immaginale. Sarebbe la vibrazione di un archetto di violino che, investendo una lastra di vetro ricoperta di sabbia, genera figure particolari, quanto quindi ci informa della presenza del suono nell'immagine o, si dirà, dell'immagine nel suono. In questi esempi emerge come il suono generi anche immagini visive e quindi prima di tutto disegni e figure. In tal senso il suono può generare delle immagini trattenute in potenza nelle sue vibrazioni e questo prima di farsi parola e verbo. In altre parole, prima di farsi significato il suono disegna e traccia delle configurazioni.

Possiamo pertanto identificare alcune tappe fondamentali di un rapporto tra suono e immagine e queste possono essere racchiuse almeno in tre momenti differenti.

Un prima tappa riguarda il fondamento mimetico dell'immagine e muove dalle riflessioni platoniche. L'immagine platonica come degradazione dell'es-

(1) Per un'introduzione biografica cfr. D. ULLMANN, *Ernst Florens Friedrich Chladni*, Biographien hervorragender Naturwissenschaftler, Techniker und Mediziner, Band 65, hrsg. von D. Goetz, E. Wächter, H. Wußing, Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig 1983, in particolare per la questione acustica e per i riferimenti all'opera «Die Akustik» cfr. ivi, pp. 28-45.

sere non differenzia tra immagine sonora e immagine visiva, poiché in sede concettuale – mentre in sede analitico-argomentativa sì – Platone non fa differenza tra le istanze imitative e distanti dal reale che accomunerebbero entrambi – suoni e immagini. Questo, lungi dal rappresentare una posizione conclusiva, costituisce un quadro peculiare in cui è proprio lo stesso Platone ad adoperare e reintrodurre l'immagine. Sarà, poi, proprio alla dimensione sonora che spettano delle critiche mirate alla mozione e generazione emotiva che invece l'immagine visiva trova attenuate. In tal senso la *phoné* avrebbe un fondamento d'immagine in quanto degradazione di ciò di cui sta parlando. L'analisi sull'istanza mimetica sonora vede implicato anche un coinvolgimento della dimensione non inserita in un rapporto tra significante e significato, quindi neanche verbale, ma prettamente sonora. Il modo in cui il sonoro, quindi sia suono che rumore, comunica e si relaziona con dei significati, con dei contesti e il modo in cui genera novità rispetto a questi inscena un dialogo coinvolgente la semiotica come la riflessione musicologica più vicina alla fenomenologia.

In questo contesto l'immagine è ciò che si distingue dalla scena originale, che la eccede in un'unità nuova.

È possibile, inoltre, identificare una possibile unità del sensibile che non distingua tra udibile e visibile. Questa seconda tappa mostra come la percezione, prima di stabilirsi e concretarsi in singoli elementi, sia intelaiata, sia una ricca rete di tessuti che si tracciano *tra* i sensi. Mostra, quindi, come la percezione sia frutto di uno strato comune in cui le cose sono date in modo completo, quindi anche disturbante e discordante. Ad anticipare questa tappa è la presa di coscienza del rapporto che già con il singolo senso vede coinvolti momenti in cui vi sono altri sensi ad affacciarsi. I momenti costitutivi di ciò che definiamo sonoro sono infatti impregnati dell'intensità del tatto. Si dice che un suono è metallico, secco, bagnato, non per un'impossibilità descrittiva che vede solo nella metafora una soluzione, ma perché il suono si dà così intrecciato. Così, l'unità dell'estesico, data ad esempio nella sinestesia, si evidenzia in relazione alle sue possibilità e implicazioni, aprendo poi alla questione virtuale dell'esperire e da lì al campo dell'immaginazione.

Una terza tappa del rapporto è l'esatto contrario della prima. Come se i tre momenti ribaltassero la dialettica in tesi, sintesi e antitesi – invece che linearmente tesi, antitesi e sintesi. In realtà tutte e tre le tappe sono punti autonomi che si relazionano con delle linee tra loro. Nel testo vi sono più piani d'applicazione che possono formare tra sé costellazioni differenti a orecchie e occhi differenti.

Se, quindi, la parola e il suono potevano accogliere un fondamento d'immagine nel loro statuto mimetico adesso è l'immagine ad accogliere un fondamento sonoro. Nel suo farsi pittura essa accoglie istanze vibranti che invitano lo spettatore e convibrano con lui. La tela accoglie una materia vibrante dettata dal colore, dalle pennellate e dai tratti che annulla la musicalità del pittorico intesa come solo rapporto *tra* le parti. L'idea che una geometria e un rapporto tra soggetto e fondo possa rappresentare una dimensione musicale nella pittura viene ampliata dalla consapevolezza del vibrare del colore.

Un pensiero *dell'*immagine, un pensiero *per* immagine, vede come la caratteristica principe del sonoro, l'unione e la fusione, sia alla base di alcuni utilizzi dell'immagine. L'immagine unisce e collega, quasi fondendoli, membri differenti tra loro. Il vantaggio di una riflessione che non dimentichi una lezione prettamente incentrata sui suoni evidenzia almeno due punti fondamentali. Il primo riguarda la sostanza sonora. Ciò che inerisce al suono emerge come qualcosa di fundamentalmente caduco e ineffabile se e solo se confrontato con una frettolosa analisi di ciò che appartiene alla vista. I suoni vivono nel tempo e non li si può rivedere al pari di una cosa vista. La cosa sonora, infatti, risulta essere più una possibilità attualizzabile della cosa che una sua proprietà. Tuttavia il recepire i suoni con tutto il corpo fa di loro qualcosa che ci investe quotidianamente e tutti, sordi e non, indifferenti alla musica e non. Questo fa dei suoni un elemento permanente della nostra esistenza che incide e punge tanto quanto le immagini che ci investono. Se l'immagine fa *punctum*, parafrasando le parole di Roland Barthes sulla fotografia, ossia che questo è «quella fatalità che, in essa, *mi punge*»⁽²⁾, anche i suoni pungono costantemente. Entrano nell'intimità di chi ne è soggetto, stravolgendolo. L'immagine sonora punge. Non solo in quanto novità che attira l'attenzione se intendiamo l'immagine come dimensione mimetica che può appartenere anche al sonoro e che in quanto tale si distacca dal contesto in cui si viene a formare. Ma, anche e soprattutto, in quanto immagine vibrante e vibratile che colpisce l'osservatore. Suoni e immagini colpiscono, ma lo fa ancor di più l'immagine sonora che vede annodati i due momenti antitetici dell'esperienza umana. Un secondo elemento che emerge è che come il suono avvolge chi lo ascolta modificandolo e addirittura cambiando i modi in cui si relaziona e risuona con l'altro – cambiando le emozioni può modificare fortemente il comportamento e quindi l'apertura ver-

(2) R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980; tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 28.

so l'altro – così il suono si relaziona in modo avvolgente con se stesso e con altri suoni. Non solo generando polifonie e armonie, ma interpenetrando. I suoni si fondono, si uniscono ed essi stessi sono fatti di *altro*. Ciò che è il singolo suono è la risultante di un concerto di armoniche che vanno a definire la singolarità suono senza per questo mai perdersi del tutto. In tal senso la caratteristica principe è la trasmutazione, non solo in quanto sostanza dettata dal fluire del tempo ma, anche e soprattutto, in quanto sostanza dell'incontro. Suoniamo, risuoniamo o entriamo in dissonanza con gli altri proprio come i suoni si uniscono in consonanze e dissonanze. L'immagine, dal canto suo, può entrare in consonanza e dissonanza con altre immagini, con cui viene a creare delle narrazioni, o con gli spazi in cui si trova a emergere, e lì è compito dell'artista riuscire a coglierle, generare intensità o intensificare quelle presenti.

La presenza di un'immagine sonora verrà quindi declinata in più forme. Verrà affrontata la presenza di un fondamento di immagine nel sonoro e verranno definite le differenti applicazioni che giustificano la distinzione tra sonoro e visivo, tra suono e immagine, quindi tra immagine sonora e immagine visiva nella prima parte. Il pensare ai rapporti, alle somiglianze e alle differenze tra suono e immagine porterà poi a chiedersi in che modo se ne differenzi un'esperienza del pensiero. Se differenze ve ne sono, esse si manifestano infatti anche nel ricercare quei modi in cui pensiamo attraverso ciò che i sensi ci danno come loro forma fondamentale. Il pensare in immagini, come lo è un pensiero legato al suono, è azione ed esperienza del pensiero in cui ciò che i sensi raccolgono come struttura solida dell'esperienza concorre al movimento del pensiero. Così, nella seconda parte, verrà preso in esame un pensiero sonoro e uno legato all'immagine.

L'indagine sul rapporto tra sonoro e visivo prenderà una forma particolare nel ricercare gli elementi comuni a entrambi. Ciò porterà a volgere l'analisi verso l'udibile e il visibile nel centro del sensibile e nei suoi intrecci dati nella sinestesia. La presenza del suono nell'immagine troverà poi il suo sbocco nel campo propriamente visivo e poi pittorico ricercando un possibile fondamento sonoro dell'immagine nella terza parte.