

La relazione percettiva

I CONTRIBUTI

Daniela De Leo
Università del Salento

ABSTRACT

In the present work the relation perceptive contains just as much the subjective and unstable field of sensation as it does the stable field of perceptual discriminations that tend to be structured. The theoretical statement is that the experience of the encounter with a work of art, especially of music, unveils a word. No sooner do we stop seeing the work of art as an object and start seeing as a world, then we realize that art reveals itself to be the expedient that clarifies the meaning of our perceptual relationship with the world, this perceptual syntony between the essence of the world and the sensing of subjects, this expressive processuality in which activity and passivity are horizons that can certainly be distinguished in description, but that cooperate internally.

Keywords: perceptual relation, music, philosophy

Introduzione

Il significato della percezione è incarnato nella realtà e nella attualità della percezione stessa. Non si dà atto percettivo a sé stante, come pura passività fisica, e allo stesso modo non è possibile pensare un significato che venga attribuito in seconda battuta all'atto percettivo. Al contrario, i due momenti coesistono e si tengono l'un l'altro.

In quest'ottica è ripensato il tessuto, la rete relazionale del linguaggio musicale, quelle tessiture polirelazionali, articolando le sue riflessioni intorno ai seguenti interrogativi: che cosa percepiamo dall'ascolto di una melodia? L'intera melodia? Dai primi suoni sappiamo già tutto in anticipo? Quando la melodia ha raggiunto la sua chiusa finale, si attua in noi una sorta di totale comprensione o da essa emerge un termine (*petite phrase*) con il quale mettiamo in relazione gli altri termini che appaiono retrospettivamente come convergenti? Le motivazioni delle risposte a questi interrogativi sono ripescate dalla filosofia contemporanea all'interno del quadro delle esperienze musicali del Novecento, in cui l'infinita relazionalità dei suoni costituisce il nuovo sistema delle composizioni seriali. La filigrana composita di questo politonalismo e di questa polivalenza di forme musicali è un Boden di polirelazionalità in cui l'espressione si sviluppa in colui che percepisce. Ed è qui che entra in gioco, l'ermeneutica filosofica che sposta l'interrogazione sul musicale dal senso univoco della melodia alla costituzione della stessa nel movimento ontologico, nell'ideazione del soggetto percepiente come *creux*. È con questo prototipo di Essere che si misura la percezione del musicale: la cavità permette una produzione sonora canalizzata verso l'altrove. È proprio questo altrove che diviene oggetto di indagine, un altrove nella sua duplice declinazione di sentimenti ed emozioni, da un lato, incommensurabile e prerappresentazionale dall'altro.

Questo apparente colmare la fessura è in realtà un'aprirla, la pienezza stessa del suono ne eleva al quadrato il vuoto costitutivo.

È in questo il potere della relazionalità tra le arti, il loro interscambiarsi per riempire il vuoto, la cavità in cui l'eco risuona.

Ogni forma di arte, e nello specifico la musica, non può presupporre che tutto sia detto, è una "illusion rétrospective" pretendere di

avere il «pouvoir sur l'existence de significations disponibles»¹. Da qui scaturisce il problema del rapporto tra segno e significato, non un'equazione deterministica, non una simmetria prospettica, ma una partecipazione.

E ancor più intrecciata di relazioni tra segno e significato risulta essere la costituzione della composizione musicale. I temi sparsi entrano nella composizione come le premesse nella conclusione necessaria di un discorso logico. Ma la genesi non è data dalla struttura della stessa composizione, è in essere in essa, e si svolge nell'ascolto. Ed è qui la grandezza della musica: non mostra la cosa stessa, ma l'essere della cosa stessa che ha smesso di esistere per essere. Nella musica «*c'est la chose qui a cessé d'exister pour être, qui est passée à l'imaginaire, qui par suite est ambiguë, non appréciée; le musicien et le peintre ne jugent pas ce qu'ils présentent*»².

La musica ha un senso: quel senso di un atto, in opposizione al suo significato, quel senso più segreto di un vissuto.

Il musicista, come l'artista non è preoccupato di valutare, ha «*droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation*», la stessa musica è «*trop en-deçà du monde et [x] du désignable pour figurer autre chose que [x] l'Âme et afflux de l'Être, sa croissance, ses sentiments, ses tourbillons*»³. La musica registra le passioni del mondo, le passioni dell'anima.

- 1 "Illusione retrospettiva", «potere sull'esistenza di significati disponibili», M. Merleau-ponty., *Manuscrits*, vol. III, f. 210[r].
- 2 «C'è la cosa che *ha smesso di esistere per essere*, che è passata all'immaginario, che per questo è ambigua, non apprezzata; il musicista e il pittore non giudicano ciò che presentano», Ivi, f. 242[v].
- 3 «Diritto di sguardo su ogni cosa senza alcun dover dare un giudizio valutativo»; Ivi, Vol.V, f. 9[r]; «la musica è troppo al di qua del mondo e [x] del designabile per non raffigurare che [x] l'Anima e l'afflusso dell'Essere e la sua crescita i suoi sentimenti, le sue passioni», Ivi, f. 2[r].

1. Percezione

Il termine percezione deriva dal latino *perceptionem*, da *perceptus* participio passato di *percipere*, apprendere. È implicito nel termine stesso che l'atto percettivo è un atto in cui l'oggetto viene appreso dal soggetto percipiente. La percezione è certamente il primo atto di apertura al mondo del soggetto che percepisce e che intenzionalmente conosce, ma è al contempo il primo atto di svelamento del mondo al percipiente. *“Quando ascoltiamo non sentiamo un rumore o dei suoni, ma avvertiamo una carrozza che cigola, una moto che romba, quel che si sente non è mai un rumore puro, ma la colonna in marcia, il picchio che picchia, il fuoco che crepita, in altri termini: ciò che è più prossimo a noi non sono le sensazioni, ma le “cose stesse”* (Heidegger, 1960; trad. it. Chiodi, pp. 163-164).

Si instaura nella percezione una stretta relazione tra soggetto che percepisce e oggetto percepito, l'immagine dell'oggetto si concretizza nell'atto percettivo e diviene nella percezione *sinolo* tra immagine soggettiva e oggetto reale.

Siamo, dunque, lontani dal senso comune secondo il quale la percezione è una mera registrazione sensoriale e le proprietà fisiche attribuite ai dati che percepiamo tramite i cinque sensi sono esclusivamente oggettive.

La sensazione sta ad indicare le modificazioni del sistema neurologico a causa dell'unione tra ambiente e organi di senso, mentre la percezione gioca un ruolo esclusivo: è un processo continuo di aggiornamento e mantenimento del modello interno dell'ambiente in cui viviamo. Dall'attenzione selettiva, ossia selezionare le informazioni, alla categorizzazione cioè l'assegnazione di un oggetto ad una categoria; dall'identificazioni che consiste nel dare un nome all'oggetto percepito all'astrazione quando ignoriamo le informazioni idiosincratiche e peculiari relative all'oggetto e lo si assegna ad una categoria generale; dalla localizzazione, cioè alla conoscenza della distanza tra l'oggetto e noi, cioè la percezione della profondità al movimento dell'oggetto (ne è esempio il movimento stroboscopico del cinema).

Ed è su questo metodo fenomenologico che la psicologia si *“nutre” della riflessione filosofica*. *“Per noi la fenomenologia significa una descrizione dell'esperienza diretta, il più possibile completa e non prevenuta”* (Koffka, 1935). Si tratta del passaggio da una indagine diretta del mondo, che lo assume semplicemente come ovvio, a una indagine indiretta, o ri-

flessiva, che interroga invece l'esperienza del mondo in quel momento della sua manifestazione, nell'atto percettivo. Secondo tale approccio percepire è veder scaturire da una costellazione di dati un senso immanente.

Questo processo percettivo è sintetizzato nel concetto husserliano di *epochè*: in cui il soggetto, spettatore disinteressato del mondo, mettendo da parte i propri pregiudizi, mira a sospendere il giudizio sulle cose, in modo da permettere ai fenomeni di manifestarsi e quindi successivamente di essere considerati senza alcuna visione preconcetta. Il soggetto riprende, dunque, al termine della manifestazione fenomenica, la sua attività di giudizio, ponendo tra parentesi il mondo fenomenico e attuando la riduzione fenomenologica, sintesi del processo di intenzionalità, protenzione e ritenzione. Ma questa attività di giudizio è un procedimento continuativo tra attività e passività. Il punto di vista fenomenologo, infatti, non vede la realtà individuale manifestarsi una volta per tutte, altrimenti non esisterebbero più i punti di vista, non esisterebbero le interpretazioni, i giudizi, semmai la realtà stessa è percepibile attraverso la visione soggettiva individuale: è il mio vissuto soggettivo, è la mia percezione del mondo, come mia è l'interpretazione e il punto di vista. Il soggetto muove intenzionalmente verso l'oggetto, questi si manifesta al soggetto, il quale attua l'azione di protendere verso l'oggetto con i propri vissuti, e solo nel momento in cui si realizza l'incontro tra realtà individuale e realtà oggettiva, si giunge alla riduzione fenomenologica, quale sintesi conoscitiva. Il primo *step* dell'atto percettivo risulta essere l'intenzionalità.

L'intenzionalità viene solitamente definita come quella caratteristica dei fenomeni mentali per cui essi sono sempre diretti a, o veritieri su qualcosa: la percezione è percezione di una casa, il desiderio è desiderio di una cosa, oppure l'intenzionalità viene presentata come la caratteristica dei fenomeni mentali di avere sempre un oggetto, il desiderare il desiderato, il credere il creduto. Approfondendo la riflessione possiamo giungere a determinare che l'intenzionalità è avere "contenuto-semantic". Seguendo questa definizione l'intenzionalità si presenta come una relazione tra ciò che possiede intenzionalità e ciò a cui è diretta o su cui verte. Ma questa relazione è al contempo normativa e causale: ad esempio un desiderio può essere la ragione per agire in un certo modo, e dunque

essere una buona o una cattiva ragione, ma può anche essere la causa di una certa azione.

Tuttavia tale nozione solo in prima istanza consiste nella elementare, perfino ovvia caratteristica degli atti di coscienza di essere coscienza-di-qualcosa, ossia di contenere un riferimento ad una qualche entità o significato. In realtà, l'intenzionalità, ad una analisi minuziosa e approfondita, si rivela come la proprietà della nostra coscienza di essere sempre correlata al mondo esperito nel suo complesso. Detto brevemente, poiché ciascun ente esperito è circondato da un orizzonte di rimandi, ogni atto implica intenzionalmente un ambito più vasto che alla fine risulta essere l'intero mondo come orizzonte universale. Per questo motivo Husserl chiamerà la coscienza intenzionale "*Vita-che-esperisce-il-mondo*". Con tale espressione egli vorrà mettere in risalto il fatto che il mondo è soltanto per un io, e che l'io è soltanto in quanto proiettato in un'esperienza di mondo (Cfr. Husserl, 1901, trad. it. Piana, 1968).

Scaviamo ancora più a fondo nel concetto di intenzionalità, seguendo l'indicazione di Heidegger. *Intentio* dice il filosofo "significa: dirigersi-a", e poi illustra la cosa con un esempio: poniamoci ora dinanzi a un caso esemplare, più facilmente accessibile, di "atteggiamento psichico": una percezione naturale concreta – la percezione di una sedia, che io, entrando nella stanza trovo già lì e che, trovandosi sul mio cammino, sposto. Da questi presupposti occorre riconoscere che l'intenzionalità si manifesta anzitutto nell'atteggiamento pratico, non in quello teoretico, non appartiene originariamente alla dimensione della contemplazione distaccata, ma alla dimensione del concreto e pratico frequentare le cose.

L'intenzionalità non è una coordinazione successiva tra vissuti e oggetti dapprima non-intenzionali, ma è piuttosto una struttura. Comunque in ciò è implicito un duplice rischio: da un lato di rendere l'intenzionalità dipendente dalla sussistenza dell'oggetto, dall'altro quello di soggettivizzarla. Entrambi i fraintendimenti mancano la struttura dell'intenzionalità precisamente perché, si potrebbe dire, non la colgono come struttura.

L'intenzionalità, in quest'ottica, non è chiusura dentro una presunta sfera soggettiva: «*dire che gli atteggiamenti dell'esserci sono intenzionali significa dire che il modo d'essere di noi stessi, dell'esserci, per quel che riguarda la sua essenza è tale che questo ente, in quanto è, si mantiene già sempre un*

ente sussistente» (Heidegger, 1992; trad. it. Fabbris, 1988, p. 59). L'intenzionalità non è una proprietà degli stati mentali, né della mente, né in verità del pensiero, e nemmeno del soggetto, ma del *Dasein*. Siamo noi, cioè, che abbiamo l'intenzionalità, ben prima delle nostre coscienze e dei nostri stati mentali. Non “noi” in qualche vago senso generico, ma nel senso di ciò che si sta facendo nel momento presente.

Questo orientamento teorico riconsegna nell'alveo della fenomenologia la riformulazione dell'espressione intenzionalità: non è l'esserci che possiede intenzionalità, ma l'esserci è intenzionalità. L'esserci in quanto è, è intenzionale.

È questo quello che Merleau-Ponty definisce: «*empiètement intentionnel*»⁴.

Aprirsi a questo carattere fondamentale della vita di coscienza che è l'intenzionalità significa riconoscere che ogni esperienza è esperienza di oggetti, di cose, cioè luogo di datità in originale e di manifestazione diretta delle “cose stesse”, nella loro peculiare “realtà”. Ciò che si dà nelle molteplici forme della nostra esperienza e nella specificità dei modi ad essa relativi non sono contenuti psichici, inscatolati in uno spazio psichico, ma le cose stesse. Quindi se l'intenzionalità è il titolo di una relazione originaria, questo significa che non vi sono “vissuti” e “oggetti” dapprima non-intenzionali, che successivamente entrano in relazione e si coordinano fra loro, ma che tra mondo e coscienze di mondo, tra i modi di darsi delle diverse oggettualità e i modi dell'intendere soggettivo, tra il “come” dell'*intentum* e il “come” dell'*intentio*, il “noema” e la “noesi”, vi è una coordinazione originaria, una correlazione che non è istituita a posteriori, ma precede e consente qualsivoglia istituzione. Ed è questa la scoperta husserliana dell'intenzionalità: la correlazione trascendentale soggetto-oggetto.

«*Il mondo che è per noi, che nel suo senso e nel suo essere-così è il nostro mondo, attinge il suo senso d'essere esclusivamente alla nostra vita intenzionale, attraverso un complesso di operazioni tipiche che possono essere rilevate a priori – rilevate e non costruite attraverso dubbie argomentazioni ed escogitate attraverso processi mitici di pensiero*» (Husserl, 1993; trad. it. 1961, p. 207).

4 «Debordare intenzionale», M. Merleau-Ponty, *Manuscrits*, Vol. VI, f. 184[r].

Per cogliere l'operare dell'esperienza, per portare l'attenzione sulla "correlazione trascendentale" bisogna avvalersi di un metodo adeguato, quello dell'epoché e della riduzione fenomenologica⁵ – messa tra parentesi del mondo e fenomenizzazione, riconduzione ai fenomeni, riduzione dell'essere a fenomeno. L'epoché non intende in altri termini operare una sostituzione del centro di interesse dell'indagine filosofica: non più il mondo, bensì la coscienza e i suoi vissuti. Essa consiste piuttosto in un altro modo di guardare il mondo, che implica anche un altro modo di guardare la soggettività, si tratta del passaggio da una indagine diretta del mondo, che lo assume semplicemente come ovvio ed è ignara del legame che la sua manifestazione e il suo senso necessariamente intrattengono con la vita operante della soggettività, a una indagine indiretta, o riflessiva, che interroga invece l'esperienza del mondo e la costituzione in essa di quel senso e di quella manifestazione. Da una parte la riduzione sottrae il mondo all'astrazione in cui esso viene mantenuto dall'atteggiamento diretto, e lo rivela nella sua piena concretezza, ovvero come una formazione di senso costituita, dall'altra essa strappa la vita della soggettività a una considerazione obbiettivistico-naturalistica di se stessa, alla sua ignoranza della propria trascendentalità, e la apre quindi alla autocoscienza trascendentale.

La nozione di intenzionalità fenomenologica schiude la mediazione sulla conoscenza, come continua riscoperta delle essenze, conoscenza incarnata, coscienza del dato – un andare verso, coscienza che si tesse con il mondo e lo intesse.

Si assiste ad un rinviare "continuo verso", ad un debordare, ad uno "scavalco intenzionale" «*l'empîement, l'enjambement intentionnel a lieu à l'intérieur de chaque champ (le peintre, le musicien, apprenant à parler avec*

5 Merleau-Ponty rispetto alla questione della riduzione fenomenologica esplicita nelle seguenti frasi la propria posizione: «Dopo tutto, è Husserl che ha detto che non c'era riduzione trascendentale che non fosse anzitutto eidetica. Orbene, dal fatto che ogni riduzione è anzitutto eidetica, non ne risulta forse che essa non potrà mai essere pensiero adeguato dell'esperienza effettiva, poiché fra l'*eidós* e l'esperienza effettiva c'è sempre quella distanza che costituisce appunto la chiarezza del pensiero riflessivo o filosofico?», M. Merleau-Ponty, Intervento al "Troisième Colloque philosophique de Royaumont", *L'œuvre et la pensée de Husserl* (23-30 avril 1957), pubblicato in *Husserl, Cahiers de Royaumont, III*, Éd. de Minuit, Paris 1959, p. 158.

*sa propre voix, apprenant sa pensée par sa parole) avant d'avoir lieu d'un champ à l'autre (communication), du passé à l'avenir*⁶.

Mediante questa nozione di intenzionalità non si approda ad una sorta di relativismo percettivo, in quanto non si intende, con questa, l'angolo percettivo dell'osservatore che rappresenta la sola fonte di verità rispetto alla realtà che ha davanti, facendo sì che ogni soggetto percipiente⁷ ne abbia una sua propria e personale. L'intenzionalità, al contrario, è inquadrata sotto un'altra ottica: «cosa sarà l'intenzionalità, se non è più l'apprensione, da parte di uno spirito, di una materia sensibile come esemplare di una essenza, il riconoscimento nelle cose di ciò che vi abbiamo messo? Essa non può nemmeno essere il funzionamento, in quanto subito, di una preordinazione o di una teleologia trascendenti, o, nel senso cartesiano, di una "istituzione della natura" che operi in noi senza di noi: ciò significherebbe reintegrare l'ordine del sensibile al mondo dei progetti oggettivi o dei piani, quando abbiamo appena finito di distinguerlo, – significherebbe dimenticare che esso è l'essere a distanza, l'attestazione folgorante, qui e ora, di una ricchezza inesauribile, che le cose sono solo socchiuse davanti a noi, svelate e nascoste». L'intenzionalità non è più mirare a, bensì partecipare a. È «*assolutamente necessario che l'oggetto non si offra interamente allo sguardo che su di esso si posa e che conservi invece aspetti intenzionati nella percezione presente, ma non posseduti*» (Merleau-Ponty, 1942; trad. it. Neri, 1963, p. 342).

In questo quadro speculativo non è solamente la filosofia, ma anzitutto lo sguardo a interrogare le cose, in quanto non c'è nell'uomo una coscienza costituente delle cose, come asseriva l'idealismo, o una preor-

6 «Il debordare, lo scavalco intenzionale avviene all'interno di ogni campo (il pittore, il musicista, che impara a parlare con la propria voce, che impara il proprio pensiero attraverso la sua parola) prima di aver luogo da un campo all'altro (comunicazione), dal passato al futuro», M. Merleau-Ponty, *Manuscrits*, Vol. VIII, f. 272[r].

7 «Il soggetto percipiente come *Inerire-a* tacito, silenzioso, che ritorna dalla cosa stessa ciecamente identificata, che è solo *scarto* in rapporto a essa – il *sé* della percezione come "persona", nel senso di Ulisse, come l'anonimo sprofondato nel mondo e che non ha ancora tracciato la sua scia. Percezione come imperfezione, evidenza di non possesso: è appunto perché si sa troppo bene di che cosa si tratta che non si ha bisogno di porlo come ob-jectum», Id., *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 233.

dinazione delle cose alla coscienza, come sosteneva, di contro, il realismo, ma, secondo quest'approccio fenomenologico, con il corpo, con i sensi – con lo sguardo – si hanno dei *misuranti* per l'essere, cioè delle dimensioni in cui possiamo riportarlo (Merleau-Ponty, 2007, p. 123).

La percezione non è giustificata all'interno dell'intenzionalità (Merleau-Ponty, 2003, p. 221) degli atti soggettivi, ma è *sia un'attività mentale sia il prodotto di questa attività*, che rinvia contemporaneamente ad una posizione di pensiero e ad una posizione di realtà.

La nostra percezione, scrive Merleau-Ponty: «mette capo a oggetti e, una volta costituita, l'oggetto appare come la ragione di tutte le esperienze che di esso abbiamo avuto o potremmo avere» (Merleau-Ponty, 2003, p. 113).

Ma in tale quadro teoretico la soggettività non è un puro cogito trascendentale, e «le cose sono là, non più, come nella prospettiva del Rinascimento, solamente secondo la loro apparenza proiettiva e secondo l'esigenza del panorama, bensì erette, insistenti, pronte a scalfire lo sguardo con i loro spigoli, rivendicanti, ognuna per proprio conto, una presenza assoluta che è impossibile con quella delle altre, e che però esse hanno tutte insieme, in virtù di un senso di configurazione di cui il “senso teoretico” non ci dà idea» (Merleau-Ponty, 1959, p. 235).

L'essenza della percezione e della coscienza è da rinvenire nel suo intreccio con il corpo, a partire dai principi del metodo fenomenologico. Questo, da una parte, prescrive lo studio e la descrizione delle essenze, e dall'altra colloca tali essenze nell'esistenza, nella fatticità, ritrova il contatto ingenuo che noi abbiamo con il mondo, che è sempre già là, prima di qualsiasi nostra riflessione su di esso.

Prima di qualsiasi veduta scientifica, un mondo si dispone attorno a noi e comincia a esistere per noi, in una dimensione originaria che è anteriore a quella della conoscenza, ma che anzi la sostiene e sulla quale questa si costruisce, la dimensione del vissuto.

Il punto cruciale risulta essere, dunque, la riflessione sulla percezione come struttura congenitamente manchevole mostrata dal darsi per adombramenti husserliano, in cui il soggetto della percezione in base a questa “totalità intotalizzabile” o “immensità inapparente”⁸ si dà nel mondo.

8 Sull'interesse per il dibattito filosofico contemporaneo per la problematica della percezione, cfr. R. Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible*, Hatier, Paris 1994, trad.

Ed è questa, quella che Merleau-Ponty definisce la sintassi percettiva, si legge nel vol.VI *Projets de livre* 1958-1960: «*La syntaxe perceptive par laquelle des mouvements se combinent, s'ajustent l'un à l'autre (s'identifient) ou au contraire sont déconnectés et disjointes (cf. musique: la mise en connection verticale ou horizontale de la fugue) (= l'espace du temps et le temps de l'espace)*»⁹.

L'arte, e nello specifico la musica, divine un esempio esemplificativo di questa relazione percettiva/ sintesi di un processo tra attività/passività del soggetto e dell'oggetto.

In quanto il significato della percezione artistica è incarnato nella realtà e nella attualità della percezione stessa. Non si dà atto percettivo a sé stante, come pura passività fisica, e allo stesso modo non è possibile pensare un significato che venga attribuito in seconda battuta all'atto percettivo. Al contrario, i due momenti coesistono e si tengono l'un l'altro nella struttura compositiva.

Per capire il concetto di “struttura” torna utile un esempio: se dodici

it., *La percezione. Saggio sul sensibile*, a cura di G. Carissimi, Ed. Mimesis, Milano 2002. In questo testo Barbaras profila una propria posizione originale sull'argomento, di cui l'autore non nasconde l'ascendenza eteroclitica e multiforme che non si accontenta del contributo di soli filosofi (per citare i maggiori Bergson, Merleau-Ponty, Patočka, Maldiney) ma accoglie indagini sulla percezione di neuropsichiatri quali Goldstein e Straus. In questa sua indagine focalizza che al tramonto di un mondo inteso come insieme di oggetti, in linea di principio, pienamente appropriabili, fa da *pendant* l'eclissi di un soggetto pensato come pura trasparenza a sé nella coscienza, soggetto teoretico e panoramico. Il soggetto della percezione, al contrario, si distingue proprio per la sua incompiutezza sostanziale. La finitudine e la negatività che segnano il soggetto percipiente non sono però statiche ipostasi del suo essere, ma aperture dinamiche che lo radicano nel proprio ambiente in quanto *vivente*. Il movimento, infatti, proprio per il suo carattere di incessante incamminamento, di slancio impassibile di oggettivazione, sembra descrivere bene l'incompiutezza essenziale del vivente. Come si legge nella chiusa del volume: «questa è dunque la situazione del percipiente: in contatto con il mondo, iscritto, in esso, non può totalizzarlo. Poiché è insoddisfazione, il percipiente è sempre in movimento, simultaneamente verso il mondo e verso se stesso», p. 138.

9 «*La sintassi percettiva per la quale i movimenti si combinano, si giustappongono l'uno all'altro (si identificano) o al contrario si de-connettono si disgiungono (cf. la musica: la messa in connessione verticale o orizzontale della fuga) (=lo spazio del tempo e il tempo dello spazio)*», M. Merleau-Ponty, *Manuscripts*, Vol. VI, f. 247[v].

ci soggetti ascoltassero separatamente solo uno di dodici suoni di una melodia, la somma delle loro esperienze non corrisponderebbe a ciò che sarebbe stato percepito se solo uno avesse ascoltato l'intera melodia. Ciò comporta che ogni singolo elemento dipenda dalla funzione che occupa nella struttura del suo insieme.

La "buona struttura" è quel fattore per cui il campo percettivo si segmenta in modo che ne risultino unità percettive per quanto possibile equilibrate, armoniche, costituite secondo un medesimo principio nelle loro parti che si "appartengono", che si "richiedono" reciprocamente, che stanno bene insieme.

Nella struttura si organizzano le forme, e la stessa struttura definisce chiaramente il posto e la funzione d'ogni particolare entro il tutto.

Ne consegue che la percezione non è solo percezione di qualcosa, ma è uno scambio vicendevole tra proprietà fornite dall'oggetto e dal soggetto stesso che percepisce.

Sarebbe un'operazione astratta isolare un oggetto dal suo ambiente, giacché essi sono elementi di un unico tutto e la percezione è il risultato e il correlato di una situazione vissuta globale pertanto percepire è veder scaturire da una costellazione di dati un senso immanente.

«Noi costantemente facciamo esperienza delle osservazioni relazionali in aree sensoriali. "la mia mano destra è più grande della sinistra". "Questa asta da bandiera non è diritta". "Questo piano è scordato". "Questo cacao è più dolce della qualità che prendevamo prima". Un oggetto è visto immediatamente nella sua particolare dimensione, nel suo essere cioè in qualche punto della scala di misure che vanno dal grano di sale alla montagna» (Arnheim, 1954).

Queste dimensioni o qualità degli oggetti che percepiamo non sono altro che una delle infinite possibilità di percepire quello stesso oggetto, che verrà a subire l'influenza di tutte le forze della struttura d'insieme e dei suoi fattori nascosti.

L'immagine o il suono percepito rappresentano qualcosa che non si può rappresentare completamente in maniera finita, ma si tratta sempre di un "vedere come", attraverso noi stessi che percepiamo e che siamo parte integrante della nostra stessa percezione.

La percezione del suono porta a percepire lo stesso suono in se stesso, nella sua unità con la sua parte mediata. E lo stesso Husserl sottolinea questa impostazione asserendo che «la mediatezza non si riferisce dunque qui ad un privilegiamento arbitrario, oppure determinato da una costrizione

psicologica, di un certo processo di partizione, secondo cui ci imbattemmo prima nel suono ed in un secondo tempo nei suoi momenti qualitativi; ma in se stesso, nell'intero della melodia, il suono è la sua parte anteriore e la sua qualità la parte mediata, posteriore» (Husserl, 1966).

L'insieme della struttura musicale è un insieme dinamico: le qualità dinamiche delle note si comprendono come manifestazioni di forze ordinate. Sono eventi in un campo di forze, e il suono di ogni nota esprime l'esatta costellazione di forze esistenti nel punto del campo in cui la nota è collocata. I suoni della musica sono portatori di forze attive, ascoltare la musica equivale ad ascoltare gli effetti di forze.

In quest'ottica è ripensato il tessuto artistico, e nello specifico la rete relazionale del linguaggio musicale: che cosa percepiamo dinanzi ad un'opera d'arte, dall'ascolto di una melodia? L'intera opera, l'intera melodia? Dai primi suoni sappiamo già tutto in anticipo? Quando la melodia ha raggiunto la sua chiusa finale, si attua in noi una sorta di totale comprensione o da essa emerge un termine (*petite phrase*) con il quale mettiamo in relazione gli altri termini che appaiono retrospettivamente come convergenti?

Le motivazioni delle risposte a questi interrogativi sono ripescate all'interno del quadro delle esperienze musicali del Novecento, in cui l'infinita relazionalità dei suoni costituisce il nuovo sistema delle composizioni seriali. La filigrana composita di questo politonalismo e di questa polivalenza di forme musicali è un *Boden* di polirelazionalità in cui l'espressione si sviluppa in colui che percepisce.

La relazione tra i suoni fino alla fine del Settecento viene pensata in base ad una organizzazione tonale. Tale organizzazione tonale della musica, che nasce fra la fine del '500 e l'inizio del '600, nel momento del massimo fulgore, con Galileo e Cartesio, di quella razionalità epistemica sulla quale è strutturata tutta la cultura occidentale, entra in crisi. Cambia il precedente sistema di comporre, basato polifonicamente sui "modi", centrato sulla scelta di *un solo tono principale* (la "tonica"); si travolgono una gran quantità di remore accademiche, così gli schemi formali classici vengono trascurati, a volte del tutto abbandonati e ancor più spesso vengono riplasmati. Si rinvergono nelle scelte stilistiche di alcuni compositori, fin dall'Ottocento, i primordi di questo graduale processo di trasformazione, che condurrà il linguaggio musicale verso una radicale dissoluzione, trascinando con sé i fondamenti stessi dell'impianto tradizionale.

La normativa trattatistica tradizionale basata sull'accordo di triade, instaurava una gerarchia che ne regolava i rapporti all'interno della struttura compositiva. L'armonia che sorreggeva la melodia era una armonia tonale, cioè le "combinazioni" di suoni si dipanavano per formare una composizione musicale, che alla fine, dopo ampie processioni evolutive, tornava "a casa" (Cfr. Webern, 1960; trad. it. Taverna, 1963, p. 83) chiudendo sulla tonalità principale. Il disegno musicale in queste *modulazioni* tonali, approdando sulla tonalità principale, si saldava perfettamente in se stesso.

Ma gradualmente, nel corso degli anni, la pura simultaneità di linee melodiche indipendenti diventa una vera e propria nuova dimensione di strutturazione "verticale", e infine le voci separate si fondono nella moderna musica polifonica.

Nella musica polifonica le parti vanno sentite come linee melodiche separate, e quindi ad ogni momento l'*input* sonoro unitario è scisso nelle sue componenti per soddisfare le richieste strutturali imposte dal contesto orizzontale. Nella musica armonica, per contrasto, ad esempio in quella di Wagner, analoghi agglomerati sonori si sentono come una sequenza di accordi complessi perché il contesto non richiede una scissione in singole note. Così nella musica è la struttura della forma nella dimensione temporale a determinare se il suono emesso da un punto dato si suddividerà o non nei suoi elementi.

Inoltre i suoni possono essere paragonati alla "tavolozza" del pittore, non si accordano tutti in facile consonanza, ma presentano anche varie possibilità di discordanza, e come i colori in una composizione pittorica non fanno parte di una semplice sequenza derivata da un sistema cromatico, così i suoni di un determinato brano musicale non si armonizzano reciprocamente soltanto perché sono della stessa chiave.

Non si persegue, quindi, la giusta forma, la teoria musicale non si preoccupa di ciò che costituisce un piacevole insieme dei suoni, ma del problema del come dare forma adeguata ad un determinato contenuto.

Se la musica tonale aveva come intento quello di dare della realtà l'idea di un *Boden* massimamente certo e rassicurante per l'uomo, nel momento in cui in quella *Erlebnis*¹⁰ dell'uomo si assiste ad una sorta di

10 Questo termine in portoghese è tradotto con *vivencia*, secondo l'accezione proposta da Ortega y Gasset, in italiano con la locuzione "ciò che noi stiamo vivendo".

erosione semantica, di sgretolamento delle certezze anche l'armonia tonale subisce una radicale trasformazione.

Questo mutamento è ancor più accentuato dal fatto che la stessa armonia tonale presuppone in se stessa non soltanto un sistema di consonanze "rassicuranti", in quanto in essa si è da subito teorizzato anche l'uso delle dissonanze, che inquadrare in una fenomenologia dell'ascolto sfumano rapidamente i loro contorni non appena si tenti di definirle fisicamente.

Osserviamo da vicino questa evoluzione: seguendo la complessa tipologia del linguaggio musicale tonale, l'aggregato di suoni, considerato dissonante, si riconduce nei vari passaggi modali alla triade di maggiore o minore, o ai loro risvolti. E nella costruzione tonale il passaggio dalla dissonanza viene strutturalmente risolto con le cadenze. La formula cadenzale di base del linguaggio tonale è la successione degli accordi perfetti sulla dominante o sulla tonica.

L'evoluzione storica dell'armonia tonale ha presentato delle considerevoli variazioni: dopo una fase iniziale di sperimentazione coincidente con la disgregazione del sistema modale, la sintassi armonica tende rapidamente a una sistemazione razionale fondata sul *basso continuo*¹¹.

Successivamente, nel momento in cui intorno ai nuclei energetici delle cadenze si distribuiscono, secondo vari e spesso interscambiabili rapporti gerarchici, gli altri accordi (consonanti e dissonanti) si sono formate catene armoniche sempre più complesse, soprattutto da quando il diffondersi del sistema *temperato*¹² ha messo a disposizione dei

11 Dalla fine del sec. XVI al primo Ottocento si diceva *basso continuo* la parte grave di una composizione, sopra la quale gli strumenti che ne avevano la possibilità realizzavano estemporaneamente, durante l'esecuzione, gli accordi adeguati.

12 Il sistema temperato è un sistema d'intonazione costruito soprattutto per gli strumenti a suono fisso allo scopo di stabilire matematicamente precisi rapporti fra gli intervalli dell'ottava, onde evitare di accordare le terze, le quarte, le quinte secondo le leggi che presiedono ai rapporti derivanti dall'impiego dei suoni *naturali*, in quanto a un certo momento dell'intonazione dei suoni delle ottave distanti da quella di partenza, seguendo la corrispondenza dei suoni naturali, si sarebbero riscontrate differenze per eccesso o per difetto. Pertanto si è reso necessario "temperare", cioè modificare un certo numero di suoni in modo che tutti gli intervalli di qualsiasi ottava potessero succedersi a distanze costanti fra loro. Lo scopo fu ottenuto mediante la suddivisione del-

compositori dodici suoni equivalenti nell'ambito di un'ottava, ognuno dei quali è centro potenziale di un'autonoma tonalità.

Si schiude in tal modo l'indagine sull'armonia dissonante e sui passaggi di tonalità – modulazioni – in relazione a un sistema di funzioni estese ai 12 gradi della scala temperata – cromatismo. Giungendo, così, con Wagner, a esaurire virtualmente le potenzialità strutturali del linguaggio tonale.

La musica tonale, le cui origini sono diatoniche, non si era servita, ai suoi inizi, di tutte le risorse della gamma cromatica, ma a poco a poco il totale cromatico era riuscito a penetrare sempre più le strutture tonali, di modo che si è giunti a concepire la musica secondo l'applicazione più o meno completa e conseguente dell'insieme delle risorse della gamma cromatica.

Questa crescente *complessità* ha caratterizzato l'evoluzione musicale del Novecento.

La musica viene emancipata, sia dal concetto della dissonanza, sia da quello di un centro tonale, cui era toccato fino ad allora il ruolo di principio unificatore di un organismo musicale.

Pertanto, fra la fine dell'800 e gli inizi del '900 il linguaggio tonale subisce una radicale “dissoluzione”¹³ (cfr. T. W. Adorno, 1949), che trascina con sé i fondamenti stessi dell'impianto tradizionale.

Questa dissoluzione è preparata già da Wagner, il quale inizia quello che viene chiamato “l'allargamento tonale”, e ciò grazie in particolare all'uso del “cromatismo” – il muovere su intervalli di semitoni – e l'uso degli “scambi enarmonici” che dislocano l'armonia su altri toni – ad es. do diesis diventa re bemolle, quindi si va simultaneamente da un modo caratterizzato dalla tonalità in diesis a quella in bemolle –.

In altre parole, si assiste a tutto un sommovimento che porta a ciò che viene chiamato “atonalismo”, ma che in realtà, come precisano Schönberg e Berg, consiste piuttosto in un “politonalismo”. Vale a dire, un linguaggio

l'ottava in dodici semitoni perfettamente uguali, col sistema *equabile* o *temperato*. Tale sistema si affermò nella pratica musicale occidentale per merito di Werckmeister che la espose nel suo *Musikalische Temperatur* (1691), e fu messo in pratica da Bach nei due volumi del *Clavicembalo ben temperato*.

13 Per una articolata argomentazione su questa “dissoluzione” cfr. T. W. Adorno, 1949).

musicale strutturato ora non più attorno ad un centro fisso ed univoco, bensì attorno a più centri atti a creare ampie tessiture relazionali¹⁴.

Segni evidenti di questa “crisi tonale” compaiono fin negli anni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento con la *pentafonia* – basata sulla scala di cinque suoni – e la *esafonia* di Debussy – basata sulla scala di sei suoni – con le sospensioni tonali di Richard Strauss e del primo Schönberg, e con le ipertrofie armoniche dell'ultimo Malher¹⁵.

La definitiva liquidazione dell'ascolto tradizionale sull'approdo consonante si ha, da un lato, con la temporanea anarchia tonale della scuola di Vienna – atonalismo –, dall'altro con il politonalismo di Stravinskij del periodo russo.

La personalità di Debussy prima e di Stravinskij dopo hanno costituito un crocevia nei confronti della deriva wagneriana e hanno portato la musica in una direzione del tutto diversa: il primo, attraverso la ricerca della dissonanza, ha condotto le funzioni dell'armonia alla loro dissoluzione, mantenendo il riferimento a quel particolare punto di equilibrio, che se pur continuamente problematizzato è stato posto come canone implicito del fare compositivo. Dall'altro Stravinskij è giunto alla distinzione dell'atto creativo dall'apparenza della forma esteriore, riconducendo piuttosto il problema della reazione a un approfondimento sensibile e intellettuale che colga il significato di quelle forme, infatti per il compositore russo, la scelta di una forma musicale o un'altra è relativamente indifferente.

14 Importante nella musica politonale il rinvio alle forme musicali del passato, e ciò avviene anche nella pittura, si legge un chiaro riferimento nel manoscritto vol. III: «cfr. Malraux: on ne peint qu'en apprenant les prédécesseurs, et en les apprenant on les dépasse, on les nie» («cfr. Malraux: non si dipinge che imparando dai predecessori, e imparando da loro li si supera, e li si nega»), Ivi, f. 210[r].

15 Gli epigoni del Romanticismo avevano portato alle estreme conseguenze l'idea di una musica che doveva avere la funzione di esprimere gli stati d'animo, di imitare la natura e persino di essere la versione fedele dell'intelletto. Jankélévitch rinviene delle complicazioni iperboliche nelle loro composizioni, che vengono amplificate dai compositori successivi. Si denota un “esibizionismo delle emozioni” in Malher, una “isteria dei sensi” in Richard Strauss, le cui audace linguistiche “designano il limite di ciò che si può fare ritardando le risoluzioni e tendendo all'estremo il sistema tonale”. Cfr. Id., *La musique et l'ineffable*, A. Colin, Paris, 1961; trad. it., *La musica e l'ineffabile*, trad. it. di E. Lisciani Petrini, Bompiani, Milano 2001.

Ciò che si è fatto dopo, dalle operazioni linguistiche su materiali storicamente prefigurati – *neoclassicismo* – alle speculazioni sui dodici suoni non più gerarchicamente ordinati – *dodecafonìa*, ai vari tentativi di ampliare il concetto classico di tonalità fino a farvi rientrare qualsiasi aggregato di note – è testimonianza della ricerca di nuovi ordini armonici.

Nello specifico la reazione antiromantica e antimpresionista nel neoclassicismo si è risolta nella ricerca di una elementarietà oggettiva, sia acustica sia formale, dove suono e figura musicale potevano valere per se stessi, fuori da qualsiasi suggestione psicologica o poetica, e pertanto senza preziosità di timbro e di linguaggio.

In tali sperimentazioni musicali si è giunti a proporre una sintesi tra la limpidezza dei classici e la semplicità funzionale delle forme popolari.

Il rapporto con il passato ha trovato, nel medesimo periodo, altre soluzioni in Stravinskij, il quale, individuando la garanzia contro le invadenze della soggettività nella logica interna a ogni singolo stile, ha accostato con profonda intelligenza creativa gli autori più diversi.

Si è giunti, così, all'emancipare in modo rigoroso il linguaggio musicale da ogni norma tonale, ponendo su di un piano di parità tutte le dodici note della scala cromatica, assumendola a fondamento della composizione in luogo della scala diatonica.

Accanto alla atonalità, sia la dodecafonìa che la politonalità costituiscono le principali soluzioni date al problema del linguaggio musicale, nel momento della sua disgregazione rappresentando delle interpretazioni nuove e allargate dell'esaurito discorso tonale. Questo passaggio dalla tonalità alla politonalità (Schönberg, 1921, trad. it. Roggioni, 1963)¹⁶ può essere definito come decostruzione dell'impianto tonale e passaggio necessario per l'*esplosione* semantica della riformulazione del sistema musicale su più tonalità: la tonalità sarà sempre mantenuta in una composizione musicale, in quanto tra suono e suono deve sussistere una relazione in virtù della quale i suoni danno una successione riconoscibile come tale, è dunque il modo in cui le *nuove* so-

16 Qui Schönberg argomenta sull'opportunità di coniare un altro appellativo in sostituzione di atonale, si potrebbe ricorrere secondo il compositore al termine politonale o pantonale.

norità si connettono che cambia, e può costituire la tonalità di una serie di dodici suoni.

Con questa modalità di scrittura si attua l'allontanamento definitivo dagli schemi rigidi del sistema tonale, chiuso su di un'unica tonica.

Il singolo compositore definisce autonomamente le regole per la realizzazione del brano, dando maggiore importanza all'effetto prodotto dai suoni, piuttosto che alla loro appartenenza ad un assegnato sistema tonale. Su consonanze sempre più remote e meno familiari si elaborano i linguaggi della contemporaneità.

«La differenza (tra consonanza e dissonanza) è dunque tra loro graduale e non sostanziale e, come si nota anche nelle cifre che esprimono il numero delle vibrazioni, esse non sono in antitesi, come non lo sono il numero due e il numero dieci; e le espressioni “consonanza” e “dissonanza”, che indicano un'antitesi, sono errate: dipende solo dalla crescente capacità dell'orecchio di familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani, allargando in tal modo il concetto di suono atto a produrre un effetto d'arte in modo che vi trovi posto tutto il fenomeno naturale nel suo complesso» (Schönberg, 1921, p. 24).

La melodia così ottenuta si crea in una sorta di ambientamento armonico, si piega e risuona con esso, questo spazio musicale da reticolato di posizioni diviene campo aperto.

Quel campo aperto di cui parla Proust, che è il superamento di una *meschina gamma di sette note* per approdare ad «una tastiera incommensurabile, quasi del tutto ancora sconosciuta, dove solo qua e là, separati da dense tenebre inesplorate, soltanto alcuni fra i milioni di tasti di tenerezza, di passione, di coraggio, di serenità che lo compongono [...] sono stati scoperti da alcuni grandi artisti che, risvegliando in noi il corrispettivo del tema trovato, ci rendono il servizio di mostrarci quale ricchezza, quale varietà nasconda, a nostra insaputa, la vasta notte impenetrata e scoraggiante della nostra anima, da noi scambiata per vuoto e nulla» (Proust, 1946-47).

In questa “forma armonica aperta” il *movimento verso* del suono ne determina la strutturazione: trasformazione epocale nello sviluppo della concezione dell'elaborazione della spazialità musicale, che penetrando attraverso rapporti consonanti di tipo verticale, comincia ad indebolire l'andamento orizzontale delle linee melodiche.

Un *fare compositivo*, questo, che, pur tentando una sorta di “purificazione” di quel costruito rigido della tonalità, rimane ancorato alla frase melodica, come sintesi espressiva di armonia e ritmo, e al raggiun-

gimento di una musica limitata all'essenziale. Da ciò si evince un'ulteriore peculiarità della musica di quegli anni¹⁷: l'esigenza avvertita di stabilire un contatto con l'ascoltatore, di creare un ponte tra il compositore e il pubblico. La composizione *prende corpo*.

In tale direzione si schiude l'interrogazione intorno a problemi dell'ontologia dell'oggetto musicale: alla questione del suo "modo di esistenza", alla questione del rapporto che lega la varietà delle esecuzio-

- 17 Non c'è più quella comune unità stilistica che l'uomo colto percepiva guardando le opere del passato, sembra piuttosto che lo stile non sia un dato di fatto, ma l'oggetto di una ricerca. E la stessa opera d'arte non è più l'oggetto della lavorazione artigianale che si consuma nell'uso, l'identità dell'opera non è più intesa come ciò che riposa in sé. Come Gadamer asseriva: «C'è chi oramai intende la propria opera soltanto come una sorta di proposta che invita gli altri a un'attività di rielaborazione e prosecuzione. Così nella musica seriale, per esempio, la successione dell'esecuzione è affidata all'interprete. Così chi guarda un quadro deve lasciarsi convincere e confondere da modi di lettura della medesima immagine spesso mutevoli: basti pensare alle cattedrali di Monet o alle quaranta variazioni di Picasso su *Las Meninas* di Velázquez [...]. Può darsi che l'epoca del quadro volga ormai al termine e che le grandi pitture murali di un Tàpies o di un Miró, oppure i momenti e le sculture di un Henry Moore o di un Serra, richiedono spazi aperti, siano diventati gli elementi figurativi dominanti sulle superfici e negli spazi di grande estensione, in quanto riescono a corrispondere alla frenesia e all'affanno del nostro mondo con maggiore profondità rispetto alle opere che si possono esporre in galleria. Ma resta il fatto che tutto quel che ha la stabilità di un'opera d'arte ci trattiene e ci induce a indugiare in mezzo al frastuono che ci circonda», H. G. Gadamer, *Scritti di estetica*, pres. di P. Montani, trad. it. e note di G. Bonanni, Aesthetica ed., Palermo 2002, p. 49 Dunque, a ben vedere, si assiste ad un passaggio costante a una nuova dimensione di valore, a una validità durevole che nel contempo si trasforma, fenomenologicamente muoviamo dai due estremi verso un centro comune: l'opera trova il suo posto e acquista vita, tra produzione e ricezione. Due i poli in dialogo tra loro: da un lato l'artista che prevede l'effetto dell'opera come realizzazione, superamento di un'attesa, dall'altro il ricevente, che incontra l'opera ed è indotto ad attribuire all'opera stessa o all'artista che l'ha prodotta una intenzione o una idea che possono lasciare in ombra l'opera in quanto tale. «Ma queste sovrapposizioni, che si realizzano da entrambi i lati, restano a loro volta anticipazioni. La realtà è un'altra. In quanto riuscita o felicemente compiuta, l'opera non è il conseguimento di un effetto pianificato, né d'altra parte l'idea che il ricevente vi riconosce può pretendere di coglierla nella sua interezza. L'opera è come un autentico dialogo, dove il colloquio procede in una direzione che non può essere preventivata», Ivi.

ni di un brano alla sua identità, al rapporto fra la musica come oggetto artistico e il suono come dato naturale, al problema posto dalla figura dell'interprete che si frappone fra il compositore e la sua opera, al "far forma" in questa pluralità di forme. In una semplice locuzione: intorno agli interrogativi della sintassi percettiva.

Bibliografia

- Adorno T.W. (1949). *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr; (trad. it. G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975).
- Arnheim R. (1954). *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Barbaras R. (1994). *La perception. Essai sur le sensible*. Paris: Hatier (trad. it., *La percezione. Saggio sul sensibile*, a cura di G. Carissimi, Mimesis, Milano 2002).
- Heidegger M. (1960). *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer (trad. it. P. Chiodi, a cura di F.Volpi, Longanesi, Milano 2005).
- Heidegger M. (1992). *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. Frankfurt a.M.: V. Klostermann (trad. it. A. Fabris, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, Il Melangolo, Genova 1988).
- Husserl E. (1901). *Logische Untersuchungen*. Halle: Zweiter Band (trad. it. a cura di G. Piana, *Ricerche Logiche*, vol. II, Il Saggiatore, Milano 1968).
- Husserl E. (1966). *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Den Haag : "Husserliana" Bd. X, Nijhoff.
- Husserl E. (1993). *Husserliana Band XXIX (Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie)*. Dordrecht: Kluwer-Nijhoff (trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961).
- Koffka K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. London: Lund Humphries.
- Merleau-Ponty M., *Il filosofo e la sua ombra*, Bompiani, Milano 1959, p. 221.
- Merleau-Ponty M. (1942). *La structure du comportement*. Paris: PUF (trad. it. di G. D. Neri, *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano 1963).
- Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007.
- Merleau-Ponty M., *La fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 113.
- Proust M. (1946-47). *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard; (trad. it., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di P. Serini, trad. it. di N. Ginzburg, F. Calamandrei, N. Neri, M. Bonfantini, E. Giolitti, P. Serini, F. Fortini, G. Caproni, Einaudi, Torino 1974).

- Schönberg A. (1921). *Harmonielehre*. Wien: Universal Ed.; (trad. it. a cura di L. Rognoni, *Manuale di armonia*, 2 voll, Il Saggiatore, Milano 1963).
- Webern A. (1960). *Der Weg zur neuen Musik*. Wien: Universal Edition; (trad.it. di G. Taverna, *Verso la nuova musica*, Bompiani, Milano 1963).