

Il manifestarsi della musica.

Osservazioni intorno all'estetica filosofica di Guenter Figal

Augusto Mazzoni

Abstract

In his work *Erscheinungsdinge. Aesthetik als Phaenomenologie* (2010), Guenter Figal brings hermeneutical aesthetics back to phenomenology. Art cannot be reduced to philosophical truths. On the contrary, it is the manifestation of beauty. Artworks are appearances that simply show themselves. They show in them and with them a decentered order that stands for itself as an appearance.

The present paper focuses on Figal's philosophy of art from a musicological point of view. The main objective is to understand how a musical work can be an appearance that in its phenomenological structures shows itself as a decentered order. In this critical examination some crucial questions arise. Is indeed the musical work a thing (*Ding*) or is it an acoustic phenomenon? Can the rhythmic play be considered as the musical form *par excellence*? Which are the relationships between music and space?

Keywords: Guenter Figal; Phenomenology; Aesthetics; Art; Music.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Nella sua opera *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia* (2010) Guenter Figal riconduce l'estetica ermeneutica di nuovo alla fenomenologia. L'arte non può essere ridotta ad alcune verità filosofiche. Al contrario, essa è manifestazione del bello. Le opere d'arte sono manifestazioni che mostrano sé stesse. Mostrano in esse e con esse un ordine decentrato che si pone per sé stesso come una manifestazione.

Il presente articolo concentra l'attenzione sulla filosofia dell'arte di Figal da un punto di vista musicologico. L'obiettivo principale è comprendere come un'opera musicale possa essere una manifestazione che nelle sue strutture fenomenologiche mostra sé stessa in quanto ordine decentrato. In tale disamina critica emergono alcune questioni cruciali. L'opera musicale è davvero una cosa (*Ding*) o piuttosto è un fenomeno acustico? Il gioco ritmico può essere considerato come la forma musicale per eccellenza? Quali sono le relazioni tra musica e spazio?

Parole chiave: Guenter Figal; Fenomenologia; Estetica; Arte; Musica.

1. Tra fenomenologia ed ermeneutica

Guenter Figal appartiene a quel movimento filosofico che tra fenomenologia ed ermeneutica, attraverso le opere di Husserl, di Heidegger e di Gadamer, ha rappresentato la spina dorsale per il pensiero tedesco del Novecento e più in generale del pensiero continentale contemporaneo. Quale erede di una tradizione così rilevante, egli è certo una delle figure più importanti nel panorama filosofico attuale.

Nel suo lavoro *Il manifestarsi dell'arte* (2010), opera che segue di pochi anni il suo testo fondamentale *Oggettualità* (2006), Figal ha elaborato una riflessione inerente all'estetica che aggiunge una parola decisiva per quanto riguarda gli ultimi sviluppi della fenomenologia. Qui tutta una serie di considerazioni sull'arte che fa capo per l'appunto agli illustri predecessori di Figal sembra pervenire infine a una sintesi complessiva. Parrebbe quasi la

chiusura di un cerchio in quel tragitto contorto che dalla fenomenologia di Husserl ha condotto, attraverso la radicalità del pensiero di Heidegger, all'ermeneutica di Gadamer e che vede ora con Figal l'elaborazione di un tratto ulteriore.

Che ci sia una sorta di riconversione alle origini appare evidente se si considera in quale maniera Figal proceda personalmente a erigere la sua filosofia dell'arte in quanto estetica filosofica. Si tratta di una netta svolta. Nelle riflessioni di Heidegger e di Gadamer era dominante la sottolineatura del nesso tra arte e verità. Nell'importante saggio intitolato *L'origine dell'opera d'arte* (1935-6/1950), l'opera d'arte era definita da Heidegger come “messa in opera della verità”, di una verità pensata come disvelamento essenziale. In *Verità e metodo* (1960) Gadamer indicava nell'arte un esempio fondamentale di verità extra-metodica. Nelle riflessioni di entrambi i filosofi prevalevano inoltre i nessi tra arte e storicità o tra arte e linguaggio, che entravano a fare tutt'uno con quello tra arte e verità.

In Figal lo scenario cambia notevolmente. Il nesso tra arte e verità lascia il posto a quello, in un certo senso più tradizionale, tra arte e bellezza. Anche i nessi tra arte e storia o tra arte e linguaggio si allentano. La dimensione ermeneutica dell'arte sembra restringersi. Non c'è più la pretesa gadameriana che l'estetica debba risolversi in ermeneutica, bensì ritorna piuttosto l'idea, secondo quanto comunicato da Husserl in una lettera a Hofmannsthal del 1907, di una stretta affinità tra estetica e fenomenologia. Di fronte a un'opera d'arte, in quanto bella, si riafferma il primato della percezione piuttosto che il primato dell'interpretazione e della comprensione.

2. Manifestazioni cosali: ordine, forme, natura, spazio

Con la sua estetica filosofica, oltre che una sorta di ritorno a Husserl, Figal mette in atto addirittura un ritorno a Kant. La rilettura della terza critica kantiana è cruciale. La riconsiderazione di quanto esposto nella critica del giudizio estetico, e più in particolare nell'analitica del bello, offre spunti decisivi per la trattazione. Figal, basandosi direttamente sulle osservazioni

kantiane in merito, finisce per identificare il bello con un ordine decentrato presente nell'opera d'arte: un ordine dinamico che non è mai riassumibile in una regola. “Non può esserci alcun concetto che organizza in maniera unitaria un ordine bello. L'ordine è comprensibile in base a ciascuno dei suoi elementi e quindi *decentrato*” (Figal, 2010, p. 89).

Il bello si caratterizza kantianamente come ordine decentrato. Ma la sua caratteristica più essenziale è la sua peculiare manifestatività. L'opera d'arte, nell'ordine decentrato della sua bellezza, si staglia manifestandosi. Questo è il punto centrale dell'intera estetica di Figal. Le opere d'arte sono manifestazioni in senso eminente, cioè fenomeni che trovano risalto nel loro intrinseco rilievo percettivo. “Le opere d'arte sono fenomeni *par excellence*, dato che si rivelano da sé come fenomeni” (Figal, 2010, p. 110). Ma soprattutto esse si presentano quali oggetti che si manifestano o meglio come cose manifestative/manifestazioni cosali. “Sono le uniche manifestazioni che come tali sono anche un qualcosa che si manifesta” (Figal, 2010, p. 116).

L'essenza manifestativa delle opere d'arte significa che esse si impongono da sé nel loro rilievo percettivo. Con ciò però le opere non soltanto manifestano sé stesse, ma, nel loro imporsi come fenomeni in senso eminente, manifestano qualcosa. Nel loro mostrarsi infatti esse, in pari tempo, mostrano sempre qualcosa. Perciò si può dire che il manifestarsi dell'arte, oltre a un carattere di automanifestazione, possiede un carattere deittico e ostensivo.

Rimarcando il carattere deittico e ostensivo dell'arte Figal sembra avere presente soprattutto le arti figurali o comunque quelle arti che contengono un elemento di ordine rappresentativo. Può darsi che questo sia in parte vero. Ma è altrettanto vero che egli cerca di evitare la riduzione dell'arte a semplice rappresentazione figurale. A tal proposito dedica un esame articolato alle diverse forme artistiche nelle arti visive, nella musica e nelle arti poetiche.

La forma artistica dell'immagine predominerebbe nelle arti visive con le sue determinazioni di compiutezza, esclusività, totalità e simultaneità. Nella musica invece predominerebbe il gioco ritmico. Nelle arti letterarie predominerebbe la forma poetica in quanto compagine testuale di senso. Va

notato tuttavia che, a parte le specifiche predominanze, ognuna delle arti partecipa delle diverse forme artistiche. Nelle arti visive, oltre alla forma di immagine, vi può essere un gioco ritmico e una compagine poetica; nella musica, oltre al gioco ritmico, forme di immagine e forme poetiche; nelle arti letterarie, oltre alla compagine testuale poetica, forme di immagine e un gioco ritmico.

Approfondendo l'idea dell'opera d'arte come cosa manifestativa/manifestazione cosale, oltre alla questione del nesso tra arte e bellezza, riaffiorano altre questioni che erano tipiche dell'estetica tradizionale. Un altro tema fondamentale trattato da Figal riguarda in particolare il rapporto tra arte e natura. Pur escludendo ogni riconduzione diretta dell'arte alla natura, giacché si tratta piuttosto di un rapporto di delimitazione e di inclusione reciproca, la questione della naturalità dell'arte si traduce principalmente nel prendere in considerazione il carattere di manifestazione primordiale propria delle opere d'arte. Il manifestarsi dell'arte, nella sua fenomenicità eminente, si basa sulla primordialità percettiva dei propri materiali. Tale materialità mette in essere un'autentica testura a partire dalla quale può emergere, inseparabile da essa, il testo dell'opera nel manifestarsi delle sue forme artistiche. Con ciò viene a crearsi una sorta di libero gioco tra testo e testura. “Tuttavia, dato che questo gioco tra testo e testura è fondato nella testura e viene di continuo da questa, il testo non può staccarsi nella sua comprensibilità. Solo a partire dalla testura questo gioco è manifestazione primordiale” (Figal, 2010, p. 249).

La trattazione di Figal si chiude con un altro tema importante, in cui riecheggia il nucleo di tutto il suo pensiero più recente. Un ultimo capitolo della sua estetica è quello che concerne il rapporto tra l'arte e lo spazio. Le opere d'arte per risultare come cose manifestative hanno bisogno necessariamente di uno spazio in cui possano manifestarsi e mostrarsi. Ogni arte sarebbe, in definitiva, intrinsecamente spaziale: non solo le arti visive, ma anche la musica e le arti letterarie. In particolare, in quanto cosa che si

oppone oggettualmente a uno spettatore, ogni opera d'arte necessiterebbe di una distanza rispetto a lui e quindi, in senso peculiare, di uno spazio vuoto.

3. L'opera musicale è una cosa?

Dopo aver esposto così in estrema sintesi i capisaldi dell'estetica di Figal, ci si può porre ora qualche domanda dal punto di vista musicologico. Non c'è dubbio che il baricentro delle sue riflessioni sia costituito dalle arti visive: architettura, scultura e pittura. Gli esempi analitici di maggiore estensione interessano soprattutto queste arti, in accordo con la prevalenza di concetti generali riguardanti gli aspetti spaziali e figurati. Questo peraltro corrisponde a un chiaro depotenziamento del nesso tra arte e linguaggio, nesso che invece sussisteva senz'altro con forza prevalente in Heidegger e in Gadamer. Ma che ne è della musica?

Per valutare il portato musicologico della trattazione di Figal conviene analizzarne punto per punto le idee principali, a cominciare dall'idea che il bello comporti un ordine decentrato. Bisogna riconoscere che la concezione della bellezza come ordine decentrato pare adattarsi perfettamente alla sfera musicale. L'ordine compositivo delle migliori opere musicali è tipicamente quello di una forma concreta, di una conformazione che inerisce dinamicamente agli elementi sonori nella loro reciproca e varia complessione. Tale ordine, pertanto, non è mai definibile in base a una regola. Non esiste una formula astratta che nella sua applicazione conduca meccanicamente alla composizione di un brano. Recuperando da Kant l'idea di un ordine decentrato Figal fa riecheggiare un tema che certo si sposa bene con una riflessione sulle forme compositive della musica.

Anche l'idea cardinale che l'opera d'arte sia una manifestazione in senso eminente si adatta plausibilmente alla musica. L'arte musicale si alimenta di un rilievo fenomenico del suono. I suoni musicali sono quelli che più si manifestano risuonando. In essi finisce per concentrarsi al massimo grado l'essenza percettiva del fenomeno sonoro. Il suono musicale è quel suono che nel suo apparire reclama un'attenzione percettiva continua.

L'opera musicale, in quanto opera d'arte, è manifestazione sonora per eccellenza. Essa impone le sue qualità estetiche all'ascoltatore, dispiegandosi di fronte a lui nell'apparire della sua bellezza. In tal modo diviene oggettuale più di qualsiasi altro evento acustico. Sottolineare tuttavia l'oggettualità dell'opera musicale non è ancora parlare di essa come di una cosa. Davvero per la musica si può parlare di una cosalità? Davvero l'opera musicale è, come suggerisce Figal, una cosa manifestativa/manifestazione cosale? Questo è un interrogativo importante che racchiude diverse problematiche.

Un primo nodo problematico a cui si può far riferimento è quello del rapporto fenomenologico tra suono e cosa, intesa come cosa fisica reale e materiale. Figal non tocca dettagliatamente tale argomento che comporterebbe, tra l'altro, una comparazione tra le modalità fenomeniche dei colori e quelle dei suoni. Qui si può accennare soltanto a un aspetto che dovrebbe emergere da tale confronto. Un attento esame fenomenologico mostra come ai suoni non inerisca la caratteristica, propria invece dei colori, di riempire una superficie cosale aderendovi. Da ciò discendono parecchie conseguenze. Per brevità, senza svolgere ulteriori approfondimenti, si può affermare che il rapporto tra suono e cosa si presenta in maniera assai più lasca rispetto a quello tra colore e cosa.

Un secondo nodo problematico riguarda il rapporto tra musica e scrittura. Quando Figal dice che non solo le opere d'arte visive ma anche quelle musicali e quelle letterarie sono cosali, fa appello soprattutto al loro statuto di testi scritti. "A mo' di cosa [*dinghaft*] sono non solo immagini, sculture o edifici, ma anche poesie e composizioni, che non esisterebbero senza fissazione per iscritto" (Figal, 2010, pp. 114-115). Nel caso della musica è la partitura che, fissando l'opera grazie alla notazione musicale, ne determinerebbe in modo decisivo l'essere cosa. L'osservazione di Figal è alquanto fugace e non si addentra in tutta una serie di questioni ontologiche che concernono il rapporto tra opera, partitura ed esecuzione. Sorge perciò facilmente il sospetto che la sua estetica, facendo sintesi tra una concezione tradizionale fondata su un nesso stretto tra opera d'arte e bellezza e una

concezione ermeneutica fondata sulla centralità dell'interpretazione/comprendimento di un testo, trascurando acquisizioni importanti della più recente ontologia della musica. Il suggerimento che il bello musicale si debba basare su un testo fissato in una partitura sembra svalutare altri modi di registrazione o dimenticare le manifestazioni musicali basate sull'improvvisazione.

4. Gioco ritmico o figure gestaltiche?

Forse, a dispetto di quanto dichiara Figal, si potrebbe sostenere che nel suo vivo manifestarsi un'opera musicale è più un oggetto fenomenico che un'autentica cosa. Comunque sia, è certo che la musica, in quanto manifestazione estetica quale è senza dubbio, presenta delle forme caratteristiche proprie del suo ambito artistico. Figal individua particolarmente nel gioco ritmico la forma artistica che caratterizzerebbe la musica. “Il musicale è *gioco ritmico*” (Figal, 2010, p. 168). A tal proposito egli ripercorre quanto sostenuto da Nietzsche che, a partire da alcune osservazioni in appendice a *Umano, troppo umano* (1879), esaltò la motilità ritmica contro il fluire indistinto della melodia infinita in Wagner. Il gioco ritmico, in quanto forma libera ma ordinata della motilità, è determinazione caratteristica che predomina nella musica: forma determinante che però si può ritrovare, oltre che nella musica e nella danza, in tutte le altre arti.

Figal decide di esaltare la motilità ordinata del ritmo in una contrapposizione al flusso continuo della melodia. Non c'è tuttavia qualcosa di unilaterale in questa scelta? Al di là del riferimento a Nietzsche, il discorso andrebbe senz'altro arricchito. Resta viva l'esigenza di cogliere una maggiore complessità delle forme artistiche proprie della musica. Infatti, ciò che più contraddistingue la musica d'arte è proprio la completa integrazione tra l'elemento ritmico e gli altri elementi compositivi (melodici, armonici ecc.).

Per cercare di allargare la questione intorno alle forme della musica, si può seguire una traccia kantiana, oltre che nietzschiana, insita nell'analisi di Figal. L'elemento ritmico è definito specificamente come gioco. Tale definizione,

oltre a racchiudere una risonanza gadameriana, sembra riprendere, ancorché a un livello superiore, l'idea kantiana della musica come “bel gioco di sensazioni”. Certo in tal caso interviene l'idea, tutta nietzschiana, del ritmo come impronta formale che riesce a fornire misura alla musica senza cristallizzarne la mobile vitalità. Ma resta significativa la differenziazione con la forma di immagine figurale propria delle arti visive.

Da una parte il gioco ritmico è forma determinante caratteristica della musica, dall'altra l'immagine-figura è forma determinante caratteristica delle arti visive. In musica possono comparire momenti figurali, come invece nelle arti visive momenti di gioco ritmico. Tuttavia, si profila una rispettiva predominanza delle differenti forme artistiche. Tutte queste sono considerazioni da cui risulta evidente come la trattazione di Figal si muova alla ricerca di un difficile equilibrio tra differenziazione e mescolanza nella caratterizzazione formale delle arti.

Forse qui ci sarebbe bisogno di un ulteriore passo teorico. Per capire più a fondo la polivalenza delle forme artistiche bisognerebbe tentare di sormontare l'apparente contrapposizione tra gioco e figura, o meglio tra *Spiel* e *Bild*. Qui dovrebbe imporsi piuttosto la centralità della *Gestalt* come gioco figurale privo di riferimenti rappresentativi. Ciò si adatterebbe molto bene a indicare un tratto essenziale che accomuna le arti visive astratte e la musica.

Nella musica avviene la piena integrazione dell'elemento ritmico con gli altri elementi compositivi. Ciò vuol dire che a determinare e a caratterizzare la musica non c'è tanto il puro gioco del ritmo, ma piuttosto forme gestaltiche melodico-ritmiche che si stagliano, cioè per l'appunto si manifestano, entro un campo armonico-metrico.

Le figure gestaltiche della musica affiorano come forme melodico-ritmiche in un campo dinamico che è sia armonico che metrico. Ma non si coglierebbe la concretezza figurale di tali forme se si ponesse l'accento solo sulla potenzialità dinamica del campo all'interno del quale si mostrano. Piuttosto è utile ricollegarsi ancora a quello che Figal individua come rapporto di coappartenenza tra testura e testo. Anche nella musica, anzi

particolarmente in essa, si può dire che dalla stessa manifestazione primordiale del materiale percettivo risulta una compagine di senso. Dal tessuto denso del materiale sonoro risultano infatti quelle forme gestaltiche che costituiscono nel loro complesso, o meglio ancora nel loro ordine decentrato, la compagine di senso della composizione.

Se la coappartenenza tra testura e testo vuole indicare l'inseparabilità tra materia e figura nell'opera d'arte, ciò vale esemplarmente giustappunto per la musica. La compagine di senso della composizione è data da concrete forme gestaltiche che sono inerenti alla stessa materialità percettiva dei suoni. Con l'opera musicale le forme compositive si manifestano nel loro risultare dal mostrarsi fenomenico dei suoni che si dispiegano nello spazio acustico.

5. La spazialità della musica

Con il tema della spazialità si perviene al punto conclusivo dell'estetica di Figal, con l'impressione, pure in questo caso, che la musica sia subordinata a un predominio delle arti visive. L'insistenza sullo spazio, anziché sul tempo, non tradisce infatti l'essenza profonda dell'arte musicale, la quale, come hanno sottolineato molti filosofi, consiste soprattutto nella sua intrinseca temporalità? Un'opera musicale, nel momento in cui viene eseguita, si sviluppa in un decorso sonoro. L'oggetto estetico musicale tende perciò a coincidere con qualcosa che non ha la stabile fissità di un'oggetto spaziale ma è piuttosto un oggetto temporale o, più precisamente, un processo. La pluralità delle esecuzioni di un'opera musicale è il risvolto della natura fugace e transeunte intrinseca alla temporalità processuale dei fenomeni sonori.

Figal non si sofferma sulla temporalità come caratteristica peculiare dell'opera musicale. Il tema però è racchiuso nella definizione stessa del gioco ritmico come caratteristica determinante della forma artistica propria della musica. Il gioco ritmico è viva motilità quindi, in fondo, processualità di ordine temporale, sia pure dotata di misura. Di fatto, comunque, nella trattazione finale di Figal le considerazioni più esplicite riguardano, anziché la dinamica temporale, l'attribuzione di una spazialità essenziale anche alla

musica. “La musica risuona nello spazio; la fattura dello spazio è essenziale perché un brano musicale risuoni in maniera adeguata. Solo nello spazio appropriato i suoni possono dispiegarsi. Ma se è così, suonano spazialmente. È vero che l’esecuzione di un brano si attua nel tempo, ma il brano emerge solo nell’intervallo dei suoi suoni, nella vicinanza e lontananza delle voci. Il suo succedersi viene tenuto insieme dall’unitarietà del suono nello spazio; ogni accadere esperito come temporale è temporale nello spazio, così che il tempo, come pare, è una possibilità dello spazio” (Figal, 2010, p. 253).

La spazialità sarebbe il vero tratto fondamentale che accomunerebbe tutte le arti nella loro cosalità manifestativa. Esaminando la questione un po’ più da vicino, si può cercare di cogliere uno spunto proficuo dalle osservazioni di Figal sulla spazialità dell’arte. Pur rimanendo laconico a proposito dell’intrinseca temporalità della musica, egli riesce, puntando l’attenzione sulla spazialità musicale, a mettere in evidenza un aspetto che altrimenti rischia di essere trascurato. Raramente, infatti, si riflette sulla natura spaziale della manifestazione estetica dell’opera musicale. Si può dire che per manifestarsi l’opera musicale, come tutte le altre opere d’arte, richiede un luogo. Essa deve poter aver luogo, nel senso che, per poter accadere come processo sonoro, esige un opportuno spazio acustico: non solo quello spazio metaforico che è dato dal campo armonico-metrico ma altresì uno spazio fenomenico reale che si accordi all’opera stessa.

La musica si dà soltanto in uno spazio di esecuzione, in cui dispiegandosi possa risuonare. Il suono si diffonde nello spazio acustico. Ciò peraltro significa che l’esecuzione musicale abbisogna di un ambito raccolto ma libero e vuoto: qualcosa che forse potrebbe ricordare, per citare Heidegger, una radura dell’essere dove l’opera possa riuscire disvelata. Il vuoto qui è una cavità spaziale che consente la migliore risonanza dell’opera: il suo peculiare ed eminente riverberare. Ma è altresì quel vuoto temporale che dà salienza al suono nel risalto fornito dai silenzi che incorniciano l’esecuzione e dalle pause che la articolano. “Anche nello spazio acustico ci sono spazi intermedi; nessuna musica può risuonare senza pause. Qui la pausa non è mera

interruzione. E non è nemmeno una lacuna in cui manca qualcosa - come se la pausa di semiminima fissata nella partitura indicasse una semiminima possibile in questo punto, ma di fatto non annotata. La pausa non è *suono*, nemmeno suono possibile. Considerata a partire dallo svolgimento musicale, è un arrestarsi, che a sua volta non è un cessare. Ma non è nemmeno un silenzioso passaggio da un suono che è risuonato a quello che risuona successivamente, come se il suono che è risuonato continuasse ad echeggiare e annunciasse il prossimo o ne producesse l'attesa. Piuttosto, nella pausa emerge il silenzio che rende possibile il suono. Le pause rendono riconoscibili come tali i suoni, le frasi e i movimenti. In esse è il silenzio dello spazio, che fa essere articolato il suono, rendendo così possibile la musica e differenziandola da un rumore costante" (Figal, 2010, p. 283).

Non c'è dubbio che le osservazioni di Figal sminuiscono alcuni importanti aspetti della temporalità musicale: in particolare il gioco di ritenzioni e protenzioni proprie della musica, allorché fenomenologicamente, in una rete di rimandi e anticipazioni, si attua il decorso temporale dei suoni. Tuttavia, questa trascuratezza ha un corrispettivo positivo, che consente di far venire bene alla luce le molteplici prerogative della spazialità musicale.

Lo spazio, il vuoto e poi lo stare a distanza: anche l'opera musicale, come qualsiasi opera d'arte, nella sua oggettualità manifestativa implica lo stacco spaziale in una differenziazione tra suono e silenzio e in una contrapposizione con il fruitore. Non si può ascoltare la musica né troppo da vicino né troppo da lontano. L'oggetto estetico è qualcosa che manifestandosi si staglia a opportuna distanza nel suo opporsi a chi ne fruisce. La musica rivela la sua bellezza come suono che si dispiega nello spazio acustico, risuonando nella sua piena fenomenicità là dove la sua materialità sonora lascia venire avanti le forme articolate e le compagini di senso che le sono proprie. La musica è là nella sua riverberante bellezza, di fronte all'ascoltatore: compagine di forme gestaltiche inseparabili dalla testura sonora, ordine decentrato che si manifesta appieno nello spazio acustico.

Bibliografia

- FIGAL, G. (2010), *Erscheinungsdinge. Aesthetik als Phaenomenologie*, Mohr Siebeck, Tuebingen, tr. it. di A. Cimino, *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia*, Mimesis, Milano, 2015.
- ID, (2006), *Gegenstaendlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Mohr Siebeck, Tuebingen, tr. it. di A. Cimino, Bompiani, Milano, 2012.
- GADAMER, H.-G. (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzuege einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tuebingen, tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983.
- HEIDEGGER, M. (1950), *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M., tr. it. di P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.
- HUSSERL, E. (1994), *Edmund Husserl an Hugo von Hofmannsthal (12.01.1907)*, in *Briefwechsel*, VII, Kluwer, Dordrecht, tr. it. di G. Scaramuzza, *Una lettera di Husserl a Hofmannsthal*, “Fenomenologia e scienze dell'uomo”, 1985/2, pp. 203-207.
- KANT, I. (1790), *Kritik der Urtheilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlin, tr. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari, 1906.
- NIETZSCHE, F. (1879), *Menschliches, Allzumenschliches*, II, Schmeitzner, Chemnitz, tr. it. di S. Giametta, *Umano, troppo umano - II*, Adelphi, Milano, 1981.