

## ACCENTO NON FISICAMENTE DATO

2017©Salvatore Incarbone

### INDICE

*Riassunto.*

*L'accento fisicamente non dato è spesso particolarmente intenso.*

*Accento come modello di affermazione sibica.*

*Gioia e disagio in affermazione e negazione.*

*L'accento in musica.*

*Accento e teoria della Gestalt.*

*Accenti sonori non dati.*

*La percezione è un processo attivo di costruzione. Percezione della durata.*

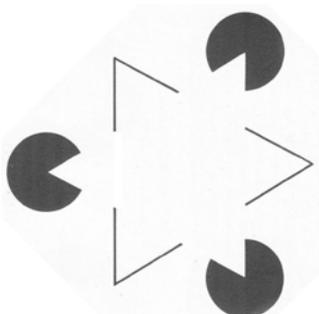
*Bibliografia.*

**Riassunto.** L'accento non ha bisogno di essere fisicamente dato. Esiste ed è spesso apparentemente più forte, intenso.

-----0-----

**L'accento fisicamente non dato è spesso particolarmente intenso.** Di solito l'accento s'accompagna a un dato oggettivo, p. e. a un suono, a un dato colore, a un'accelerazione, a una forma, a qualcosa di oggettivo.

**Non** sempre, tuttavia, esiste un dato oggettivo corrispondente all'accento; accade, invece, che in apparenza non vi sia alcun "supporto" fisico all'accento che – di conseguenza - sembrerebbe illusorio. Un famoso caso è "l'illusione di Kanisza" (1980) da noi ribattezzata "allusione" visiva. Vi possiamo riconoscere l'esistenza di vari accenti di colore, di forma, di distanza, di posizione che lo studioso non riconobbe come tali. Egli si limitò a descrivere ciò che vedeva sforzandosi d'interpretarlo con i principi gestaltistici.



*Il biancore del triangolo centrale è da noi considerato un "accento cromatico", fisicamente non dato, eppure appare più intenso del bianco dello sfondo circostante. La figura, ruotata rispetto a quella nota, dimostra l'indipendenza dall'angolo di rotazione.*

Noi sosteniamo che sono all'opera degli accenti particolarmente forti e coercitivi per contrastare i quali occorre un forte atteggiamento analitico consapevole. Questo atteggiamento comunque non elimina sempre, né del tutto, la percezione "illusoria" del triangolo centrale, del suo biancore apparente, del triangolo sottostante, della posizione ravvicinata del primo e di quella più distante del secondo triangolo .. Per esempio, l'atteggiamento analitico "sa" che i cerchi visibili *non* sono tali ma non riesce ad eliminare del tutto la percezione – o almeno l'immaginazione - dei tre "cerchi sottostanti" cui oggettivamente mancano dei settori che noi "immaginiamo *che ci sono* anche se *non si vedono affatto completi come li pensiamo*"... Un accento di forma è concesso non solo al triangolo bianco "più vicino all'osservatore" ma anche al "triangolo sottostante" i cui elementi mancanti (segmenti intermedi nei lati) vengono attivamente costruiti e "immaginati". Questo triangolo seminascosto "è visto" anche se propriamente "non si vede"!

In generale, la funzione dell'accento, ci sembra essere quella di **affermare una caratteristica** che - ben determinata per l'osservatore o soggetto – **può essere tuttavia assente** nell'oggetto "reale" o, per meglio dire, nel "dato oggettivo".

*La nozione d'accento deve essere estesa a tutte le caratteristiche possibili, soggettivamente presenti in un oggetto poiché è il soggetto che deve viverle, ma non può viverle se non le afferma (consapevolmente o inconsapevolmente) e ogni affermazione è di per sé un accento, vale a dire una messa in rilievo, una conseguenza di un'opera attenta.*

**Accento come modello di affermazione sibica (\*)**. V'è di più. Dal punto di vista psicopoietico, vale a dire creativo e creativo del Sé, l'affermazione di una caratteristica dell'oggetto è, al tempo stesso, un'affermazione di vita del soggetto. L'affermazione di una caratteristica attribuita all'oggetto, è al momento stesso, affermazione di un vissuto che dona certezza d'esistenza al Sé. L'affermazione fornisce sia un mezzo che un modello – o specchio - d'affermazione per il Sé e – come tale – in quanto riuscita, tende a fornire un'emozione positiva di conferma per il Sé e per la propria esistenza.

Il Sé tende sempre a creare e rinnovare se stesso a causa della propria limitatezza. Il Sé è limitato nel tempo (la vita avrà un termine) e ha quindi sempre bisogno di continuare ad affermarsi nell'illusione di eliminare o almeno allontanare il limite – la negazione finale - della propria esistenza.

Nell'incontro amichevole ci si “saluta”. Nel termine stesso “salutare”, si parla di salute. Se stai bene allora significa che tu continui ad “esserci”. L'essere, anche biologico, si rinnova continuamente, la sostanza materiale di cui siamo fatti nel corpo, si consuma, si trasforma e vogliamo assicurarci che l'altro e noi stessi ci siamo, continuiamo ad essere.

Si pensi al cartesiano “cogito ergo sum” che – parafrasando - qui può suonare, secondo noi, come un “sento, percepisco, dunque sono, gioisco, mi compiaccio giacché ho raggiunto il mio scopo di sapere con certezza e so ora, di certo, che esisto”: è il cogito ergo sum.

Lo scopo dell'attività (del pensiero, cogito) è per il filosofo Cartesio quello di uscire dal *dubbio* dell'incertezza (è così oppure? ...) e acquisire invece una certezza che ottiene nel momento stesso in cui afferma consapevolmente la propria *esistenza* (sum). Dall'attività del pensiero ne fa derivare l'esistenza.

Il movimento di passaggio – di cui consiste il processo psichico attivo - è dunque diretto dinamicamente all'affermazione (sicura) della propria esistenza. E' l'autocoscienza. In ciò non si può non vedere un successo, di per sé legato a un'emozione di compiacimento per lo scopo raggiunto. Cartesio non ne parla abbastanza esplicitamente ma l'emozione positiva di compiacimento ci sembra cosa implicita nel successo conseguito.

**Gioia e disagio in affermazione e negazione.** La gioia, il compiacimento di essere (esistere), è un'emozione che si trova al polo opposto rispetto al disagio o al dolore che si ha quando il Sé viene negato o sminuito sia pure soltanto attraverso un modello. Potrebbe sembrare cosa assurda o esagerata il provare una sensazione di disagio quando si perde improvvisamente un'affermazione qualunque (affermavo muoversi il mio treno e invece non si muove, a muoversi è quello di fronte al mio; e, per un breve momento, si prova una sorta di *mancamento*; la mia precedente affermazione – del mio treno - è perduta e prima di potere effettuare la nuova affermazione – del treno di fronte – c'è un lasso di tempo in cui rimango senza affermazioni con cui sentirmi saldo, dunque ecco la sensazione di sbandamento).

A volte l'affermazione è connotata da un senso di lieve positività, a volte invece il vissuto di positività è molto intenso. Viceversa, il perdere un'affermazione, è un fatto vissuto negativamente dal Sé.

E' naturale dovere ammettere – perché dimostrato dai fatti osservabili - che quando un'affermazione è contraddetta, si ha un'emozione di disagio, di rifiuto. Come nell'effetto treno o nell'effetto magnete già da noi presentati e discussi in altri articoli, vi sono innumerevoli casi ed esempi che si possono fare. Il mal di mare è fra i più noti. L'impossibilità di affermare una posizione d'equilibrio – per l'oscillazione continua dello scafo – provoca un senso di nausea e di rifiuto anche fisiologico espresso con un mal di stomaco.

Il processo suddetto è spesso inconsapevole e involontario nelle minuzie della vita quotidiana; può accadere però anche in circostanze assai più importanti e delicate. Un'ideologia è un sistema d'idee che può catturare il pensiero in un circolo vizioso di “affermazioni rassicuranti” da cui è difficile uscire, se non impossibile poiché il loro abbandono significherebbe cadere in un estremo stato di mancamento: il Sé non avrebbe più alcunché in cui affermare la propria esistenza. L'ideologia o una convinzione – sia pure fosse un pregiudizio – può a volte rassicurare circa un'esistenza assoluta del Sé persino oltre la morte, al di là dell'esistenza corporea.

**L'accento in musica.** Un altro caso semplice - ma illuminante e importante per la sua *universalità* puntuale - è l'impossibilità di affermare (“afferrare”) un suono a causa della contemporanea presenza di un altro suono troppo vicino in altezza ma comunque diverso (circa p. e. come un do e un do#, rispettivamente un tasto bianco e il tasto nero a fianco, nel pianoforte). Qualunque soggetto prova una sensazione *sgradevole a udirsi*. Si tratta di una brutta “*dissonanza*”.

Basta tuttavia separare i due suoni nel tempo, alternandoli rapidamente – è il trillo – che subito la sensazione di sgradevole stonatura scompare trasformandosi in “abbellimento” musicale! Nel trillo, infatti, le due note vicine sono tuttavia ben distinte l'una dall'altra e ciascuna, presa isolatamente, nonostante la propria breve durata, può fornire un'affermazione valida. Per ciascuna, si può dire: è quel suono, quella nota, non l'altra!

Perché mai due note che suonate insieme formano stonatura, dovrebbero invece costituire un abbellimento se suonate in rapida alternanza come nel trillo, se non per il fatto che nel primo caso si contraddicono in contemporanea mentre nel secondo caso hanno il tempo di affermarsi indipendentemente, essendo distinte e separate, l'una dall'altra?

Accanto alla stonatura e al trillo possiamo porre un caso speciale di accordatura.

Due o tre corde che vibrano all'unisono o quasi all'unisono (come si usa nell'accordatura del pianoforte), permettono un ascolto gradevole giacché l'udito *riesce* con l'uno a confermare l'altro nonostante la lieve discrepanza che dona una sfumatura timbrica alla nota. Questo senso di conferma è utilizzabile dal Sé come modello di conferma sibica<sup>(\*)</sup>.

Analogamente funziona “l'accordo” fra due o più suoni. Tipicamente, l'accordo fondamentale do-mi-sol è formato da tre vibrazioni che si confermano fra loro periodicamente grazie alla coincidenza nel tempo dei loro picchi (o “ventri”) –

indipendentemente dalle loro fasi (l'orecchio riesce ad astrarne percependo – ove occorra in differita - la presenza dei picchi). La possibilità di spostare fisiologicamente la fase di una vibrazione o di omettere un picco della vibrazione è ormai oggi ben documentata (Frova, 1999).

**Accento e teoria della Gestalt.** Nella letteratura psicologica sulla percezione, la figura dei triangoli escogitata da Kanisza (1980), è presentata come caso particolarmente interessante di fenomeno percettivo; cionondimeno, non vi è alcuna spiegazione del perché queste “strane” percezioni si formino. La famosa teoria della Gestalt *non* riesce a tanto, sebbene si sforzi di fornire dei principi di spiegazione che, attentamente valutati, si rivelano più vaghi e descrittivi o illustrativi che esplicativi. Principi comunque limitati alla percezione senza alcun collegamento alla teoria del Sé, nonostante alcuni tentativi dovuti a Lewin che usa diagrammi topologici (1936), ma anche questi illustrativi a posteriori e quindi insufficienti a prevedere il comportamento e il significato sibico (\*).

C'interessa qui osservare che il biancore particolare, visibilmente assunto dal triangolo centrale, non è oggettivamente dato (le misure fotometriche non rilevano differenze di tinta oggettive!) ma è verificabile in maniera soltanto soggettiva dall'osservatore. Si tratta dunque di un'accentuazione o *accento cromatico non* fisicamente dato.

Il biancore s'impone tuttavia con particolare forza, detta quindi spesso “coercitiva”! L'idea di accento non è nella teoria gestaltistica. E' possibile che questa mancata considerazione dell'accento nella Gestalt sia dovuta a un pregiudizio letterario che pone un legame fra accento e parola; eppure nel linguaggio comune sono presenti locuzioni del tipo “porre in rilievo”, “evidenziare”, “fare notare” le quali ci sembrano porre un legame fra attenzione e accento indipendentemente dal tipo di oggetto cui ci si riferisce – vale a dire non necessariamente a un termine linguistico (come p. e. in sarà o in àncora, distinto da ancòra). Ad esempio, i teatranti sollecitano l'interesse proiettando un fascio di luce sulla scena.

**Accenti sonori non dati.** Come altro esempio di accenti non dati, supponiamo di udire una sequenza di colpi di tamburo, alcuni più forti (**F**) e altri più deboli (*D*) fra i quali possiamo percepire alcuni colpi mediamente intensi (**M**) fra quelli forti e quelli deboli.

I colpi siano dati in vari modi, uno dei quali consista nel batterli tutti a uguale intensità (U).

Inizialmente i colpi U sono percepiti tutti uguali ma ben presto si presenta spontanea la percezione **FDMDFDMD ...**

Rappresentiamo il fenomeno come segue:

Successione oggettiva:           U U U U U U U U U U U U U U ...  
 Successione percepita:        U U U U **F** D M D **F** D M D **F** D ...

A volte la successione percepita si alterna con una di queste altre (ternarie anziché quaternarie):

..... **F** D M **F** D M **F** D M ...  
 ..... **F** M D **F** M D **F** M D ...  
 ..... **F** D D **F** D D **F** D D ...

Mediante un dispositivo meccanico che batte il tamburo, si evitano accenti inconsapevoli di battitura da parte di un batterista umano. Così, dal momento che i colpi sono fisicamente dati tutti uguali, bisogna concludere che ogni possibile successione – eventualmente in alternanza con altre - è creata da noi, soggettivamente. Di conseguenza, anche ciascun suo accento è soggettivo ed è quindi creato, naturalmente sulla base di un “oggetto fisico” di per sé indifferente, essendo l'accento un'entità psichica, non fisica.

In sostanza, se i colpi hanno intensità sempre uguale (U), l'accento di per sé non è dato fisicamente ma è attribuito psichicamente, il più delle volte a nostra insaputa (senza che vi facciamo caso) – sebbene potremmo rendercene conto.

Altre volte può addirittura accadere che gli accenti siano attribuiti da noi consapevolmente con un certo sforzo d'immaginazione; se invece, come per lo più accade, non facciamo caso al tipo d'accentuazione nella successione dei colpi, questi saranno percepiti in un modo sopra visto e senza che sia necessaria intenzione consapevole da parte nostra. Sorge allora naturalmente un problema d'interesse scientifico: *ricercare il perché e il come di tale percezione.*

Così, allo scopo di porre in evidenza l'esistenza di accenti non dati fisicamente, proviamo a eliminare uno dei colpi come nell'esperimento che segue.

Successione oggettiva:           U U U U U U U U U U U U - U ...  
 Successione percepita:        U U U U **F** D M D **F** D M D **F** D ...

La successione dei colpi di tipo U è di proposito interrotta ma il soggetto umano percepisce ugualmente l'accento corrispondente ... (eppure c'è silenzio!). A volte lo percepisce persino con maggiore evidenza, come se la psiche volesse rinforzare di proposito l'accento di un "oggetto assente" per imporlo e renderlo psichicamente presente.

Naturalmente la successione dei colpi U deve presentare un'omissione soltanto dopo che la successione soggettiva si è consolidata; di ciò ci si può accertare istruendo il soggetto a fornire un cenno della mano quando inizia a percepire gli accenti. Dopo il suo cenno e dopo un intervallo di tempo arbitrariamente stabilito a caso – non noto al soggetto – lo sperimentatore omette un colpo e dopo qualche altro colpo aggiuntivo (per evitare la sovrapposizione di un effetto legato all'ultimo elemento della successione), lo sperimentatore domanda garbatamente se si è accorto che ne mancava uno e cosa ha provato in corrispondenza al momento dell'omissione.

In alcune condizioni, lo sperimentatore non può sapere quale accento sia attribuito dal soggetto nell'istante casuale dell'omissione. Nello schema, abbiamo supposto un accento F, ma naturalmente il soggetto potrebbe riferire un accento M oppure D. Ciò che conta è che l'accento sussiste anche se il dato fisico oggettivo è del tutto assente.

**La percezione è un processo attivo di costruzione. Percezione della durata.** In conclusione, notiamo che mentre il colpo omesso è un dato fisico assente, tuttavia l'accento si produce ugualmente..

Questo significa che accenti "normali", assegnati in concomitanza ad "oggetti" (o "stimoli") fisicamente dati, sono comunque dotati di un'intensità soggettiva, ora più forte, ora più debole, indipendentemente dall'intensità e persino dalla presenza del dato oggettivo e comunque non sono necessariamente né strettamente legati al dato.

Nell'ultima successione – quella che presenta un dato omesso – in realtà il dato "manca", sì, ma non lo è il suo "posto" che sebbene vuoto, è comunque "implicitamente dato" da regolarità nella successione dei colpi.

In altre parole, il susseguirsi di colpi U a distanza regolare di tempo l'uno dopo l'altro, fornisce un "indizio" importante per decidere almeno la "presenza" – e produzione – dell'accento costruito da noi psichicamente.

L'esistenza di un accento costruito soggettivamente (non importa se di tipo F, M o D) in concomitanza ad un oggetto omesso, apre un campo d'indagine che ci sembra importante sulla relazione che necessariamente deve intercorrere fra la produzione dell'accento e **la percezione della durata dell'intervallo intercorrente fra un colpo e il successivo.**

Una produzione d'accento in un momento appropriatamente "giusto", non sarebbe possibile se non vi fosse una percezione, sia pure implicita o nascosta, della durata dell'intervallo fra due colpi successivi "U". Una percezione di durata è necessariamente implicata nella produzione dell'accento spontaneo, privo di dato fisico corrispondente.

La percezione di una successione di accenti perdura infatti - anche dopo la completa cessazione dei colpi U - rispettando l'interposizione delle opportune durate vuote, prive di colpi e di accenti.

Successione oggettiva limitata: U U U U U U U U U U

Successione percepita perdurante: U U U U **F** D M D **F** D M D **F** D M D ...

Naturalmente la **successione perdurante** può essere costituita in "tempo di 4" (si ripete ciclicamente ogni 4 elementi soggettivi) oppure in "tempo di 3" (si ripete ciclicamente ogni 3 elementi soggettivi) e ciò dipende comunque dal tipo di attività del soggetto al momento dell'interruzione della successione oggettiva dei colpi. Questa attività – che possiamo considerare di accentazione - tende a perdurare anche dopo la cessazione dei colpi che erano oggettivamente dati. Resta comunque sicuramente accertata la possibilità, anzi l'esistenza di **accenti fisicamente non dati.**

Rileviamo che, di solito, gli accenti proseguono anche in assenza degli stimoli fisici della successione dei colpi, ma a loro volta sono destinati a cessare dopo un certo tempo. Si verifica allora un fenomeno interessante: la cessazione degli accenti non è casuale.

Normalmente la successione soggettiva s'interrompe con l'accento forte (**F**). E' un indizio che esso possa riassumere tutta una battuta considerata come "intera". **E' l'accento che è legato all'unità o che la crea!** Questa circostanza ha un corrispettivo nella durata della "corona" musicale. Si tratta di un lasso di tempo relativo ad una nota che deve essere mantenuta a discrezione (artistica) dell'esecutore. Tipicamente l'esecutore "tiene" la nota per un tempo arbitrario, sì, ma che risulta uguale ad un numero intero di battute! La battuta non è altro che l'insieme degli accenti che costituiscono il "ritmo ripetitivo della successione": sul piano fisico il ritmo non esiste come tale. Sul piano soggettivo gli accenti sono quattro se la successione è quaternaria, sono invece tre se la successione è ternaria. In altre parole il Sé tende a preservare l'unità della battuta poiché, se è costruita ripetitiva nel tempo, finisce col costituire un "oggetto" che diviene simbolo o modello del Sé. L'esecutore, analogamente, esegue la corona, facendo perdurare il suono della nota per un numero intero di battute ed è proprio in questo modo che l'unità fondamentale del ritmo, non è spezzata! L'oggetto "battuta" nasce ed è percepito dunque come **unità** e, di conseguenza, possiamo prevedere che essa riceva un accento proprio, a lei riservato. L'accento forte sembra essere in grado d'impersonare l'accento riservato all'unità da preservare come tale.

La capacità di riunire gruppi in unità era ben nota ai gestaltisti. Qui possiamo sfruttare il principio del raggruppamento per spiegare la genesi e il tipo di accenti in una battuta.

Nello schema che segue, la successione dei colpi è rappresentata suddivisa in tre parti ognuna delle quali è una battuta quaternaria (se il tempo ciclico soggettivo è di 4), formata quindi da quattro colpi fisicamente dati con un tamburo.

Supponiamo, com'è naturale, che ogni colpo generi, fin dall'inizio, un accento corrispondente.

Supponiamo ancora che quando si verifica il secondo colpo, si abbia un accento retrospettivo che si riferisca alla coppia dei colpi così esperita e che venga trasferito all'istante del primo accento. Questo secondo accento è rappresentato sulla sottostante seconda riga. Abbiamo così supposto che il secondo accento nasca al secondo colpo ma si raggruppi nella visione mentale (o memoria) del primo.

Gli accenti di questo tipo che così si vengono a formare, formano una nuova successione di accenti relativi alle coppie.

Possiamo immaginare di ripetere il procedimento su questi accenti. Genereremo così una nuova successione, la terza, che è rappresentata sulla terza riga e che tratta come oggetti due accenti di coppia: abbiamo così ottenuto un'ulteriore successione relative alle "coppie di coppie".

Gli accenti della prima riga si riferiscono allora a un solo colpo.

Quelli della seconda riga si riferiscono a 2 colpi.

Quelli della terza si riferiscono a 4 colpi.

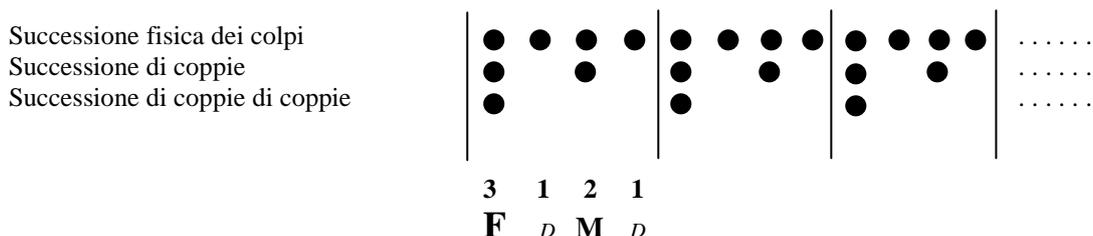
Il procedimento può continuare, teoricamente quanto si vuole e gli accenti che così si otterranno si riferiranno man mano a 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024 ... colpi.

Nell'isola di Giava esistono canoni musicali formati appunto da 256 battute! Se ogni battuta contiene quattro colpi (o "tempi", come si usa dire in musica) si ottengono canoni con 1024 colpi o "movimenti"!

Non può essere evidentemente una semplice coincidenza numerica. Riteniamo che questa circostanza costituisca una conferma per le nostre argomentazioni.

Lo studio degli accenti non ha solo un'importanza limitata all'accento stesso ma ha notevoli implicazioni p. e. in musica per ciò che riguarda addirittura la struttura macroscopica dei brani che permette di prevedere implicazioni spesso profonde e non banali.

Normalmente una battuta si riferisce a solo quattro colpi. Evidentemente la psiche trova relativamente semplice segmentare la successione in questo modo anche se riesce comunque a reiterare il procedimento pure per numeri ben più elevati. Questa asserzione è agevolmente verificabile nella produzione della letteratura musicale, giacché molti brani sono costruiti con un numero di battute compatibile con ciò che abbiamo detto (per es. 4, 8, 16, 32...).



A questo punto vogliamo ricordare che i vari accenti non sono costruiti in compartimenti stagni, poiché essendo generati psichicamente devono in qualche modo essere presenti contemporaneamente nella nostra mente.

Proviamo allora semplicemente a contare gli accenti che si sono formati nell'istante di ogni colpo fisico.

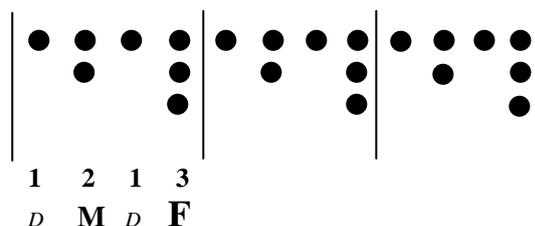
Limitiamo il conteggio a una battuta.

Il primo ha ricevuto un accento singolo, più un accento retrospettivo di coppia, più un altro analogo relativo a una coppia di coppie: in tutto ha ricevuto 3 accenti (in colonna, nello schema).

Il secondo colpo ne ha ricevuto uno solo, come si vede dallo schema. Il terzo ne riceve 2, il singolo e quello di coppia.

Il quarto di nuovo uno solo. Dal conteggio otteniamo la successione di numeri 3, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, ... relativamente al numero di accenti sovrapposti. Il primo pesa 3 ed è "l'accento forte F", il secondo pesa solo 1 ed è infatti un "accento debole". Il terzo pesa 2 ed è infatti un accento di forza media (M), e l'ultimo pesa 1 ed è infatti "debole"!

Nel procedimento sopra visto abbiamo fatto l'ipotesi di un'attribuzione retrospettiva di accenti. Si può allora obiettare che nulla ci autorizza a farlo tranne i risultati ottenuti. Supponiamo allora di adottare l'ipotesi opposta e cioè quella di un'attribuzione consuntiva.



Ciò che si ottiene è una sequenza speculare della forza degli accenti. L'accento forte non si trova più all'inizio della battuta ma alla fine: questa caratteristica non è assurda; è tipica invece della musica asiatica (Garzanti, 1999).

Concludendo, la variabilità degli accenti, le loro posizioni e le loro proprietà sono pienamente in accordo con le nostre ipotesi teoriche sul processo di attribuzione dell'accento.

Molto ancora resta da fare e ci auguriamo di aver dato un contributo di qualche importanza.

Nella letteratura psicologica sulla percezione del tempo, si trovano perplessità per l'assenza di un "organo della percezione del tempo" che dovrebbe essere analogo all'occhio per la visione o all'orecchio per l'udito (Fraisse, 1967; Vicario, 1973).

Non possiamo condividere la suddetta perplessità poiché il cervello ha un'architettura così complessa da rendere certamente possibile una valutazione delle durate senza che vi sia necessità di un "organo" visibile esternamente sul corpo. Del resto non esiste un organo visibile che valuti p. e. la bellezza. Eppure la bellezza può essere valutata..

***Sommario.** Sfruttando le allusioni presenti nella ben nota figura del triangolo "più bianco del bianco" e introducendo la nozione di accento cromatico, si pone in evidenza che l'accento fisicamente non dato, è spesso particolarmente intenso.*

*La nozione d'accento viene estesa a tutte le caratteristiche possibili soggettivamente presenti in un oggetto poiché è il soggetto che deve viverle per affermarle e ogni affermazione equivale di per sé a un accento.*

*Si pone poi in rilievo il significato che l'accento riveste nella vita del Sé e si constata che l'accento può costituire un modello o specchio di affermazione sibica(\*). Questa ultima può essere a volte consapevole e volontaria (come nella ricerca del successo), altre volte inconsapevole, spontanea e coercitiva (come nell'attribuzione dell'accento cromatico di cui sopra).*

*Si constata poi che la percezione dell'accento è accompagnata da emozione di gioia (affermazione decisamente positiva) o, se manca o si perde, di disagio (negazione o perdita o impossibilità di attribuire l'accento ovvero sia di attribuire un'affermazione come nel mal di mare). Per dimostrare che l'accento è una funzione essenziale alla percezione e alla conoscenza in generale, si producono vari casi cosicché oltre a quello cromatico già visto relativo alle figure, si parla dell'accento uditivo in musica (stonatura, trillo, accordatura, ritmo).*

*Si rileva poi che l'accento non fa parte del corredo teorico esplicativo della teoria della Gestalt i cui principi sono più descrittivi che esplicativi e comunque limitati alla percezione senza alcun collegamento alla teoria del Sé, nonostante alcuni tentativi dovuti a Lewin, anche questi illustrativi a posteriori e quindi insufficienti a prevedere il comportamento e il significato sibico. Il fenomeno del ritmo è sfruttato per illustrare l'esistenza di accenti sonori non fisicamente dati.*

*Si conclude affermando che la percezione è un processo attivo di costruzione e che è necessario uno studio della percezione della durata indipendentemente dalla presenza di un "organo" visibile corrispondente.*

*Si sono esaminate infine non solo alcune proprietà degli accenti ma anche il loro ruolo consequenziale nel determinare la struttura dei brani, la lunghezza dei canoni e i modi della sensibilità ritmica occidentale e orientale.*

(\*) Sibico o sibica significa "relativo al Sé" o "del Sé".

### **Bibliografia.**

- Fraisse, P. (1967). *Psychologie du temps*. Paris: Presses Universitaires de France.  
Frova, Andrea., (1999). *Fisica nella musica*. Zanichelli. Bologna.  
Garzanti, (1999). *Enciclopedia della musica*. Garzanti Libri.  
Kanizsa, G., (1980). *La grammatica del vedere*. Ed. Il Mulino, Bologna.  
Lewin, K., (1936). *Principles of topological psychology*. Mc Graw Hill, New York.  
Vicario, G., B. (1973). *Tempo psicologico ed eventi*. Giunti-Barbera, Firenze.