

FIGURE REGOLARI E IRREGOLARI. FIGURE MUSICALI.

Estetica Psicopoietica

Indice

Anticipazione: relazione fra le arti.
 Figure regolari. Godimento esistenziale.
 Figure irregolari
 Generalizzazioni e ampliamenti applicativi della teoria.
 Figure musicali
 Bibliografia.

Anticipazione. Illusteremo qui una corrispondenza, da noi ritenuta rilevante, fra le arti, in particolare fra pittura e musica. Nella critica estetica si è sempre parlato di "ritmo" e di "armonia" a proposito dei colori nei dipinti, delle masse scultoree e in generale delle forme ma finora in termini vaghi e tali da parere metaforici o filosofici. Qui, secondo noi per la prima volta, è esposta una teoria che costituisce un metodo d'indagine ed un criterio che può rendere la critica estetica più precisa e più concreta basandola sui fatti, quindi più scientifica. In pari tempo mostra che la forma musicale ABA' non è casuale ma in relazione alle fasi esistenziali del Sé.

Figure regolari. Godimento esistenziale.

Di solito s'intende per figura qualcosa che sta in uno spazio piano, p. e. un foglio, vale a dire che si possa agevolmente vedere tutta intera in due dimensioni. Il caso di una figura che si sviluppi su una superficie curva, p. e. cilindrica (su una bottiglia o su una colonna) e che non si possa afferrare tutta intera con lo sguardo, può essere considerata al confine fra la figura piana e la scultura. Gli oggetti normalmente sono nello spazio. Tridimensionali, non possono essere percepiti che in parte mentre, per la restante parte, devono essere immaginati integrandoli con la fantasia o con ulteriori esami, sempre che questi siano possibili. Le sculture a tutto tondo appartengono a quest'ultima categoria di oggetti.

Alla nozione di figura bidimensionale, hanno contribuito non solo le rappresentazioni millenarie dipinte o stampate e gli studi (p. e. quelli dei gestaltisti) relativi a figure necessariamente illustrate su un foglio, ma anche la pittura, la fotografia e persino il cinema e la televisione, sebbene queste due ultime usufruiscano del movimento che concorre non poco a dare un'impressione più marcata del rilievo come p. e. quando una figura passa "davanti" ad un'altra, nascondendola, oppure quando si gira mostrandone parti prima nascoste.

In realtà, conviene pensare che sia "figura" qualsiasi oggetto "immaginato" o che si possa "immaginare". Quest'ultimo non sarà necessariamente su un piano, ma in uno spazio di solito tridimensionale; oltre che trovarsi in rapporto ad altri oggetti che contribuiscono non poco alla sua significanza; esso si situa anche nel tempo, inteso implicare una durata.

Nella visione, possiamo comunemente definire come figura una qualsiasi cosa possa essere abbracciata o con lo sguardo o con la mente.



Esempi di figure abitualmente classificate come "quadrati" anche se formate da figure separate, da tratti discontinui o da ghirigori distinti.

I casi qui rappresentati non sono unici: apparentemente semplici, sono soltanto esempi di figure diverse e, al tempo stesso, uguali fra loro. Hanno comunque costituito un autentico rompicapo, presentando un notevole problema per i progettisti della visione artificiale, nonché per i matematici che hanno tentato di definire anche forme come queste in cui chiunque è facilmente in grado di riconoscerle come "quadrate" pur non sapendo ben definire i relativi criteri di percezione, criteri paradossalmente inconsapevoli, giacché ad onta della capacità di riconoscimento rimangono ignoti all'individuo.

In particolare, la figura formata da quattro zone separate e distanti l'una dall'altra, si presenta come paradossale giacché si tratta - ad un tempo - sia di qualcosa descrivibile come "quadrato", cioè come qualcosa di unitario, sia di "quattro distinte macchie", ciascuna riconoscibile come unità a sé stante.

Si ha qui un chiaro esempio di come la percezione consenta interpretazioni diverse, alternanti ed alternative. Ciò è da noi considerato un pregio poiché la ricchezza d'interpretazione dà adito al costituirsi di più possibilità creative distinte.

Abbiamo già parlato altrove del fascino delle figure regolari e l'abbiamo attribuito alla facilità con cui il Sé può modellarsi su queste, dato che ruotandole mentalmente o di fatto, si ritrovano e si scoprono identiche facilmente, così come il Sé è uso e tende a ritrovare se stesso: si comprende come ciò possa procurare un senso di pienezza, d'armonia e di piacere "estetico" che in realtà possiamo interpretare come dovuto al senso di soddisfazione per il Sé, grazie al

proprio *ritrovamento* che testimonia la propria *esistenza*. Noi chiamiamo ciò "*godimento esistenziale*" - e lo riconosciamo primario per importanza evolutiva e teorica.

Figure irregolari.

E' evidente che le figure irregolari non godono di questa particolarità. Esse, tuttavia, per il semplice fatto che "*esistono*" possono essere facilmente fungere da modello per il Sé durante la fissazione e quindi fornirgli un certo gradevole godimento che ha a che fare con la *prova d'esistenza* di se medesimo ("godimento esistenziale").

Come si vede, concepiamo la percezione non disgiunta da un intimo piacere e dunque dall'arte giacché sarebbe vano distinguere il godimento estetico – che si suppone proprio dell'ambito artistico – dal godimento percettivo. Ci può essere una differenza di grado ma non una diversità qualitativa essenziale. Entrambi hanno a che fare con il godimento esistenziale come ancora vedremo.

Del resto, dopo un doloroso infortunio o una degenza ospedaliera, diventa evidente che si è meglio in grado d'apprezzare la vita nelle piccole cose e nei gesti minimi d'ogni giorno.

I casi di percezione di *oggetti o eventi sgradevoli*, meritano tuttavia un cenno a parte. La *sgradevolezza implicita nell'oggetto* si unisce alla *soddisfazione di percepirlo*, indipendentemente dal tipo: è verosimile che la *psiche si difenda* da quest'ultima sensazione aumentando la sgradevolezza soggettiva (*per compensare il gradimento proprio alla percezione*) ed indurre così alla *fuga*. Esistono casi paradossali in cui, tuttavia, la sgradevolezza è appositamente ricercata come negli spettacoli d'orrore o negli sport estremi nei quali l'intensa emozione che ne deriva funge da prova del proprio esistere e del proprio continuare ad esistere.

Volendo distinguere i vari gradi di godimento percettivo, possiamo notare il caso di una parete non uniforme, p. e. picchiettata, che risulta "più interessante" – di solito – di una dipinta con colore uniforme. Si dice anche che questa è "vuota", quasi come il sé non avesse alcunché a cui agganciarsi per sentirsi pieno.

In ogni caso, una semplice macchia sul muro non solo attira la nostra attenzione ma ci permette di sognare. Leonardo ci parla di macchie sui muri e delle scene che la sua libera e potente fantasia riusciva a crearvi, ora in un modo, ora in un altro.

Esaminiamo il caso di una sola macchia di forma irregolare su una parete, per il resto supposta di colore uniforme. E' evidente che – in adatte condizioni - potrà attirare la nostra attenzione. Dopo che l'abbiamo osservata (A), il nostro sguardo inevitabilmente si sposta e l'abbandona vagando (B), ma può tornarvi poco dopo (A').

Nulla vieta che la fase A' possa essere eventualmente identica alla fase A: avremmo allora ABA come caso particolare di ABA'.

La successione ABA' si sviluppa nel tempo ed è quindi una forma ritmica che è considerata fondamentale dalla psicopoiesi che l'ha riscontrata alla base di qualsiasi comportamento (p. e. ha straordinaria importanza in musica, nella polifonia, nell'armonia tonale e atonale, nella scelta universale dell'ottava nella scala, nei temi e nella forma musicale; così pure nei passi di danza). Tornando alla macchia, ad una prima fase d'affermazione (A) che si potrebbe esprimere con una frase del tipo "qui è la macchia e qui *sono* io a guardarla" - e che comporta una fase di coscienza sia del percepito e sia di sé (non necessariamente interamente consapevole) - subentra poi una fase di mancamento (B) con abbandono della macchia e come una sorta d'estraniamento soggettivo dalla macchia e da sé, poi un'altra di nuova affermazione con ritrovamento del percepito originario che suona come conferma del Sé (A').

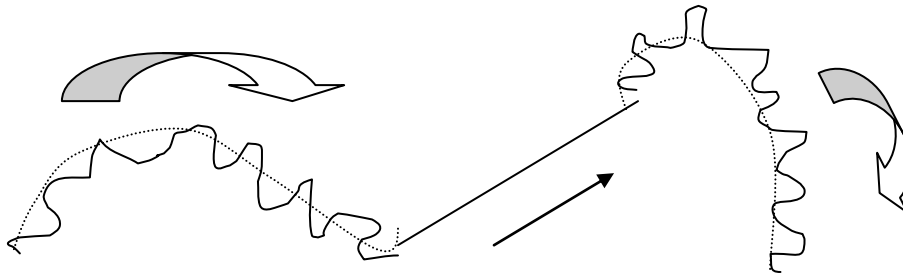
In realtà, non succede veramente che si dica interiormente "qui è la macchia" o "qui son io...". Queste sono parole qui scritte per comunicare con il lettore; il senso è giusto, ma le parole non sono necessariamente quelle giacché possono variare grandemente da una lingua all'altra. Ciò che è comune a tutti gli uomini è il senso interno – inespreso a parole – e che può essere ricondotto in qualche modo al linguaggio profondo ed universale cui si riferiva il linguista Chomsky.

Questo stesso tipo di successione (ABA') che qui abbiamo descritto relativamente ad un fenomeno macroscopico, facilmente osservabile nella vita d'ogni giorno, ha una base fisiologica nel funzionamento della visione perché si verifica in realtà anche microscopicamente in condizioni difficilmente osservabili, tanto che occorre un laboratorio adatto. Stiamo alludendo al fenomeno della fissazione ed ai movimenti oculari microscopici ed inconsapevoli scoperti a metà del secolo XX e riportati da Yarbus nei primi anni 60' e nel 1967 e ripresi da altri studiosi (Johnston & Pirozzolo; 1988).

Il termine "*inconsapevole*" è qui da noi usato con riferimento ai movimenti microscopici dei globi oculari che sono del tutto *involontari e ignoti all'individuo*.

Quando l'occhio fissa una figura, l'asse ottico compie ripetutamente un balzo rettilineo veloce che lo porta verso di questa. Detto spostamento repentino è chiamato "saccade" (dal francese, scatto). Subito dopo s'allontana ma di poco. Come s'è detto, questi minimi spostamenti sono osservabili solo con particolari accorgimenti e strumentazione adatta. Il movimento d'allontanamento è vagante e curvilineo (deriva), e vi è sovrapposto un moto oscillatorio (con frequenza superiore a 100 cicli/sec). Dopo una breve evoluzione, l'asse ha una nuova saccade ed è richiamato bruscamente sulla figura; dopo ciò, il ciclo ricomincia.

Si ha così l'alternarsi di due fasi principali diverse. Una che possiamo più propriamente considerare d'affermazione della figura (prima saccade), poi un'altra d'abbandono microscopico vagante (deriva e vibrazione).



La prima è un'affermazione di tipo A, la seconda corrisponde al **mancomento di tipo B**, il ritorno successivo (nuova saccade) è una **conferma di tipo A'**.

Di tutte queste fasi alterne e dei vari movimenti microscopici che le accompagnano, l'individuo non ha coscienza (l'occhio gli sembra immobile). Non si può tuttavia non rimanere colpiti dalla corrispondenza fra questi movimenti e le fasi esistenziali del Sé. Più in generale è stata notata, seppure limitatamente ai movimenti macroscopici più facilmente osservabili e consapevoli, un'analogia di comportamento fra questi, macroscopici, ed il comportamento dell'Io (Arnheim, 1974).

È lecito a questo punto, sulla base dei fatti sperimentalmente accertati e ben noti, supporre che la fase A' microscopica di ritorno e conferma, sia benefica per il Sé che, potendosi modellare su qualsiasi tipo d'evento, secondo i principi psicopoietici, quindi anche nei suddetti movimenti microscopici, può acquisire un senso di vita, un che di sicurezza e di conforto intorno alla propria esistenza.

Ne consegue che, in base a queste considerazioni, una singola macchia sul muro uniforme può indurre un **effetto mentale benefico** nonostante la forma irregolare. La successione di tipo ABA' può verificarsi anche nel funzionamento macroscopico. Basta che l'occhio fissi dapprima la macchia (interpretabile come **fase A macroscopica**) poi vaghi sulla parete (**fase B macroscopica**) ed infine torni alla macchia (**fase macroscopica A'**).

Se le macchie sono più di una, accanto ai movimenti inconsapevoli microscopici descritti, si produrranno dei ritrovamenti dovuti a movimenti macroscopici consapevoli (e osservabili facilmente dall'individuo medesimo) passando da una macchia all'altra. Il semplice ritrovamento di un percelto, per di più positivamente simile ad un altro precedente, potrà fungere da **conferma per il Sé**.

Quest'effetto benefico s'assommerà a quello dei movimenti microscopici di cui sopra. In conclusione, quindi, **anche le figure irregolari e variamente disposte possono produrre un effetto benefico sul Sé**.

Le implicazioni terapeutiche, sociali, politiche, educative ed anche di stile di vita quotidiana, sono evidenti.

Generalizzazioni ed ampliamenti applicativi della teoria.

Una funzione analoga, ad un livello di sviluppo più avanzato, è svolta dai quadri appesi alle pareti. Essi rallegrano la vista non solo per il colore o per il tema offerto dal pittore ma, con il loro semplice esserci e con le loro dimensioni che li rendono facilmente percepibili ed osservabili.

Siamo, naturalmente, ad un **primo gradino** d'interpretazione nei confronti di ciò che accade in quella che si chiama **arte**, ma si tratta pur sempre di un gradino di importanza primaria senza il quale ci sembra impossibile edificare quelli superiori, più sofisticati e fini.

Alle descritte caratteristiche fondamentali di **presenza**, bisogna inoltre aggiungere quelle artistiche: innanzitutto quelle connesse alle macchie di colore. Sono queste che rendono gradevole anche un dipinto in stile "astratto" nel quale manca apparentemente un tema preciso, vero e proprio, ma che gioca il suo ruolo sulla base delle figure irregolari, variamente colorate, rappresentate nelle varie zone; queste, infatti, si possono **trovare e ritrovare**.

Proseguendo nell'indagine, nella contemplazione delle zone colorate, si può notare la **combinazione polifonica** di varie **fasi esistenziali**. Tanto per fissare le idee, si supponga che vi siano due zone; una **rossa r** e l'altra **gialla g**.

La prima fissazione di r comporterà le **fasi locali microscopiche ABA'**. Dopo questa prima fissazione che implica una presa di coscienza della macchia di colore r, ne subentrerà presumibilmente una seconda, relativa ad una nuova fissazione ma relativa alla macchia g ed anche qui avremo nuove fasi locali microscopiche ABA'. Le due prese di coscienza macroscopiche fungeranno tuttavia da nuove fasi – ad un livello che possiamo considerare diverso o più elevato – rispettivamente A e B. Il ritorno alla zona r con un'ulteriore fissazione, fungerà da fase di conferma A' ed avremo pertanto una struttura complessa:

r	g	r	zone
ABA'	ABA'	ABA'	fasi inconsapevoli delle fissazioni limitate entro le zone
A	B	A'	fasi consapevoli del passaggio da una zona all'altra

Ciò testimonia della grande complessità delle percezioni umane. Possiamo notare infatti che le due righe fasciche sopra scritte si riferiscono necessariamente a due diversi livelli di funzionamento come due voci che si corrispondono in

polifonia (vale a dire in contemporaneità). Nella riga ABA' le fasi si succedono ad un ritmo veloce; nella riga ABA' ad un ritmo lento. L'uso di due voci così articolate è frequente in musica.

La situazione percettiva ed estetica si complica ulteriormente se consideriamo la fase di ritorno (A') su r or ora considerata, come una nuova possibile fase di partenza (A).

Se, infatti, ammettiamo che, nel successivo divagare dell'occhio (dopo ABA'), venga di nuovo subito fissata la zona g, com'è verosimile, questo "ritorno" (su g) potrà essere presumibilmente interpretato o come nuovo mancamento (B) che però genererebbe assuefazione oppure come una nuova fase di ritorno A' (che funge da conferma di g in quanto ritorno sulla medesima zona g).

La fase A', determinerà, a posteriori, la creazione di un nuovo livello (nuova voce polifonica) nel quale la passata fissazione di g verrà ora considerata in modo nuovo: non più come mancamento B ma come una fase A (della nuova voce).

Sarà ora la zona r che, subito prima ritrovata, darà luogo ad una nuova fase retrospettiva B, originando una nuova successione ABA' che essendo nuova è più interessante e sarà quindi preferibile determinando complessivamente la struttura percettiva qui illustrata e riassunta, in cui si vede che le due successioni ABA' e ABA' sono fra loro *sfasate* – e anche questo tipo di polifonia è usato in musica:

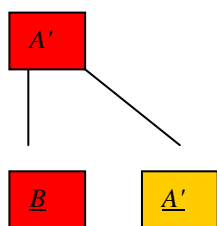
	r	g	r	g	zone
	ABA'	ABA'	ABA'	ABA'	fasi inconsapevoli delle fissazioni sulle zone
	A	B	A'..... →(A)	(B)	fasi consapevoli del passaggio da una zona all'altra considerate partendo da r
		<u>A</u>	<u>B</u>	<u>A'</u>	fasi consapevoli del passaggio da una zona all'altra considerate partendo da g

Si vede così come si crei una sorta di polifonia delle evoluzioni fasiche e come **una medesima zona possa essere considerata in modi diversi**. Nella struttura sopra illustrata, la zona r può essere considerata non solo come affermazione A ma anche una volta come conferma A' ed una volta come mancamento B.

Analogamente la zona g può essere considerata una volta come mancamento B ed una volta come affermazione A oppure come conferma A', secondo una complessità man mano sempre crescente. E' chiaro che così continuando su altre zone variamente colorate, s'aggiungerebbero altre voci che s'affastellerebbero l'una sull'altra dando luogo ad un groviglio così complicato da risultare inestricabile giungendo fino ad essere inutilizzabile dalla mente consapevole (secondo la pratica musicale, sembrerebbe che la mente sia in grado di padroneggiare mediamente fino ad un massimo di **quattro livelli polifonici** (vale a dire contemporanei), raramente pochi di più). Possiamo allora sensatamente supporre che a questo punto subentri un'altra capacità mentale, la **labilità della memoria immediata** che, dopo alcuni istanti, provvede a fare svanire dall'attenzione, nel tempo, le tracce non immediatamente precedenti, così da risolvere l'intrico mediante la sua evanescente sparizione.

La su accennata complessità dev'essere considerata di un livello tuttavia ancora elementare rispetto alle molto maggiori complessità della fruizione estetica di livello superiore e tuttavia aprono la strada verso una migliore comprensione di queste.

Si può a questo punto osservare che il **cambiamento del punto di vista**, è implicito nelle considerazioni **soggettivamente diverse** per una stessa fase consapevole, che è costantemente **oggettivamente uguale**, come si vede confrontando le fasi A' e B: è "**l'interpretazione**". (Il termine "consapevole" è qui riferito a fasi implicanti un movimento volontario dei globi oculari).



A questo cambiamento s'affianca quello diverso del punto di vista, implicito per le fasi **soggettivamente uguali ma oggettivamente diverse**, come si vede confrontando A' con A'. E' la "**generalizzazione**" (p. es. la macchia "più chiara" – come può apparire a volte il giallo rispetto al rosso - implica l'uso di un concetto soggettivamente sempre uguale ma riferito a macchie oggettivamente diverse).

Se la generalizzazione corrisponde alla vecchia concezione del concetto, l'**interpretazione** ne è sia la funzione, sia l'atteggiamento complementare.

Il mutamento del punto di vista era ed è usato tipicamente nella **retorica linguistica** (p. es. dagli avvocati, dai politici...) e quindi nel **linguaggio**. Fu anche importante negli studi della **psicologia Gestalt**, entrando così – anche se in maniera implicita non sempre chiara – nello studio della **percezione** (p. es. nelle figure ambigue in cui, ciò che si vede, muta col mutare del cosiddetto punto di vista che è appunto il "**modo**" di considerare le cose)

D'altra parte l'adozione di un punto di vista non può evidentemente attuarsi senza una capacità precisamente categoriale. Alludiamo, infatti, alle capacità di **categorizzazione e classificazione** della mente dimostrate presenti – con figure - anche negli animali sebbene con prestazioni inferiori a quelle umane.

Le **figure alternanti** costituiscono un caso tipico in cui la percezione si mostra come connaturata e costituita di una capacità categorizzante autonoma. Le nostre considerazioni sulle **fasi percettive ed esistenziali** ci sembrano gettare un ponte decisivo fra **percezione, senso d'esistenza, creatività, musica, linguaggio, manualità, quotidianità**; in particolare, fra percezione e linguaggio come già da molto tempo da noi sostenuto e fra percezione e musica come vedremo.

Osserviamo anche che l'attitudine ad incasellare, distinguere, categorizzare in maniera classificatoria non è una capacità esclusiva della ragione discorsiva o logica ma – essendo presente anche nella percezione - ci appare, secondo noi, diffusa in tutti gli aspetti creativi della mente.

Torniamo ora alle **figure astratte** di cui abbiamo considerato, in primo luogo, alcune caratteristiche estetiche e che abbiamo interpretato e descritto come **godimento esistenziale**.

In secondo luogo, possiamo aggiungere, in un quadro in stile figurativo, i **significati** descrittivi più concreti che vincolano le figure che sarebbero di per sé astratte, facendole invece corrispondere ad oggetti o a loro elementi concreti che si presumono realmente esistenti, p. e. quelli di paesaggio o di una natura morta.

Osserviamo brevemente che la divisione fra astratto e concreto è solo un effetto della nostra a polarizzare esagerando ma che non esiste in realtà una netta distinzione neanche in pittura una distinzione netta ed accettabile fra figurativo ed astratto. Qualsiasi figura o forma può essere vista sia come concreta e sia come astratta come diciamo in un altro articolo di questo sito.

In terzo luogo, possiamo aggiungere le **caratteristiche espressive**, come nel ritratto o nella caricatura: alcune caratteristiche possono risultare **esagerate** o nel colore o nel disegno (proporzioni, forma) e sovente si travalica così nel simbolismo stilistico.

Possiamo tuttavia restare sia nell'ambito di un disegno non colorato (s'intende eseguito con due soli colori, ciascuno dei quali serve a fare risaltare l'altro) eventualmente dotato di varie sfumature in chiaroscuro, sia nell'ambito della scultura.

In quarto luogo, un vincolo ulteriore è dato dalla **verosimiglianza cromatica** con gli oggetti della natura. In quest'ultimo caso si ritorna alla concezione delle macchie, della pittura a tratto largo, diffuso o sfumato.

Volendo fare un paragone con la parola, la pittura e la scultura astratte ci sembrano corrispondere ad una successione di parole senza senso sulla base del puro apprezzamento del suono o del rumore (Presenza).

Analogamente, il disegno e la scultura d'oggetti concreti può corrispondere ad una sequenza di parole dotata di senso, cioè ad un discorso coerente (Presenza e Significato).

Le caratteristiche espressive possono corrispondere allora alla punteggiatura (discorso scritto) ed al tono ed ai modi enfatici dell'eloquio (discorso vocale). (Presenza, Significato, Accentazione). Qui è bene subito avvertire che per noi, l'accento ha un immediato legame con l'emozione oltre che con la conoscenza e la gestualità: il fatto stesso d'accentare – dono squisitamente soggettivo dell'essere umano – implica un senso immediato d'esistenza, dunque un piacere esistenziale che a volte può coesistere con un dispiacere insito nel contenuto accentato (p. es. la visione di un crimine provoca rifiuto ma anche, inevitabilmente, la presa di coscienza d'esistere e dunque un gioire anche se sciupato e sminuito dall'orrore).

Il disegno e la scultura monocromatici, una volta colorati, possono dar luogo a pittura e scultura vincolate cromaticamente. Queste, a loro volta, possono corrispondere alla poesia in cui le parole sono fra loro vincolate non solo dal significato e dalla punteggiatura (arricchita dalla separazione in versi ed in strofe) ma anche dalla corrispondenza in rima (Presenza, Significato, Accentazione, Emozione in cadenza musicale che affascina con il potere del suono).

Osservando un dipinto o una scultura, noi possiamo trovare e provare una sensazione di spazio con riferimento alla disposizione delle sue parti. Spostando o allontanando lo sguardo, potremo avere altre sensazioni ed emozioni giacché porremo in rilievo di volta in volta ora una zona ora un'altra.

Ritornando sulle medesime zone del dipinto o della scultura (medesimi punti vista) potremo tentare di ricreare di nuovo le precedenti sensazioni ed emozioni e avremo quindi modo di traversare le tipiche fasi ABA' della successione psicopoietica fondamentale che consideriamo benefica per il Sé.

Come si vede, anche le figure irregolari – pur non potendo vantare tutti i pregi favorevoli posseduti dalle figure regolari – possono comunque produrre **effetti positivi per il Sé**.

Rispetto alle figure regolari, ben poco frequenti in natura, quelle irregolari abbondano ed hanno il vantaggio d'essere in grado di ricordarci oggetti o cose dell'ambiente; ciò rende anch'esse adatte alla vita **sana della mente**.

Concludendo, il **Sé** può riuscire a **modellarsi** sia nelle **figure regolari** e sia in **quelle irregolari**.

Figure musicali.

La successione fondamentale di tipo ABA' può essere ritrovata: nella scala musicale costruita in modo che ad un primo suono (p. e. un "do", fase A) subentrino altre note (variabili a seconda della cultura del luogo storico e geografico, fase B), poi ancora un altro suono simile al primo (un altro "do" nell'esempio fatto, ma ad altezza tuttavia diversa, fase A'); nell'armonia tonale (accordo A di tonica, accordo B di dominante, accordo A' di ritorno conclusivo alla tonica); nell'armonia atonale (consonanza A, dissonanza B, ritorno alla consonanza precedente A, oppure eventualmente diversa A').

Ciò che abbiamo affermato relativamente alle figure bidimensionali, vale anche per quelle tridimensionali (scultura), per le figure immaginate o talmente indefinite da essere vaghe e imprecisabili; infine anche per le figure astratte o non visibili p. e. quelle relative alla musica nella quale abbiamo messo in rilievo l'esistenza della successione ABA' nella scala, nella polifonia, nelle armonie tonale ed atonale, nella forma tematica (tema A, variazione B, ritorno al tema con finale che lo arricchisce e lo conferma, A'); e così pure nella forma musicale di più ampio respiro (secondo la ben nota struttura ABA').

La presenza delle fasi esistenziali ABA' sia nelle arti figurative, sia nella musica e sia nella danza (per la quale rinviamo ad un altro scritto), ci sembra dare un'ampia ed importante base teorica ai tentativi d'illustrare le une con le altre, come per es. il "raffigurare" un brano musicale con una pittura e così pure costituisce un primo passo per

un'appropriata giustificazione dell'accompagnamento musicale all'azione in uno spettacolo teatrale o, viceversa, alla creazione di scene ed azioni teatrali sfruttando una musica già composta.

Siamo consapevoli che le precedenti considerazioni aprono uno spiraglio sul mistero del fascino potente che la musica e le arti da sempre ha avuto per il genere umano.

Il significato dell'armonia, della polifonia e del ritmo che molti pensatori hanno tentato d'indagare (Righini, 1972) sono esaminati più da vicino in un altro scritto d'approfondimento.

Bibliografia.

Arnheim, R., (1974). *Il pensiero visivo*. Einaudi.

Johnston C. W., Pirozzolo F. J. (1988). *Neuropsychology of eye movements*. Hove-London: Erlbaum.

Righini, P., (1972). *Studio analitico del ritmo musicale*. Zanibon.

Yarbus A. L. (1967). *Eye movements and vision*. Plenum Press. New York.