

MARGHERITA CASALINO

*Doctorado en Psicología, Facultad de Educación
Universidad de Extremadura Badajoz (SPAIN)*

Lettura fenomenologica dei quaderni di Iberia di Isaac Albéniz

Riassunto:

La musica albeniziana libera un potenziale creativo e al contempo decostruttivo capace di determinare in modo nuovo il sistema di relazioni dei suoni, a partire da un'essenza, una negatività invisibile, un silenzio, che li insidia e li sigilla. Il movimento musicale di Iberia origina uno stato d'animo, e contemporaneamente diventa ascolto. E l'espressione melodico-ritmica non è più una semplice sequenza di battute, ma diventa un elemento di *Erlebnis* nel presente e sempre in costante evoluzione. I segni grafici degli spartiti e le sonorità realizzate dall'esecutore diventano musica nel momento in cui l'ascoltatore riesce a svuotarsi completamente e a imparare nuovamente a cogliere il suggestivo evento sonoro nell'hic et nunc, ogni volta differente.

Abstract

Albéniz music has, at the same time, both a creative and a deconstructive potential which is able to determine in a new way the reporting system of sounds, from an essence, an invisible negativity, a silence, which undermines and seals them. The Iberia's musical movement originates a state of mind, and simultaneously becomes listening. Also, the melodic-rhythmic phrase is no longer a simple sequence of keystrokes, but it becomes an element of *Erlebnis* in the present and always in constant evolution. The graphic signs of sheet music and sounds produced by the performer become music when the listener is able to free himself completely and learn again to capture the inspiring sound event in the hic et nunc, different each time.

Parole chiave: fenomenologia, Albéniz, Iberia, cante hondo, *Erlebnis*.

Keywords: phenomenology, Albéniz, Iberia, cante hondo, *Erlebnis*.

«Che tu sia compositore, interprete o ascoltatore, non solo il contenuto (Gehalt), ma anche la configurazione (Gestalt), la costruzione organica di un'opera d'arte deve divenire per te un'esperienza vissuta sentita

nell'immediatezza; proprio come la considerazione di un organismo naturale, diciamo di un albero, che tu con immedesimazione creativa - quasi fisica!- vedi crescere formalmente dalle radici nel tronco e generare rami e fiori»!

L'unione della voce e del corpo che danza, ai quali la chitarra apporta il suo intimo canto, realizzata nella composizione di *Iberia* (1905-1909), *strappano* Isaac Albéniz dalla triste realtà parigina, solo pochi mesi prima della stesura di questo prezioso capolavoro per pianoforte, il compositore aveva subito la tragica perdita della moglie e della figlia.

Sono questi drammi familiari che portano il musicista, negli ultimi anni della sua esistenza, già pesantemente ammalato di nefrite cronica, a far rivivere, attraverso tale composizione, i ricordi dei momenti più intensi trascorsi durante la gioventù nei paesaggi lontani dell'Andalusia.

La motivazione a comporre parte da esigenze esistenziali: «il musicista come il pittore, non ha scopo alcuno se non quello che egli ha voglia di raggiungere, "necessità interiore"».

Il “cante hondo” (canto profondo), che emerge in ogni singola frase della sua opera, rievoca quasi esclusivamente città e tradizioni andaluse: *El Puerto* (città sul golfo di Cadice); *Fête-dieu à Seville* (descrizione della processione della festa del Corpus Domini a Siviglia); *Rondeña* (danza derivata dalla divisione della città di Ronda), *Almería* (ricco porto di origine araba), *Triana* (quartiere gitano di Siviglia), *El Albaicín* (quartiere zingaresco di Granada), *El*

Polo (tipica danza), *Málaga* (ricco porto commerciale), *Jerez* (antico e attivo centro economico), *Eritaña* (taverna nel quartiere popolare di Siviglia).

Questi caratteristici scorci, dipinti dal compositore, appaiono come *singole possibilità in una miriade di possibilità*, e ricordano vivamente il modo in cui il pittore Joaquín Sorolla (1863-1923) adopera prorompenti colori per tradurre velocemente sulla tela gli umori dell'essenza della natura andalusa, che diventano strumento per esprimere la sua sensibilità simbolista verso quello spettacolo naturale che amava indagare con un piglio introspettivo. Joaquín Sorolla si allontana dalla retorica del folklore locale e si lascia trasportare dal "piccolo", dal patio islamico, dall'intimo e dal circoscritto, esaltando maggiormente la suggestione di quegli spazi consacrati alla concentrazione e alle loro limpide architetture. Il vocabolario della sua pittura viene ridotto all'essenziale per renderlo straordinariamente evocativo: nessuna figura umana, ma architetture, marmi, ceramiche, "azulejos", fontane.

Attraverso la creazione di tali esperienze pittoriche la multiforme relazionalità dei colori costituisce un nuovo modello compositivo: i fenomeni cromatici diventano dei segnali di una originale soluzione strutturale. «La filigrana composta di questa polivalenza di forme è un *Boden* di polirelazionalità in cui l'espressione si sviluppa in colui che percepisce».

Allo stesso modo il musicista Albeniz, abbandonando la staticità del pensiero discorsivo, si apre al sentiero di un'esistenza realizzata nella vaga e lontana reminiscenza di luoghi, che lo conducono alla

«dimora per abitare nella verità dell'essere» raggiunta non attraverso i vividi colori della tavolozza, ma attraverso i profondi suoni del pianoforte. Solo così l'artista sottrae il suo «essere gettato» al mondo dell'inautenticità per svelare la «verità dell'ente».

Nei quaderni di Iberia la materialità dei suoni svanisce e il timbro non ha più alcuna localizzazione in quanto l'impressione pura della musica appartiene all'ascoltatore. I segni grafici degli spartiti e le sonorità realizzate dall'esecutore diventano musica nel momento in cui l'ascoltatore riesce a svuotarsi completamente e a imparare nuovamente a cogliere il suggestivo evento sonoro nell'*hic et nunc*, ogni volta differente.

L'ascoltatore si trova, dunque, dinanzi ad una indeterminatezza determinata dall'incarnazione dell'impressione puramente musicale: nuova forma di pensiero che rende visibile, attraverso i suoni, l'invisibilità dei momenti, sensazioni, stati d'animo, consentendo di prendere la misura di quel modello di significazione di cui sia essi che noi facciamo parte.

Ogni brano diviene un *fenomeno saturo*, «fonte sovrabbondante di significati, paradosso, simbolo, musica non tanto da me ascoltata ma ch'è essa stessa ad ascoltarmi per prima, nel suo prender l'iniziativa di rendersi udibile a me richiamandomi all'ascolto». La musica viene intesa quale modello della significazione, le note delle diverse melodie si dipanano nell'ascoltatore collocandosi secondo la loro altezza e durata in arabeschi che percepiamo come tangibili, capaci di fornirci profumi, colori, canti, danze e ritmi della Spagna più vera.

È la dinamica dell'ascolto, fatta di innumerevoli onde concentriche, contatti, contagi e consonanze. Infatti, non solo «l'ascolto rende il suono intrinsecamente relazionale e mai assimilabile a una forma chiusa in se stessa, ma genera anche una singolare modalità di apertura *del e nel* corpo di chi ascolta, dato che il suono, risuonando attorno all'ascoltatore, contemporaneamente risuona in lui, entra e dilata il suo corpo, mettendolo al di fuori di se stesso, creando una sorta di rovesciamento incrociato - di con/divisione - fra interno ed esterno, dentro/fuori».

Questo gioco dialogante suscitato dall'ascolto, viene in parte elaborato anche dai pittori impressionisti, che riescono a cogliere con freschezza e immediatezza tutti gli effetti luminosi che la visione diretta della natura fornisce.

Come il suono, la luce è estremamente mutevole e i colori sono soggetti a continue variazioni. E questa sensazione di mutevolezza è una delle sensazioni piacevoli della visione diretta che gli impressionisti riproducono dipingendo attraverso un lavoro immediato e di getto *en plein air*.

«Non sono un grande pittore...So solo che faccio quanto ritengo giusto per esprimere ciò che provo davanti alla natura, e che il più delle volte, per riuscire a rendere ciò che *sento* davvero, dimentico del tutto le regole più elementari della pittura, se pure ne esistono».

La scelta di rappresentare la realtà cogliendone le impressioni istantanee porta il loro stile ad esaltare su tutto la sensazione

dell'attimo fuggente e a donare al fruitore dell'opera la possibilità di penetrare in una realtà cangiante. La luce varia ad ogni istante, le cose si muovono spostandosi nello spazio: la visione di un momento è già diversa nel momento successivo. Tutto scorre. Nella pittura impressionista le immagini trasmettono sempre una sensazione di mobilità.

L'attimo fuggente, il momento significativo impresso sulla tela trasuda e trasmette sensazioni, emozioni, visioni, colori, che trasformano colui che osserva l'opera. Allo stesso modo, le note di Albéniz riescono a calare l'ascoltatore in una superficie spaziale e spirituale cangiante.

Anche se lo spirito del compositore, direbbe Nicolai Hartmann, che crea l'opera è *morto*, egli riesce a parlare attraverso l'opera. Ritenendo che nell'opera d'arte vi siano due strati, l'autore aggiunge: «Per ogni obbiettivazione si può, quindi, parlare di un <<primo piano» e di uno «sfondo». In ogni caso, lo strato immediatamente sensibile sarà in primo piano, come formazione reale indipendente che esiste onticamente in sé, ma non è in sé spirituale; lo sfondo, invece, è il vero e proprio contenuto spirituale, quello di cui propriamente ne va nell'obbiettivazione, privo per altro di una maniera d'essere indipendente, esistente sempre e soltanto *per* uno spirito che lo riconosca. Lo sfondo, quindi, per sé preso, è e resta del tutto irreal». La partitura schiude un'entità spirituale che non si identifica nella forma incarnata, anche se si riconosce in essa. La riconoscibilità di questa entità spirituale è possibile tramite uno

spirito vivente, storicamente reale, l'esecutore/l'ascoltatore. Solo il suo intervento permette il risvegliarsi alla vita dello spirito obbiettivato; l'entità spirituale non si scopre "dentro" la dimensione cosale dei brani, nel suo materiale, ma emerge con tutta la sua forza solo «per un noi» e non «per un in sé».

Si delinea dunque come fine della musica la scelta non di sistemi armonici predefiniti, quanto il moltiplicare i sistemi di equivalenza. Riportando lo stile, la forma all'idea, non adattando questa ad una forma predeterminata, stretta e angusta per l'idea stessa, «la musica non corrisponde ad alcuna forma di esistenza percepibile. La musica non è qualcosa. Qualcosa può, sotto certi presupposti irripetibili, diventare musica. E questo «qualcosa è la sonorità - Klang-»: non solo la tonica determina lo svolgimento melodico, ma la pluralità di toni intorno ai quali, come cerchi concentrici prendono forma le idee.

Nonostante, però, il repentino cambiamento da una tonalità ad un'altra nell'ambito di poche battute, non avviene in Albéniz la totale dissoluzione del sistema tonale perseguita da Arnold Schönberg. Le più stravaganti aggregazioni armoniche si ancorano ad un centro tonale e attraverso una logica della cadenza portano ad un graduale ampliamento dato dalla sovrapposizione di suoni lontani. L'equilibrio realizzato dal compositore tra la *tensione* e la *distensione* genera quel legame alla "legge primigenia", valida al di là del tempo «nel mutare delle forme fenomeniche», e seppure in alcuni casi la struttura armonica viene man mano dissolta, risulta del tutto impossibile neutralizzare il vincolo dell'armonia.

Questo profondo movimento della musica dato dall'espansione e dalla compressione, la tensione verso il suono successivo, la sospensione che genera l'attesa delle note, in questa *significazione* continua del linguaggio musicale, in cui si instaura il dialettico scambio tra compositore e ascoltatore, emergono nella composizione albeniziana, quali premesse di un processo di "risignificazione sonora": il divenir musica trova la sua genesi nel "materiale tematico", che diviene quel paradigma sonoro in grado di far emergere una raffinata riflessione ermeneutica e l'apertura verso nuovi campi del pensiero.

Il materiale tematico, il dato empirico-sensoriale, il suono non sono sufficienti per scoprire la straordinaria valenza musicale di Iberia, che va intesa necessariamente all'interno di una relazione intenzionale, come elemento voluto, di cui si può fare esperienza in un *Erlebnis* in grado di svelarne l'essenza, intendendo con questo termine ciò che ci suggerisce lo stesso Husserl: «Noi consideriamo i puri *Erlebnisse* in tutta la piena concrezione con cui essi, per ogni io, nella totalità, si presentano nella loro concreta connessione - la corrente della coscienza - e nella quale continuamente si unificano grazie alla loro propria essenza. È quindi evidente come ogni *Erlebnis* che lo sguardo riflessivo riesca a cogliere, abbia un'essenza propria individuale, da afferrare intuitivamente, un «contenuto» che può essere considerato nella sua intrinseca peculiarità e può essere considerato nell'ambito di una considerazione eideticamente generale delle essenze, che ci fornisce un'essenza generale, la pura articolazione essenziale».

Affinché avvenga il passaggio dallo stadio semplicemente percettivo a quello di assimilazione da parte della coscienza, è necessario passare dalla NOESI (*...Ai molteplici dati del contenuto reale, noetico, corrisponde sempre una molteplicità di dati rilevabili dall'intuizione effettivamente pura in un correlativo «contenuto noematico», o brevemente nel «noema»*), data dall'informazione sensibile che invade la sfera della coscienza al NOEMA (*...il suo senso di percezione, ossia il percepito come tale. Egualmente ogni ricordo ha il suo ricordato come tale, precisamente come è «preso di mira»...Il correlato noematico, che è detto qui -in un significato molto ampliato- «senso», è sempre da assumere esattamente quale si trova «immanentemente» all'Erlebnis della percezione, del giudizio, del godimento, ecc., ossia quale ci viene offerto dallo stesso Erlebnis, se noi lo interroghiamo*), l'Erlebnis della coscienza nella percezione di un fenomeno, l'oggetto della Noesi o l'immagine che la coscienza si dà del percepito. Le immagini dei ricordi dei paesaggi esperiti fungono da sintesi del pensiero pensante e pensato.

Solo attraverso questo fruttuoso e inevitabile passaggio si può cogliere l'essenza estetica di queste pagine albeniziane, che è da rinvenire nella forza creativa della risonanza, in cui si concretizza la contemporaneità del movimento specificatamente musicale, melodico-ritmico, con il movimento dell'agire interiore, con il quale si segue lo sviluppo musicale.

La musica albeniziana libera un potenziale creativo e al tempo decostruttivo capace di determinare in modo nuovo il sistema di relazioni dei suoni, a partire da un'essenza, una negatività invisibile, un silenzio, che li insidia e li sigilla; appunto, un silenzio, un'essenza,

una negatività invisibile sulla quale i suoni si stagliano, si sospendono, e in virtù della quale ogni volta si "ottiene una spazializzazione" visibile (il rimando è all'immagine del pittore). La spazializzazione di organismi a "più dimensioni", la cui tessitura si regge solo per l'infalibile gioco reciproco di rimandi e incastri grazie ad "un'arte della costruzione" incentrata, appunto, sul concetto di "relazione musicale".

Questi gli scarti, gli intervalli, e le combinazioni simultanee e successive che sono, di volta in volta, definiti nell'ascolto: le "combinazioni" di suoni si dipanano per formare una composizione musicale.

Il movimento musicale origina uno stato d'animo, e diventa contemporaneo all'ascolto. E la frase melodico-ritmica non risulta più come una semplice successione di battute, in cui le note si dipanano in arabeschi sonori, ma diviene un elemento vissuto nel presente dell'ascolto e sempre in continuo divenire.

L'unico brano di Iberia che non fa riferimento a specifici paesaggi andalusi o tradizioni andaluse è: *Evocación*, una impressionistica reminiscenza della terra natale, che unisce elementi del sud della Spagna, il *fandango* (danza cantata spagnola, sorta verso la fine del '600 e diffusa soprattutto in Andalusia, di ritmo ternario e d'andamento vivace, è generalmente accompagnata da chitarra, nacchere e tamburello) e del nord del paese, la *jota* (danza popolare spagnola di origine aragonese, ma diffusa in tutta la nazione in differenti varianti regionali, è in ritmo ternario, movimento rapido e gradatamente accelerato; viene eseguita a coppie disposte

frontalmente, con accompagnamento di chitarre, castagnette, triangolo e canto), in forma di canzone.

Fig.1

EVOCATION.

Allegretto espressivo.

PIANO

The musical score for 'Evocation' is presented in three systems. The first system is marked 'PIANO' and 'd.lce.'. The second system is marked 'f'. The third system is marked 'pp'. The score features a complex, rhythmic accompaniment with many 'Ped.' (pedal) markings.

Ed è proprio *Evocación* con il suo mondo sonoro variegato di incastri, che incarna l'ideale fenomenologico secondo cui la ricerca filosofica intorno all'Essere e al mondo non sarà mai risolta completamente, non fornirà mai risposte inappellabili e valide universalmente, perché il flusso vitale è in perenne movimento, in perenne trasformazione. L'uomo non è un elemento fisso, statico di cui la ricerca può fornire una spiegazione definitiva, e così il musicista non crea una volta per tutte, non fornisce analisi della realtà, ma continuamente ri-crea, senza giungere mai ad una completa e definita ricostruzione del mondo, dell'uomo, dell'Essere. È in continua evoluzione, in continua ricerca di ciò che sempre gli sfuggerà, lo trascenderà. In questo modo quello che ha trovato, le

possibilità che ha creato, non le possiede ancora, è ancora da creare, la scoperta richiama altre ricerche, come direbbe Carlo Michelstaedter è questo “l'eterno ri-crearsi della musica”.

Dunque per questi presupposti teorici, analizzare la musica albeniziana diviene un *campo da pensare*, in cui il valore polisemico delle idee deborda. Un esempio compositivo interessante per analizzare da vicino questa caratteristica evolutiva della musica di Albeniz può essere rappresentato da una suite per pianoforte, in cui intervengono elementi di modelli più disparati: da Scarlatti a Chopin, da Listz a Debussy. Si mescolano tutte le caratteristiche della tradizione pianistica precedente: brillantezza, vivacità, delicatezza, malinconia, virtuosismo, raffinatezza. Attraverso questo complesso linguaggio prendono forma le "idee musicali", manifestazioni dell'intreccio inestricabile tra espressione e pensiero: il discorso musicale si articola, su diversi piani sonori, sovrapponendo le tonalità di primo piano a quelle di risonanza più lontana, ottenendo così, mediante la successione armonica, un punto di tensione estrema; tale successione occupa spesso uno spazio di lunghezza considerevole, mantenendo la conclusione tonale in un equilibrio immobile, nonostante la violenza degli accenti dinamici.

Ma per quale motivo tra tutte le regioni spagnole Albéniz sceglie l'Andalusia? In parte il motivo è espresso nel titolo dell'opera: Iberia, e non Spagna; poiché l'artista non intende evocare i soliti spagnolismi, ma vuole ricercare nel profondo della tradizione le antiche influenze delle popolazioni arabe, iberi e mori, che

insediatesi in Andalusia hanno contribuito maggiormente a conferire un carattere definito e originalissimo alla melodia spagnola.

Sebbene sia nato in Catalogna, ed abbia composto una delle sue opere più importanti per essa, la rapsodia "Catalònia", Albéniz si sente un illustre figlio dell'Andalusia ed egli stesso amava dire «Je suis MORE», poiché solo in quei paesaggi, in quelle danze e in quelle secolari tradizioni riesce a scoprire il colore più vero della Spagna.

Numerose sono le peculiarità delle strutture melodiche andaluse che il compositore utilizza nel suo capolavoro: l'enaarmonia come procedimento armonico per modulare, circuiti melodici che si muovono nell'ambito di una sesta, la ripetizione ossessiva di una stessa nota accompagnata spesso da un'appoggiatura superiore e da una inferiore, il melodismo tipicamente arabo simile ad una inflessione vocalica, la perpetua alternanza di modi maggiori e minori tramite l'utilizzazione della seconda aumentata ed infine l'inflessione vocalica corrispondente al popolare ottonario della metrica spagnola. Ed è così che la nota appena eseguita riemerge in una perdurante cogenza mescolandosi con gli altri temi, è questa la dinamica dell'attesa, non chiusa in una cadenza d'obbligo, ma aperta a una pluralità di possibilità, dove ogni nota funge da tonica per il successivo passaggio musicale. I temi entrano in combinazione tra loro nei vari movimenti della struttura sinfonica, e costituiscono la composizione della frase come le premesse nella conclusione necessaria. L'impiego armonico della successione si trova alla fine

dello sviluppo; si ha, così, la sensazione precisa che la tonica stia per ricomparire e, si ha anche la previsione dopo quante misure ricomparirà; eppure questo percorso viene compiuto attraverso una successione talmente ricca di splendidi particolari, che quasi si dimentica la meta, in quanto l'attenzione più superficiale è impegnata a cogliere ciò che appare solo come ornamentazione; queste ricche coloriture sono sempre mantenute da un senso di razionalità del discorso armonico, e costituiscono quindi un elemento fondamentale per la drammaticità della forma.

Ad Albéniz, però, non basta creare suadenti melodie; egli desidera riportare i frammenti più vivi dei suoi ricordi, le immagini più intime; egli immortala la danza flamenca come sua musa, la grazia del gesto, l'esuberanza, la fierezza, la sfida, ciò che è «hondo», ciò che quindi proviene dal tormentato cammino del suo animo; non può tralasciare l'improvvisato incantesimo del suo infinito «duende» che gli consente «l'elevazione reale e poetica da questo mondo». Per questo motivo nei quattro quaderni di Iberia si succedono e si intrecciano gli innumerevoli ritmi delle danze andaluse: il fandaguillo, il polo, la seguidillas, la malagueña, la tarantas, il pasodoble, la bulerías, l'habanera e la sevillanas. L'opera non è più chiusa in una forma classica, ma gli stessi suoni nella loro ricomposizione modulante rendono sonora, dal di dentro, la composizione, che appare costituita da mescolanze graduate, che seguono la forma e la sonorità ricevute.

La struttura compositiva si risolve nel tema delle variazioni e tutto appare come sospeso in un equilibrio immobile e insieme cangiante.

Ed è già in queste composizioni che le note vengono svincolate dagli stretti legami armonici, lasciate libere sul pentagramma del compositore, per esprimere l'ispirazione: «c'è veramente ispirazione ed espirazione dell'Essere, azione e passione così poco discernibili che non si sa più chi vede e chi è visto». La profondità della composizione albeniziana si manifesta, quindi, attraverso la modulazione delle variazioni, l'incastro causale dei suoni, l'intensità degli stessi, le coloriture esecutive, che con il loro carico di vitalità donano spessore alle cose; non si tratta di involucri che descrivono esteriormente i suoni, ma le variazioni sono nelle cose come loro caratteristica costituente e il loro mescolarsi in rimandi armonici differenti, determinano il movimento della relazione sonora. Ed è nel pianoforte, che "mette in scena" la suite, in quel suono collettivo di acuti e gravi che risuona in tutta la sua *intensità il pensiero sonoro* albeniziano; il raffronto che ne deriva è tra il linguaggio come costruito, linguaggio come insieme di simboli, combinazioni di note e linguaggio come sintesi espressiva tra interno ed esterno.

Ispirato dall'Andalusia e animato dalle sue danze, Albéniz compone il suo capolavoro grazie al pianismo che ha assimilato nell'arco della sua esperienza concertistica. In ogni tratto dei dodici brani si rivelano: le complessità armoniche, date dall'utilizzazione del frequente cambiamento della tonalità d'impianto, degli intervalli di nona e undicesima, del sistema enarmonico; le variazioni dinamiche, rese dal passaggio incessante dal piano al forte con le infinite sfumature possibili, in *Fête-dieu à Seville* si passa in maniera graduale da un "ppppp" ad un "fffff"; i cambiamenti ritmici ricchi di

sovrapposti "ritardando", "accelerando" e lunghe pause di sospensione; ed infine, le difficoltà tecniche: accordi irregolari di cinque note, scale in doppie terze e in doppie seste, ottave ribattute rapidissime; tanto da essere definita da Manuel De Falla *ineseguibile*.

Di questo originale e difficoltoso pianismo si rende testimone l'ambiente parigino: Debussy, Dukas, Blanche, Castera, Granados, Marliave, Vines e Leon non possono che esprimere la loro infinita ammirazione eseguendo innumerevoli volte le meravigliose pagine di Iberia.

Riferimenti bibliografici

- Albéniz I. (1915). *Iberia*. Unión Musical Española: Madrid.
- Celibidache C. (1985). *Sulla fenomenologia musicale*. Conferenza tenuta il 21 giugno 1985 a Monaco di Baviera nella Sala Grande della Ludwig-Maximilian-Universität.
- Ciancio C. (2010). *Filosofia della musica e filosofia nella musica*. Aracne: Roma.
- Collet H. (1948). *Albéniz et Granados*. Edition Le Bon Plaisir, Librairie Plon: Paris.
- De Leo D. (2011). *Una convergenza armonica. Beethoven nei manoscritti di Michelstaedter e Merleau-Ponty*. Mimesis Edizioni: Milano.
- Hartmann N. (1971). *Il problema dell'essere spirituale*. La Nuova Italia: Firenze.
- Heidegger M. (1995). *Lettera sull'umanesimo*. tr. it., Adelphi: Milano.
- Heidegger M. (1997). *L'origine dell'opera d'arte*. in Heidegger M., *Sentieri interrotti*, tr. it., La Nuova Italia: Firenze.
- Husserl E. (1976). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. vol.1. Giulio Einaudi: Torino.
- Merleau-Ponty M. (1971). *L'occhio e lo Spirito*. Milella: Lecce.

Merleau-Ponty M. (1968). *Possibilité de la philosophie. Résumés de cours*. Gallimard: Paris.

Michelstaedter C. (1983). *Lettera alla sorella Paola del 30 maggio 1909*. in *Epistolario*. Adelphi: Milano.

Wildenstein, D. (1972). *Gli impressionisti*. Fratelli Fabbri Editori: Milano.