



CON ANIMA E CORPO, NELLO SPAZIO MUSICALE

di Renato Rivolta

Con il presente contributo mi sforzerò di illustrare il punto di vista di chi, come il sottoscritto, vive la propria esperienza musicale per così dire ai piani bassi, nella bottega artigianale in cui, misurandosi con la materia, si tenta di concretizzare nella realtà sonora una *ἐπιφάνεια* (*Epifanèia*) della Forma Musicale il più possibile vicina all'immagine che l'Autore ha **fissato** nella pagina scritta.

Il mio intervento mescolerà approcci differenti – musicologico, storico, sociologico, forse persino politico - e potrà solo sfiorare, per brevi cenni, una serie di tematiche che meriterebbero ben altro spazio e competenza.

Prenderò in esame separatamente le parole del titolo del convegno, *Anima, Corpo, Spazio* per cercare ciò che le oppone, come anche ciò che le tiene legate: le loro consonanze e le loro dissonanze, per usare il linguaggio musicale.

Gran parte della musica *colta* occidentale (uso questa definizione alquanto vaga ma generalmente accettata nel vocabolario musicologico) del XX e XXI secolo è stata caratterizzata da due contrastanti tendenze dello *Zeitgeist* musicale: quella che fa prevalere il Corpo sull'Anima, e quella opposta. In altre parole, nel corso del **Secolo breve**, si è assistito, con grande velocità e spesso anche in modo turbinosamente sovrapposto, a una costante oscillazione, ora gioiosamente fertile, ora rigidamente conformista, tra il dominio della creatività mercuriale, imprevedibile, che apre nuove inedite strade, e quello che congela in breve tempo l'invenzione in norma, ne sterilizza la feconda instabilità secondo le leggi di un nuovo richiamo all'ordine.

È **noto** quanto tali opposte tendenze siano tipiche di ogni manifestazione umana, tuttavia mi pare che il XX secolo abbia mostrato questo contrasto in modo forse più intenso, e con maggiore velocità nel passaggio dall'uno all'altro polo dialettico, dal Corpo all'Anima.

1. Corpo-Anima.

Vorrei iniziare col prendere brevemente in esame questa dicotomia. Non so se sia una coincidenza indesiderata, ma vi è una certa assonanza tra il titolo del nostro convegno e lo *slogan* della Biennale Musica **del 2009: Il corpo del suono**. Evidentemente il tema del rapporto tra la fisicità della percezione/esecuzione e il processo intellettuale nel fenomeno musicale è ancora molto sentito da musicisti e filosofi, e questo è senza dubbio un buon segno perchè conferma che continuiamo a camminare affiancati su due strade che spesso, fortunatamente, ancora si incrociano.

Sappiamo che nella nostra tradizione culturale Corpo e Anima sono visti prevalentemente in contrapposizione. Seguendo la dicotomia cartesiana tra **Res extensa e Res cogitans**, parrebbe logico attribuire a quest'ultima le superiori facoltà creative, mentre alla prima la passiva pesantezza delle pulsioni biologiche elementari, per natura auto conservatrici e sorde al richiamo dell'avventura intellettuale.

Ma che cosa intendiamo qui con *Anima*? Possiamo considerarla come un mero sostantivo che

riassuma in modo generico le qualità “spirituali” dell’uomo? Nominando l’*Anima* intendiamo porre l’accento sull’organo depositario del sovrano razionalità aristotelico, oppure sulla parte di noi destinata a superarci e a entrare – sperabilmente – nella Gloria della vita eterna? Parliamo dell’ermetica mobilità dell’*Es* freudiano, oppure ancora dell’*Homunculus* cartesiano che dirigerebbe le nostre azioni da una imprecisata “stanza dei bottoni” ?

E se poi ci inoltriamo nelle più recenti discussioni tra biologi e neurologi sull’essenza della Mente, la visuale si apre su ipotesi sconcertanti, nelle quali la distinzione tra fisico e psichico si fa labile, e lo statuto ontologico umano sembrerebbe risolversi interamente nella dimensione dei processi chimico/fisici.

Quanto al Corpo, Friedrich Nietzsche, in *Also sprach Zarathustra*, scrive queste celebri parole: “ Vi è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza. Il corpo infatti è una grande ragione, e strumento del tuo corpo è anche la tua piccola ragione, ciò che tu chiami “ lo spirito”¹. Personalmente io assumo qui il rischio di dichiarare la mia simpatia per Nietzsche e la propensione, se pur con le necessarie riserve e dubbi, per la tesi evolucionista unificatrice della dimensione corporea e mentale, secondo la quale la Mente sarebbe emersa spontaneamente nel corso dello sviluppo neurologico, insieme a tutte le altre mutazioni genetiche, a seguito della pressione selettiva dell’evoluzione naturale.

Se si accetta questa ipotesi, appare allora del tutto conseguente che nella vita culturale e musicale convergano e siano profondamente intrecciati bisogni complessi, che includono sia la sfera intellettuale sia quella della fisicità: dopo tutto, il puro ascolto della musica nella dimensione concertistica è una conquista abbastanza recente, a fronte di una lunga storia nella quale la musica veniva utilizzata a scopo rituale, apotropaico, religioso, celebrativo, ecc. Ritorno su questo argomento più tardi nel mio intervento, per collegarlo a una riflessione di tipo sociologico.

Per venire ora all’ *ambitus* propriamente musicale nel quale si svolge la dialettica Corpo/ Anima, iniziamo dallo **Spazio**: un sostantivo che evoca molteplici suggestioni.

2. Spazio.

2.a Lo Spazio Sonoro.

Innanzitutto è necessario parlare dello **Spazio Sonoro** che contiene tutti i suoni come la luce contiene tutti i colori, e cioè del *continuum* (etimologicamente: *con-teneo*, mantengo assieme) delle frequenze udibili dall’orecchio umano, nell’intervallo dai 20 Hz. ai 20.000 Hz., con le quali si costituisce la musica. Tale *continuum* può notoriamente essere “tagliato”, suddiviso in sezioni più o meno fini.

Nella storia della civilizzazione sembra di poter dire che lo Spazio Sonoro sia stato definito via via più sottilmente, a intervalli sempre più piccoli, e progressivamente esplorato e recintato, come si farebbe per un territorio geografico vero e proprio, sottoponendolo poi alla sovranità dei differenti sistemi armonici.

Nelle culture meno sviluppate, questa rete ha in genere maglie piuttosto larghe e non uniformi: principalmente sistemi modali, semplici nella loro efficacia espressiva, con intervalli di grandezze diseguali. Al di là di tale elementare rete di sicurezza, vige il regno panico dell’indeterminatezza e del Caos. Nel corso dei secoli, il processo di affinamento della parcellizzazione dello spazio sonoro si è sviluppato grandemente.

Bisogna però fare attenzione a non confondere il taglio delle frequenze con il sistema armonico che lo governa. Il XX secolo ad esempio, con l’invenzione (la “scoperta”?) della dodecafonia,

¹ Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. in Opere, Adelphi, Milano 1973, vol. VI, 1, p.34-35

utilizza ancora il temperamento equabile, una suddivisione del *continuum* che si afferma solo alla fine del XVII secolo, ma la integra in un sistema nuovo, più “democratico”, nel quale sono abolite le autorità precedenti - tonica, dominante, sensibile ecc. –per dare luogo ad una società dei suoni rigorosamente egualitaria, direi quasi metaforicamente *comunista* : ma anche utopica, come lo è, forse, anche la di poco precedente idea di comunismo nella società degli uomini .

Infine, sempre nel XX secolo, emerge l’esigenza espressiva di un “taglio” delle frequenze ancora più raffinato, ed ecco allora comparire nella codifica linguistica - mentre nella prassi puramente esecutiva esistevano ovviamente già, ma senza valido passaporto, per così dire - tagli microintervallari inferiori al semitono, che sembrano alludere ad un ritorno all’epoca precedente al temperamento equabile, oppure ad altra *κοινή* (*Koinè*), ad altre più esotiche culture, ma che qui invece sono assimilati nella logica della razionalizzazione, e vengono emancipati della loro nascita in qualche modo illegittima, per attingere a nuova dignità anagrafica ufficiale.

Al sorgere dell’informatica applicata alla musica, ecco infine che lo spazio sonoro torna a essere veramente un *continuum*, e con l’ausilio della tecnologia può essere percorso, in un glissato senza soluzione di continuità, ben oltre i limiti inferiori e superiori dell’orecchio umano. Con questo ultimo e decisivo salto in avanti, lo spazio sonoro viene definitivamente conquistato, catalogato, razionalizzato.

Il XX secolo insomma, in conformità alla nascente globalizzazione culturale ed economica, in un certo senso desacralizza, conquistandolo per il tramite della tecnologia, il *continuum* sonoro, e affermando la propria natura omnivora, ecumenica, cosmopolita, sancisce la coesistenza pacifica di diversi sistemi di organizzazione dello spazio sonoro. L’uno a fianco all’altro, si sfiorano, ma non si integrano. È infatti **degn** **di nota** sottolineare come tale cosmopolitismo globalizzato, tollerante ma vagamente imperialista nell’approccio alle culture *altre*, non sia però in questo campo approdato ad alcun tipo di autentica, profonda integrazione o fusione di linguaggi, nonostante i proclami dei suoi fautori – quali i profeti della *world music* ad esempio – che la dichiarano già da tempo come un dato di fatto .

2.b Lo spazio fisico.

Proseguendo nell’esame del concetto di Spazio e delle sue conseguenze e applicazioni musicali, dobbiamo ora riferirci allo **Spazio Fisico** vero e proprio, nel quale viaggiano le onde vibratorie che convogliano la musica alle orecchie dell’ascoltatore.

È una ovvietà sottolineare quanto la qualità architettonica o puramente morfologica del luogo in cui avviene una esecuzione musicale influisca profondamente sulla propagazione delle onde sonore , al punto che i compositori lo prendono consapevolmente in considerazione, fino a farne un elemento strutturale del loro lavoro .

Le distanze tra la fonte sonora e gli ascoltatori, e quelle che separano le diverse fonti sonore stesse, sono da sempre indagate a scopo espressivo o scientifico. Il fenomeno causato dallo spazio fisico che più ispira i compositori è probabilmente quello della *Risonanza*, o *Eco*. Con l’effetto della risonanza si verifica una specie di “sdoppiamento della personalità” della fonte sonora, e questa fantasmaticità della figura musicale ha dato luogo a giochi musicali, dai più infantili e fiabeschi a quelli più inquietanti, ai confini col regno ctonio del Mito, della Magia, di cui più tardi naturalmente la psicologia coglie e analizza il profondo significato simbolico. Potremmo domandarci fino a che punto la Risonanza abbia influenzato lo sviluppo stesso della polifonia: il processo di individuazione (per usare, non casualmente, una locuzione junghiana) della *Figura* musicale nella tecnica canonico/imitativa fin dall’antichità potrebbe forse essere ispirato anche dal semplice effetto di sdoppiamento acustico che l’Eco ci rimanda con qualche ritardo ? È comunque sulla base di questa cristallizzazione della Figura musicale che possono nascere,

composti appositamente per le grandi cattedrali dalle navate risonanti, i celebri cori battenti della tradizione polifonica veneziana, e le coeve innumerevoli *Sinfonie da sonar e cantar*, con il gioco magico delle loro ipnotiche e sfaccettate risonanze.

Ed è su questa stessa linea di ricerca spaziale che l'orchestra si articola in gruppi strumentali differenziati, ognuno col suo profilo acustico personalizzato, con il suo individuale trattamento compositivo.

Nel progressivo crescere della grandezza della compagine orchestrale, emerge l'esigenza di collocare efficacemente nello spazio fisico i diversi gruppi strumentali per bilanciarne i differenti pesi acustici: come nelle *marching bands* anglosassoni, le percussioni e gli ottoni - *l'artiglieria pesante*, nella affettuosa vulgata dei professori d'orchestra - stanno nelle file più arretrate, per dare al resto della compagine l'impulso ritmico e il giusto peso sonoro, "sospingendola" letteralmente da dietro; più verso il centro dell'orchestra si collocano i piccoli legni solisti, che devono stare in mezzo al corpo sonoro, come voci individuali che sorgano dal cuore dell'organismo; infine, più vicini all'uditorio e schierati in fila, come plotoni di un esercito in battaglia, le falangi degli archi dalla possente voce corale.

Con questo equilibrato assetto sonoro, ecco che quindi l'orchestra si configura come una potente metafora spaziale della società umana, dispiegata nello spazio fisico a seconda del compito assegnato a ogni sua componente.

Il XX secolo, fedele alla propria inquieta natura, prova a ribaltare questa impostazione gerarchica ed esplora differenti distribuzioni spaziali dell'orchestra.

Diversi compositori dislocano la loro orchestra in funzione di una particolare struttura formale della loro composizione, che richiede un coerente trattamento della dimensione spaziale.

Un importante esempio agli inizi del secolo si può trovare nella IV Sinfonia di Charles Ives, terminata nel 1916. Nella lunga *Conductor's note* posta in *exergo* alla partitura orchestrale, l'Autore si mostra profondamente interessato a comporre in relazione allo spazio, e riporta, quale fonte della sua ispirazione, una personale esperienza infantile (Ives era figlio di un direttore di banda musicale):

"Una orchestra di fiati che suoni pianissimo percorrendo la strada ha un effetto molto diverso dalla stessa orchestra che suoni lo stesso pezzo, ma forte, un isolato o due più lontano ... lo scrivente ricorda di aver ascoltato, da ragazzo, la musica di una band i cui strumentisti erano sparsi in due o tre gruppi intorno alla piazza centrale della città. Il gruppo principale, al centro, suonava il Tema della composizione, mentre gli altri, dai vicini terrazzi e verande, eseguivano variazioni e refrains. Un tale, abitante vicino alle variazioni, insisteva che quelle fossero il vero Tema e che fosse più piacevole ascoltare la musica proveniente dagli altri gruppi standosene seduto là, mentre tal'altri, viceversa, passeggiando intorno alla piazza, si dicevano sorpresi e deliziati dai differenti, interessanti effetti che potevano ascoltare mutando la loro posizione"².

La IV Sinfonia di Ives, densa di riferimenti metafisici e influenzata dal pensiero filosofico di Ralph Waldo Emerson, dispiega una grande orchestra nella quale i legni e gli ottoni sono davanti agli archi, le tastiere e le percussioni al centro, due piccoli gruppi strumentali nel fondo della sala da concerto, un coro, e per finire necessita di almeno due direttori d'orchestra per coordinare il tutto!

Animato dalla stessa aspirazione a collocare il pubblico al centro spaziale della musica, se pur questa volta senza potersi spostare nell'ascolto verso l'uno all'altro gruppo strumentale, Karlheinz Stockhausen compone nei primi anni '50 *Gruppen*, una ambiziosa opera per tre orchestre (e tre direttori), disponendole agli angoli di un triangolo, in mezzo al quale sta il

² Charles Ives, Symphony N° 4, Associated Music Publishers, New York 1965, *Conductor's Note* p.13. , *passim*, (trad. R. Rivolta)

pubblico, che può così percepire la complessa rete di relazioni che percorrono lo spazio che separa i tre organici strumentali. Questo leggendario lavoro, frutto di una lunga ricerca sull'integrazione in una unica disciplina strutturale di parametri serializzati - temporali, armonici, spaziali - e non privo a tratti di riferimenti extracolli - in particolare il *climax* centrale degli ottoni e percussioni ispirato (per testimonianza orale dello stesso Autore) dal *sound* delle big bands di jazz - è senza dubbio una pietra miliare nel XX secolo.

La disposizione spazializzata delle tre orchestre permette di separare con chiarezza i processi messi in moto in ogni diversa orchestra, e allo stesso tempo però, grazie alla collocazione spaziale, rende ancora più evidente la loro integrazione in un unico processo compositivo.

È forse solo il caso di osservare, *en passant*, quanto ciò corrisponda a una concezione pan-naturalistica - perfino olistica, **si direbbe** - dell'opera musicale. *Harmonia mundi*, appunto: un macrocosmo lussureggiante e complesso nel quale ogni parametro è correlato, ogni più piccolo fenomeno soggiace a una Legge superiore che ne detta la funzione e il comportamento. La composizione qui sembra adottare le procedure rigorose della Scienza per far soggiacere alla rigorosa coerenza strutturale ogni dettaglio: da qui alla composizione ispirata dalle leggi della termodinamica o dai frattali il passo è breve; **alcuni** vi si cimenteranno in anni di poco successivi, e tra questi, il grande György Ligeti .

Infine, ancora una volta l'irruzione sulla scena della tecnologia informatica applicata alla ricerca musicale imprime uno slancio ancora più deciso al rapporto tra musica e spazializzazione. Con la tecnologia non è più necessario che gli strumenti siano sparsi in diversi punti della sala, nè che l'ascoltatore si sposti per avvicinare le diverse fonti sonore: saranno gli altoparlanti ad andargli incontro modellando lo spazio, facendo viaggiare i suoni con grande velocità e con processi di complessità prima impensabile.

Si inaugura così la possibilità di esplorare una dimensione spaziale non solo fisica, ma anche virtuale. Ora lo spazio può essere plasmato in ogni modo, può in un attimo passare dalla risonanza di una grande basilica in marmo all'asciuttezza di una camera anecoica, i suoni possono provenire da ogni luogo, dall'alto o dal basso, suggerendo inaudite geografie sonore.

2.c Lo Spazio Metaforico.

Molto affascinante, credo, per il musicologo e per il filosofo è poi lo **Spazio Metaforico**, che viene suggerito simbolicamente dall'uso del parametro musicale della intensità, o dinamica, come metafora propriamente "spaziale": talvolta il *pianissimo* evoca una lontananza non solo psicologica, emotiva, ma anche veramente spaziale, o logistica. Possiamo trovare nel repertorio classico molti esempi musicali di questa funzione : tra i più celebri, il *Bolero* di Ravel, il cui *crescendo* parossistico mima l'avvicinamento della musica da distanze siderali fino all'esplosione in primo piano. Allo stesso modo, nella *Ritirata notturna* di Boccherini-Berio sembra di vedere la fanfara militare della ronda che, percorrendo le strade della città, sfila davanti a noi per poi allontanarsi nuovamente. Nello stesso stile militare, il grande Mozart, maestro anche nel bozzetto impressionistico, con la *marcia di Cherubino* delle *Nozze di Figaro*, finge di raffigurare il battaglione in pompa magna che s'avvicina trionfalmente - e ironicamente - per venire ad arruolare a viva forza il giovinetto malato d'amore e avviarlo alla dura vita dell'esercito.

Tra i casi più impressionanti e drammatici nell'uso invece del *diminuendo* come metafora spaziale, troviamo i pesanti accordi degli archi ribattuti e in allontanamento che compaiono dopo il dissonante, tempestoso *höhepunkt* delle trombe nel primo movimento dell' *Eroica*. In quell'istante, se mi si concede l'immagine di fantasia un po' ingenua, mi è sempre davvero sembrato di vedere l' *Eroe* beethoveniano voltarsi sdegnato e allontanarsi a grandi falcate dal campo di battaglia. La scena drammatica, beninteso, è resa ancor più vivida da un giorgionesco cielo plumbeo, carico di minacciose nubi nere.....

2.d Lo Spazio Performativo.

Includerei ora nella mia disamina del concetto di Spazio anche una particolare tipologia concettuale, quella dello **Spazio Performativo**, con ciò riferendomi alla distanza che separa la *creazione* dalla *riproduzione* musicale, ovvero sia il rapporto tra la codifica linguistica, la scrittura, e le complesse tematiche interpretativo - esecutive. Il momento della creazione, nella prassi musicale prevalente della tradizione colta occidentale, è separato da quello della esecuzione da uno spazio che, senza volersi qui addentrare nella affascinante riflessione derridiana de *L'écriture et la différence*, ha con ogni evidenza enormi effetti sulla trasmissione della cultura.

Una delle caratteristiche salienti dell'evoluzione del linguaggio musicale del XX secolo è stata la ricerca della massima efficacia semiologica del codice usato: i compositori hanno voluto **ridurre** lo spazio performativo introducendovi una sempre maggiore precisione nella loro scrittura e imponendo agli interpreti vincoli sempre più stringenti. Verso gli anni '80 questo processo è sembrato sfiorare il suo perielio, il punto di maggiore approssimazione, con la cosiddetta *New complexity*. La *New complexity* ha però anche segnato, con alcuni dei suoi più insigni rappresentanti, un culmine paradossale, nel quale l'entropia semiologica è sembrata per qualche tempo sfociare *tout court* nell'impossibilità esecutiva, rovesciando l'acribia compositiva nel suo esatto contrario, il caos interpretativo. Citerò un caso singolo ma molto eloquente di questa "malattia" dello spazio performativo che ho potuto constatare personalmente in quegli anni, durante l'ascolto di una stessa composizione eseguita da diversi, competentissimi interpreti: ognuno di loro "aggiustava" a tal punto le soverchianti difficoltà tecniche imposte dalla partitura così da renderla irricognoscibile. L'ipercodificato testo scritto, in sostanza, rischiava di trasformarsi, a causa della sua stessa complessità, in una sommaria traccia per l'improvvisazione....

2.e Lo Spazio Fruizionale

Vorrei infine far cenno a un'ultima tipologia, che si ricollega in parte allo spazio performativo di cui ho appena parlato: la chiamerò **Spazio Fruizionale**.

Intendo qui introdurre un tema **sociologico/estetico** perchè mi sto riferendo allo spazio che separa (**ma talvolta anche** unisce) "il pubblico" e l'Arte "d'avanguardia", con la sfida **per** una fruizione complessa ed estremamente competente, ma che **in tal modo** esclude, secondo alcuni, molta parte dell'uditorio genuinamente interessato ai fenomeni musicali. Si può considerare tutto sommato fisiologico che le opere "di ricerca" soffrano da sempre di un certo isolamento culturale, anche quando i loro autori proclamano di non voler operare alcuna rottura polemica con il passato, ma al contrario se ne considerano a pieno titolo eredi e continuatori: il caso di Schönberg e Webern è illuminante e paradossale.

Nel XX secolo lo Spazio Fruizionale (la distanza tra pubblico e **una certa** musica di ricerca) è giunto alla massima espansione, e con l'occhio del musicologo non possiamo non constatare come i grandi Maestri che hanno affrontato con radicalità il problema del linguaggio nella musica colta abbiano però suscitato, anche involontariamente, un grande epigonismo dell'avanguardia che, col successivo ripiegarsi su se stesso, ha pesato non poco nell'aumentare la distanza **tra autore e pubblico**. Oggi ci troviamo al centro della crisi della ricerca sul linguaggio musicale nata ormai un secolo fa (se si identifica arbitrariamente la data con l'invenzione della dodecaфонia), giunta al suo culmine nel secondo dopoguerra, e poi sfociata in un declino che pare inarrestabile anche - ma non solo - a causa dell'emergere, con la potenza dei nuovi *media*, di modelli estetici della cultura di massa postmoderna in cui la fruizione dei fenomeni culturali è consumistica, superficiale, e il valore intrinseco dell'opera musicale passa in secondo piano, mentre sembra preclusa a priori la possibilità di una *Bildung*, di una apertura gnoseologica tramite la funzione

estetica.

Stiamo quindi attraversando una vera crisi della Cultura? Marketing e postmodernità nel mondo del capitalismo globalizzato stanno riconducendo la fruizione di ogni **genere** di musica alle sole modalità dell'utilizzo rituale, apotropaico?

Il tema centrale del mio intervento, che dichiaro solo ora *apertis verbis*, è quindi chiaro: l'auspicio che lo spazio che **separa il Corpo dal Suono** sia ridotto. Ma ciò non significa certo abdicare alla funzione intellettuale della musica per rivalutare una specie di *trance* dionisiaca in chiave postmoderna: al contrario significa riaffermare «l'Arte come "Ragione in atto", cioè ragione non ridotta a razionalismo, (ma) non bisognosa di fughe irrazionalistiche»³.

Vorrei ora concludere con un vero **Coup de théâtre**.

Ancora le parole di Nietzsche, che compaiono nei *Frammenti postumi*, quando la malattia che lo portò alla morte aveva già mostrato i suoi sintomi: forse sono ingenua, forse segnata nonostante tutto da un certo Umanesimo. Qui il grande pensatore sembra volerci dire che l'Anima, da cui origina la domanda sul Senso, è un passaggio solo transitorio nell'evoluzione della specie umana. Ascoltiamo la sua visionaria profezia:

*"La coscienza: incomincia in modo esteriore, come coordinamento e accesso alla coscienza delle "impressioni": in origine è lontanissima dal centro biologico dell'individuo, ma è un processo che si approfondisce, si interiorizza, e si avvicina costantemente a quel centro"*⁴.

E più tardi, ecco la frase più sconvolgente:

*"La coscienza esiste nella misura in cui è utile. Ma la coscienza ha un ruolo di secondo piano, è quasi indifferente, superflua, forse destinata a sparire e a far posto a un completo automatismo"*⁵.

Dunque bisognerà dire che per ascoltare veramente un'opera musicale, metafora del nostro mondo psichico, avremo bisogno di nuove "orecchie" e di facoltà percettive profondamente mutate, in una interazione più elevata di Anima e Corpo.

O forse, invece, che nel lontano futuro di cui parla Nietzsche, non esisterà più la musica perchè, semplicemente, non sarà più necessaria ai bisogni di una umanità ormai priva di Anima?

Lascio questo inquietante interrogativo sospeso su tutti noi.

³ Davide Rondoni, *La Bellezza salverà il Mondo*, «Il Sole24Ore» domenicale, 22 novembre 2009.

⁴ F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, tr. it. *Frammenti postumi 1885-1887*, in *Opere*, Adelphi, Milano 1975, vol. VIII, 3, p.281

⁵ F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1888-1889*, tr. it. *Frammenti postumi 1888-1889*, in *Opere*, Adelphi, Milano 1974, vol. VIII, 3, p.118