

Elio Matassi

MUSICA DELL'ANIMA O MUSICA DEL COSMO?

ABSTRACT: *Music of the Soul or Music of the Cosmos?*

The article aims to briefly review the concept of music as Bloch typical size of the subject, authentic objectification of his inner life, highlighting the deep fracture opened by the Blochian position compared to the traditional interpretation of music as a Keplerian-Pythagorean harmony imprinted by God to the cosmos, which is the origin of the perhaps best-known theories of Schopenhauer (music playing the essence of the world) and Schelling (music expression of the eternal movement of the heavenly bodies).

Key words: Music, Bloch, Interiority, Subject, Utopia

Quando Ernst Bloch tenta di ricostruire la genesi della musica è molto perentorio al riguardo: essa infatti cominciò a fiorire quando vennero meno le condizioni pregiudiziali che, secondo Walter Benjamin, esaltano la componente dello *Schein*, ostacolando l'apertura di un mondo diverso e alternativo: la vista, la chiaroveggenza, la visibilità e le tracce di Dio in esso.

Per queste ragioni la musica è l'arte *späteste* (la più tarda) ed erede stessa della *Sichtbarkeit* (visibilità), co-appartenendo all'etica, alla metafisica dell'interiorità, a una filosofia della storia che dovranno essere commensurabili a quella che viene definita «metafisica del presagio e dell'utopia»¹, presumendo un nuovo concetto di musica insieme ad una nuova dottrina dell'oggetto.

Devono comunque essere rispettate fino in fondo almeno due discriminanti: a) una teoria dell'ascolto, che deve mettere al centro dell'attenzione non l'intenditore o la semplice analisi formale ma l'ascoltatore, ponendo come fine della musica «l'interiorità di chi ascoltando incontra se stesso, il suono formato come semplice aurea dell'ascoltatore [...]»²; b) la forma musicale non potrà essere considerata alla stregua di un modello infrangibile, autosufficiente; essa sottenderà invece una ben precisa estetica metafisica, postulando un nuovo Io, «l'Io commosso del presentimento e della commozione», per salvare e rafforzare il turbamento e fare in modo che siano compresi adeguatamente «l'a-che-scopo e l'esito spirituale della musica – un'unica risonante storia di eretici»³.

La conclusione stringente non potrà che risultare la seguente: solo in questo momento si

1 «Metaphysik von Ahnung und Utopie». E. Bloch, *Geist der Utopie*, zweite Fassung, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983, p. 199; tr. it. a cura di V. Bertolino, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 196.

2 «[...] das Innere alles sich entgegen Hörenden, den gestalteten Klang als bloße Aura des sich wieder antreffenden Zuhörers». Ivi, p. 198; tr. it. cit., p. 196.

3 «[...] das genau berührte Ich der Ahnung und Versammlung». *Ibidem*.

manifestano «il richiamo e l'ascolto, la violenza del tempo e la gigantesca strategia, il gridare e il bussare, il battere, la chiarezza dell'ascolto che nasce senza nomee, la nascita del nocciolo di tutte le cose, nascita affannosa sul focolare della musica»⁴.

Su questo sfondo possono essere inquadrare le quattro grandi gerarchie contrappuntistiche, ognuna delle quali contempla una relazione costitutiva con le *metaphysischen-ethischen Ichsphären* (sfere etico-metafisiche dell'io), nesso non facilmente dimostrabile, ma contemplabile con l'ausilio dell'ascolto e della creatività.

In primo luogo Mozart, ossia la greicità, la dimensione classica, cui corrisponde «il piccolo io profano», il contrappunto attico, la «gioia pagana, anima-sentimento cosciente di sé, grado dell'io in forma di gioco»⁵. In secondo luogo Bach, ossia la dimensione medioevale, cui corrisponde «il piccolo io spirituale» – definibile anche come «vaso di rubino della musica, contrappunto architettonico» – rappresenterà «il grado dell'io in forma di fede»⁶. In terzo luogo, Beethoven e Wagner, il cui *pendant* è il «grande io terreno e luciferico» (*das große weltliche, luziferische Ich*), sono maestri del contrappunto drammatico e della tempesta verso l'intimo ed ultimo cielo. Anche questo terzo stadio è solo propedeutico al «grande io spirituale» (*große geistliche Ich*) ed ai gradi superiori dell'essere-uomo.

La musica a venire, che sarà completamente giunta alla meta, dovrà possedere alcune peculiarità di fondo: non essere «rappresentabile» ed inoltre avere la capacità di concentrare «[...] il contrappunto della successione nella simultaneità di un'affermazione»⁷.

Anche Bloch, come del resto già Rosenzweig, Benjamin e Adorno, torna a distinguere tra «suono», come momento tipico della musica, e colore, o pietra, che sono invece peculiari delle arti visive, figurative, rappresentative: «Il colore è ancora strettamente legato alla cosa ed insieme a questa può quindi essere svuotato del suo spirito senza dire nulla: così nel bronzo che risuona traboccano tintinnii e rimbombi che non restano una caratteristica del bronzo ma se ne staccano come nuovo attributo umano; i mezzi con cui ci ascoltiamo e percepiamo sono quindi più vicini allo spirito di quanto non siano il colore e la pietra o la problematica nostalgia di Dio di questa materia divenuta non categoriale»⁸. Solo il suono, definito genialmente come «enigma della sensibilità» (*Rätsel der Sinnlichkeit*), poggiando esclusivamente sull'«aureo fondamento della latenza ricettiva degli uomini», è abbastanza vuoto di mondo ed è sufficientemente fenomenico per il *Finis*, da essere il portatore materiale, come del resto l'espressione *metafisica*, del compimento della percezione mistica.

Anche se questa interpretazione del suono non comporta affatto, secondo Bloch, la compromissione del suono naturale con una parte già in sé metafisica o anche semplicemente

4 «[...] das Rufen und Hören [...] Gewalt der Zeit und riesenhafte Strategie, Schreien, Klopfen, Pochen, namenlos herausdämmerndes Hellören und Geburt des Kerns, des klanghaften, noch nicht seienden, unernannten Kerns aller Dinge». Ivi, p. 199; tr. it. cit., p. 196.

5 «[...] das kleine weltliche Ich [...] der attische Kontrapunkt, die heidnische Freude, die sich bewusste oder Gefühlsseele, die spielförmige Stufe des Ich». Ivi, p. 181; tr. it., cit., p. 179.

6 «[...] das kleine geistliche Ich [...] ein Rubinglas von Musik, der architektonische Kontrapunkt [...] die glaubensförmige Stufe des Ich». *Ibidem*.

7 «[...] den Kontrapunkt des Nacheinander zu der Gleichzeitigkeit einer Aussage». *Ibidem*.

8 Ivi, p. 186; tr. it. cit., p. 184. Sul nesso di *Hören und Sehen* negli scritti del Nuovo Testamento e sul significato del *Rufs* come di un simbolo fondamentale del pensiero apocalittico-gnostico ha scritto pagine decisive J. Taubes, *Abendländische Eschatologie*, Matthes & Seitz, Berlin 1947, p. 30.

con un'*enclave* dell'anima nella natura, non si può confondere una concezione del suono per così dire "immateriale", la più idonea per constatare paradossalmente il "materiale" di ciò che significa Dio, con la teoria astronomica della musica, concettualizzata definitivamente da Keplero.

Quello che manca in questa visione è l'approdo all'interiorità umana, soffocata e annullata dal dominio dell'astronomia, dal simbolismo dei numeri e degli strumenti e dalla mistica astrale. Versioni in apparenza più "moderne" di questa arcaica concezione sono le filosofie della musica di Schopenhauer e di Schelling; nel primo caso il legame trascendente oggettivo della musica ha come fine il cosmo. L'uomo non è infatti vertice della natura (precisa lucidamente Bloch), bensì l'oggettivazione più forte, più meridiana e più luminosa della volontà e in quanto tale è appunto chiamata a discutere l'apparenza dell'individuazione dinanzi alla natura del tutto⁹.

A prevalere è una prospettiva, per così dire, cosmico-oggettuale che riduce il ruolo del soggetto a quello di una semplice marionetta. Non vi è nulla di più oscuro dell'«ineffabile intimo della musica», nulla di meno concettualizzabile della profonda sua sapienza, quasi un linguaggio incomprensibile alla ragione, che tuttavia Schopenhauer presume di aver compiutamente decifrato. Altrettanto fuorviante è la filosofia della musica schellinghiana, modellata sulla grande tradizione pitagorico-kepleriana: «per Schelling l'oro musicale è tutto sepolto nel numero sette e quando la sua filosofia dell'arte entra in rapporto con la musica trionfa completamente il pitagorismo kepleriano, al punto che il luogo di deduzione della musica è costituito nel modo più diretto da Pitagora e dallo stesso Egitto»¹⁰.

Secondo Schelling la musica non è altro che allusione all'architettura, la quale d'altra parte è «musica coagulata», diventa così molto facile «per il filosofo rovinare la musica greca che valuta come melodia in sé e per sé e la pone quindi in relazione con l'ordinato mondo dei pianeti; detesta invece la musica moderna che definisce armonia confusa e aritmica, riducendola al mondo centrifugo delle comete»¹¹. Per Bloch è questa una visione completamente errata, come se *al limite* la stessa anima cristiana, quest'anima assolutamente musicale, non si fosse ancora ridestata, come se «i fuochi e le lampade del nostro anelito e del nostro lavoro non avessero arso e squarciato la cristallina volta degli astri e la parte più profonda del mondo si potesse ancora sempre considerare come la dimensione più obiettiva "di tipo compiutamente cosmico"»¹². Nella *forma mentis* blochiana, invece, ogni obiettivazione deve avvenire "a partire dal soggetto", come ogni spazializzazione "a partire dalla temporalità" e la tensione prospettata dalla musica, anche come pura tensione materiale tra suoni, risulterebbe impossibile senza l'intenzione soggettiva. Il movimento temporale della musica, apparentemente esterno ed oggettivo, rende possibile l'avvicinamento empatico di quest'arte all'interiorità più di quanto possa avvenire in pittura e scultura. È questa la ragione di fondo del fatto che persiani, caldei, egiziani, greci e scolastici risultino completamente privi di una musica degna di nota, mentre agli uomini nuovi in luogo dell'antico regno delle immagini, in luogo dell'antica esuberanza senza patria, è stato donato "il canto di consolazione della musica".

9 E. Bloch, *Geist der Utopie*, zweite Fassung, cit., p. 188; tr. it., cit., p. 186.

10 Ivi, p. 189; tr. it., cit., p. 187.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

La struttura fondante rimane una concezione del suono priva di qualsiasi legame o relazione oggettuale, una concezione che conduce direttamente all'utopia: «[...] se ciò che “il suono” dice deriva da noi, in quanto noi ci introduciamo in esso e parliamo con la sua grande voce macatrompica, allora questo non è un sogno ma un solido anello di anime al quale nulla corrisponde perché nulla di esterno gli può corrispondere, perché la musica, essendo arte intimamente utopica, sta al di là in tutta la sua ampiezza di tutto quanto può essere provato sul piano empirico»¹³.

La musica porta a dissoluzione il primato della contemplazione, sostituendolo con quello dell'accensione, per questo i nuovi musicisti precederanno i nuovi profeti, «è alla musica che vogliamo destinare il primato di una realtà altrimenti indicibile, a questo nocciolo e germe, a questo riflesso della multiforme notte di morte e della vita eterna, a questa Gerico, a questa prima dimora della Terra Santa»¹⁴.

Come fu acutamente notato da uno dei recensori dell'epoca, Martersteig¹⁵, la musica è «la più immediata spinta, predestinata alla vittoria, a reinserire Dio nel mondo a cui è stato tolto il carattere divino»¹⁶ e riesce pertanto ad avvicinare, a rendere commensurabile all'interiorità umana la presenza divina, introiettandola fino a farne una cosa propria: «Qui l'utopia è attestata con una prestazione propria della specie, qui diventa evidente con le verticalizzazioni di manifestazioni puramente psichiche e non vincolate alle leggi oggettive, che sono proprie della Metafisica immanente e con aspirazioni trascendenti»¹⁷.

La vocazione intrinsecamente utopica della musica comincia a emergere con chiarezza laddove Bloch riflette sul rapporto tra la fuga bachiana e la sinfonia beethoveniana come modelli ideali e trascendenti del contrappunto. Il nucleo centrale di queste due diverse forme musicali sta nella modalità di concepire la relazione tra il tema e la totalità della composizione: nella fuga il tema è solo entrata (*Eintritt*) e mai evento (*Ereignis*), solo pazienza (*Geduld*), mai inquietudine nel punto di arrivo (*Unruhe im Einschlag*): «Per quanto intimamente ricca e “fuggitiva”, la fuga è in complesso riposo, strutturazione, stratificazione e, *cum grano salis*, pensiero sociale medioevale in musica: non scoperta ansante di una verità ma accurato commentario di un dogma»¹⁸.

Nella Sonata erompono invece «il confuso, il ricco, il barocco anche esteriore come realtà esterna, come gotico aperto; in essa dominano libertà, persona, Lucifero [...]»¹⁹. La forza, che ispira questo cammino, «sottolinea con estremo vigore il vagante (*Schweifend*), il lontano (*Entfernt*) e l'alienato (*Entfremdt*) dell'evento insieme al desiderio del ritorno a casa nella

13 Ivi, p. 206; tr. it., p. 209.

14 Ivi, p. 208; tr. it., p. 211.

15 M. Martersteig, *Ernst Bloch 'Geist der Utopie'*, in «Zeitschrift für Bücherfreunde», Aprile-Maggio 1919.

16 «[...] der unmittelbarste und sieghaft prädestinierte Vorstoss der Seele, den Gott in die entgottete Welt wieder einzusetzen». Ivi, p. 22.

17 «Hier ist die Utopie untermauert durch die gegebene Leistung des Geschlechts, hier wird sie durchsichtig durch die Gipfelungen rein seelischer, an keine Objekts-gesetze gebundener Manifestationen der immanenten Metaphysik und transzendenter Strebungen». *Ibidem*.

18 Ivi, p. 171; tr. it., p. 170.

19 «[...] das Wirre, Reiche, Barocke auch extern, als extern, als offene Gotik [...] Freiheit, Person, Luzifer regieren in ihr». *Ibidem*.

tonalità fondamentale»²⁰. Inquietudine e sorpresa, libertà ed ansia di verità sono le prerogative etiche di questa nuova strategia musicale.

Impulso, stanchezza ed infelicità, andar-perduto, argomento e trionfo si susseguono in questa musica, dove ogni attrezzo per alzare e per saltare, apparentemente applicato solo dall'armonia ritmica, diventa superfluo dinanzi all'intimo beethoveniano e alla sua furente scissione, di fronte alla "fecondità dei due principi" che si sviluppano oggettivamente nella reazione dell'estraneo. Egli appende le gemme alla lampada perché fioriscano più rapidamente, ma neppure i famosi fiori fra i due abissi dell'adagio non sembrano molto naturali in questo maestro tanto poco paragonabile alle piante²¹.

Inquietudine tonale, combinazioni di frammenti tematici, avvincenti aumenti di tensione, ritorni alla tonalità principale prima «a bella posta evitata»: in ciò consiste la «cultura ritmica della tonica», o «contrappunto della successione», che «non pone *linea contra lineam* ma *complexum contra complexum*», e in questo orizzontalismo conservato e "storico" offre il contemporaneo, l'insieme, «la figura innalzata»²².

In questa «strategia che penetra negli uomini» si crea il nuovo, «qualcosa di diverso dalla semplice evoluzione». La tensione non viene generata dal tema, *caput mortuum*, bensì da qualcosa di ulteriore, da quell'«elemento diverso» che «non ha ancora nome, anche se si potrebbe approssimativamente definire come successione ricca di relazioni o come effetto di un contrappunto non più architettonico ma drammatico. È un amplificarsi violento, politematico e ciclico, che da un lato estende a un'intera frase la tensione sulla dominante finora ristretta a poche battute, creando, per chi guardi nel suo spaccato perpendicolare, uno straordinario verticalismo, e dall'altro tramuta l'inseguirsi dei temi in successione, parallelismo e sovrapposizione che solo il ricordo può mantenere, nel contesto di un totale destino musicale»²³.

Elemento diverso, configurabile come l'istanza utopica, una sorta d'impulso metafisico e metapsichico, che agisce all'interno della complessa temporalità sinfonica. La forma-sonata dunque come "sigillo" musicale e non astratta metafora dell'oscurità dell'attimo, una forma comunque da non considerarsi restrittivamente nel suo aspetto tecnico, perché anche un tema beethoveniano costruito solo sulla triade è solo «una materia prima in sé insignificante ed extramusica», come del resto il suono prospettato nella sua fisicità. Ogni riposo sulla tonica priva di dissonanze e la stessa cadenza perfetta è per Bloch infatti il «sepolcro» della musica. La ricchezza e la vita emergono quando intervengono «le nostre mani che violentano e fecondano». «Per diventare musicale esso (il suono) deve assolutamente ricorrere al sangue di chi lo percepisce e ne fa uso, simile alle forme d'ombra che ad Odisseo non danno spiegazioni su di sé ma su di lui che interroga»²⁴. In ultima analisi ogni estetica del suono fondata esclusivamente sulla "fisicità" è destinata a permanere vuota, se non viene accompagnata da una «nuova metapsichica del suono» cui servire.

20 Ivi, p. 174; tr. it., p. 172.

21 Ivi, p. 176; tr. it., p. 174.

22 Ivi, p. 174; tr. it., p. 172.

23 *Ibidem*.

24 Ivi, p. 183; tr. it., p. 181.

L'obiettivo polemico trasparente è rappresentato dalla *Tonpsychologie* di Carl Stumpf²⁵ e da *Über das musikalische Hören* di Hugo Riemann²⁶, mentre l'unico referente musicologico costruttivo può essere considerato Ernst Kurth che, per esempio, nel primo *Abschnitt* (*Grundlagen*) di *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* si esprime quasi negli stessi termini: «Ogni suono è soltanto un'immagine compresa in conformità all'udito di certi desideri energetici»²⁷.

La musica, pertanto, in virtù del più profondo legame «con il suono diffuso dell'anima», con il suono della realtà dell'anima, dovrà rifiutare pregiudizialmente la fisicità ed ogni residuale fede nell'attività autonoma dei mezzi.

Il primato dialettico-utopico della musica si arricchisce di ulteriori implicazioni nel capitolo 51 di *Prinzip Hoffnung* dove – approfondendo spunti che affioravano già nella prospettiva di Kassner²⁸, per dimostrare l'intrinseca *moralità* della musica – Bloch parte dal primo elemento fenomenico, il suono. Questo ha la capacità di collocarsi al di là delle cose visibili, presenti ed esterne, nello stabilire un rapporto diretto con l'intimità umana ancora silenziosa e nell'esprimere ciò che nell'uomo è ancora muto: «Unicamente il risuonare, quel che si esprime nel risuonare, è senz'altro riflessivamente riferito anche a un io o a un noi. Gli occhi vi si perdono e si fa significativamente scuro, così che l'esterno dapprima sprofonda e solo una fonte sembra parlare»²⁹. Questa prerogativa appartiene solo ai suoni che si esprimono in suoni, cioè ai suoni nella loro purezza priva di riferimenti al mondo esterno. Rifacendosi alle *Metamorfosi* di Ovidio³⁰, Bloch attribuisce questa capacità di espressione della musica a quello che deve essere considerato il suono più puro, quello del flauto ai primordi dell'umanità: «Il suono del flauto pastorale, del flauto di Pan, della siringa presso i Greci (denominazioni che intendono tutte la stessa cosa), deve raggiungere l'amata lontana. La musica comincia perciò nella nostalgia e già completamente "come richiamo verso ciò di cui si manca"»³¹. Origine e contenuto della musica che ritrovano una prestigiosa esemplificazione in quanto avvenne tra Pan e la ninfa Siringa: Pan ruzzava con le ninfe insidiandone una, Siringa, la ninfa degli alberi. Essa fuggiva davanti a lui, è ostacolata da un fiume e sconfigge le onde, le sue *liquiditas sorores*, di trasformarla; Pan nell'afferrarla si trova in mano solo delle canne. Durante i suoi lamenti per l'amata perduta il vento produce nelle canne suoni la cui armonia commuove il Dio. Pan spezza le canne, una più lunga, l'altra più breve, le gradua per bene, le mette insieme con la cera, accennando i primi suoni, come il vento ma con fiato di vivente, e come lamento. È così nato il flauto di Pan, suonare procura a Pan la consolazione di un'unione con la ninfa, scomparsa eppure non scomparsa, che è restata nelle sue mani

25 C. Stumpf, *Tonpsychologie*, E.J. Bonset, Amsterdam 1965.

26 H. Riemann, *Über das musikalische Hören*, Göttinger Dissertation 1874.

27 «Jeder Klang ist nur ein gehörmässig gefasstes Bild von gewissen energetischen Strebungen». E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Max Hesse, Berlin 1923, p. 11. Fondamentale risulta la lettura della dissertazione per l'Università di Yale di L.A. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Yale 1985.

28 R. Kassner, *Die Moral der Musik. Aus den Briefen an einen Musiker*, Insel Verlag, Leipzig 1912.

29 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in *Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, pp. 1243-1297, in particolare p. 1243; tr. it. *Principio Speranza*, Garzanti, Milano 1994, p. 1225.

30 Ovidio, *Metamorfosi* I, 689-712.

31 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, cit., p. 1244; tr. it., cit., p. 1226.

come suono del flauto. Con l'unione di siringa e ninfa Ovidio, secondo Bloch, ha indicato la meta verso cui si muove la serie dei suoni, da sempre linea tracciata nell'invisibile. Si tratta di una meta contraddittoriamente utopica: il suono ottenuto dal flauto è la presenza di qualcosa di scomparso. Quel che è oltre il limite viene raggiunto da questo lamento e compreso in questa consolazione. La ninfa scomparsa è rimasta come suono, in cui si orna abbellendosi e risuonando dinanzi a chi ne ha bisogno: «La ninfa diventò la canna, lo strumento si chiama siringa come lei; fino ad oggi invece non è ancora ben noto come si chiami la musica e chi essa sia»³².

Un'istanza che Bloch trova perfettamente realizzata nella *Symphonie fantastique* di Berlioz. Le *Luftwurzeln* della musica, in altri termini, la sua mancanza di radicamento nella realtà empirica e sensibile, a differenza del colore, che ha una sua rigidità, un suo peso, si colloca nella dimensione del tempo, del *gezielter Gesang*, contemplando in sé qualcosa di oscuro, un'assenza, data dalla sua intangibilità. In virtù di questo esso può esprimere meglio l'inquietudine umana ed il senso del superamento del limite. Il tema della fanciulla amata percorre come il filo conduttore utopico tutta la *Sinfonia* di Berlioz, nei suoi ritorni variati, nelle sue lontananze e nei suoi straniamenti, nelle sue attese e idealizzazioni. Alla nostalgia, alla lontananza è direttamente connesso il tema della intrinseca moralità della musica, data anche dal suo carattere extraterritoriale:

La musica pone la natura ed in essa la fuggevole, cercata, natia Siringa, e le lampade di Ero sulle acque dell'Ellesponto; perfino la più chiara musica del mattino pone la sua natura verso sera, quando il mondo si spegne ed essa trapassa quasi nel pre-apparire del suo futuro mistero. Lì dove la natura sorgiva della base soggettiva e dell'indagante base mondana cooperano in un pre-apparire che, diversamente da quello delle altre arti, ha in sé costantemente il *momentum* apocalittico. La pittura, perfino la poesia, con la loro lingua sazia di manifestazioni e già, o già ampiamente, localizzata, possono aggirare questo *momentum*; la musica, col suo aperto fluire, piena degli inizi di un qualcosa ancora non designabile, pone al tempo stesso necessariamente elementi extraterritoriali³³.

Carattere "extraterritoriale", in altri termini l'eccezionalità della musica, definita «lingua dell'intensità che si forma», «che vuole conseguire "tutta la sua essenza" nel mondo a lei pervenuto, udendosi con chiarezza ed espandendosi». In questo modo la musica diviene espressione nel significato più pregnante, contenendo la moralità e l'universalità di un punto centrale intensivo. Ogni momento contribuisce a tale risultato: la melodia ne elabora l'effetto lirico, la fuga quello epico, la sonata ancora quello dialettico-drammatico, ma l'«esperimento del percepire-in-esistenza se stesso e il mondo»³⁴ rimane comune a tutte le forme della musica, soprattutto a quelle rigorose.

Per questo la musica, che accompagna e scandisce «lo sgorgante esistere che qui cerca di rischiararsi in preludi concentrici», finisce col trasformarsi in un «sismografo sociale», riflettendo, sotto la superficie sociale, fratture ed esprimendo desideri di cambiamento. In questa funzione, che presume pur sempre un incontro del sé con il disordine sotto la superficie, ovvero con i diagrammi di un altro ordine, in cui la coscienza non è più gravata di oggetti

32 Ivi, p. 1246; tr. it., p. 1227.

33 Ivi, p. 1279; tr. it., p. 1259 e ss.

34 «Experiment des In-Existenz-Vernehmens seiner selbst und der Welt». *Ibidem*.

come se fossero estranei, la musica non può più non incontrare il “quinto elemento”, l’uomo, assumendo le vesti tipiche come è stato genialmente osservato, dell’*Ausdruck* umana³⁵.

La musica diviene dimensione tipica del soggetto, almeno del soggetto considerato dal punto di vista della sua irriducibilità; la condizione fantastica e onirica a cui la musica introduce è dunque «qualcosa di benevolo», di «prossimo a noi», in quanto consente che agisca «una reminiscenza, un ritrovarsi in patria», in altri termini il *topos* non localizzabile dell’utopia. E l’uomo – il genio, il creatore, ma anche l’ascoltatore profano più sensibile – riesce a sperimentare con il suono sia l’insignificanza del presente, sia la pre-apparizione utopica di un mondo nuovo e costruito a misura del soggetto. “Misura” determinata dalla consapevolezza che quello è proprio il “suo” mondo, in quanto è la proiezione spaziale creata dalla sua tensione temporale; quindi non un mondo creato da un ente a lui estraneo, non un cosmo contemplabile in una passività critica quando non addirittura sotto l’effetto devastante del Nirvana, ma un mondo in cui l’uomo ha piena coscienza della possibilità di una sua radicale trasformazione.

Senza la musica non sussisterebbe neppure l’autentica comprensione della storia e del mondo; la musica pertanto non semplicemente come “uno” strumento a disposizione dell’uomo ma come «la materia dell’identità umana», come spazialità dell’adempimento utopico: «Nell’espressione musicale proprio l’ordine intende una casa, anzi un cristallo, ma di futura libertà, una stella, ma come nuova terra».

35 In questi termini nella monografia di W. Matz, *Musica humana. Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik*, P. Lang, Frankfurt a.M-Bern-New York-Paris 1988.