

Elio Matassi

JACQUES DERRIDA E LA MUSICA

Quattro tesi sul rapporto musica-linguaggio e sulla relazione scrittura-ascolto

Molto commentava – o commentavamo insieme, discorrendo animatamente – una lezione di Kretzschmar intitolata La musica e l'occhio, che pure sarebbe stata degna di maggior concorso. Come dice il titolo, il nostro oratore vi parlò della sua arte in quanto si rivolge al senso della vista, o almeno anche a questo, per il semplice fatto che la si scrive; con la notazione dunque, con la scrittura dei suoni che fin dai tempi degli antichi neumi – i segni composti di punti e linee che indicavano a un dipresso il movimento sonoro – fu trattata con cura sempre più assidua [...]. Quando, per esempio, i maestri olanesi dello stile polifonico, nei loro infiniti artifici di voci intrecciate, costruivano la linea del contrappunto in modo che una voce fosse uguale all'altra anche se letta a ritroso, ciò non aveva molto a che vedere col suono percettibile; ed egli era pronto a scommettere che pochissimi potevano aver notato con l'udito la gherminella e che questa era piuttosto destinata all'occhio degli uomini del mestiere. Così Orlando di Lasso nelle Nozze di Cana aveva introdotto sei voci per le sei brocche d'acqua, e lo si capiva più dalla vista che dall'udito; e nella Passione secondo San Giovanni di Joachim von Burck 'uno dei servi' che diede lo schiaffo a Gesù ha una sola nota, il 'due' invece della frase successiva ("con lui due altri") ne ha due.

Thomas Mann, Doctor Faustus

Introduzione

Piuttosto di inseguire, con quel tanto di meschinità che in alcuni frangenti caratterizza l'atteggiamento del ricercatore, le rapsodiche annotazioni di Jacques Derrida sulla musica – ve ne sono di un certo interesse, potrei, per esempio, riferirmi al saggio contenuto in *Psyché. Inventions de l'autre*¹, *Ce qui reste à force de musique*² o, ancora, a quelle argomenta-

1 J. Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, Paris, 1987.

2 J. Derrida, *Ce qui reste à force de musique*, in *Psyché*, cit. pp. 95-103. Nel recentissimo *La démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*, a cura di M.L. Mallet, Galilée, Paris, 2004 vi sono solo tre saggi di natura più "musicale": quello di Jean Luc Nancy dedicato a *Ré-fa-mi-ré-do-si-do-ré-si-sol*: "le peuple souverain s'avance". Si tratta di *Le chant du départ*, musica di Méhul, parole di M.J. Chénier (pp. 341-359). Ancora quello di P. Szendy, *Surécoute*, (pp. 407-432) ed infine quello della stessa curatrice, M.L. Mallet, *Ensemble, mais pas encore...*, (pp. 521-548). Si tratta comunque di saggi che as-

Il tema di B@bel

te in *Interpretations at War. Kant, le Juif, l'Allemand*³, concernenti il plesso H. Cohen-F. Rosenzweig⁴ – ho privilegiato una strategia per così dire “radicale”, cercando di entrare nel merito di alcuni nuclei nodali del pensiero di Derrida e di ritradurli sul piano delle questioni essenziali che attraversano la musica. Per essere fino in fondo coerente con questa strategia ha scelto uno stile – lo stile che meglio assecondasse tale metodologia radicale, un’articolazione in quattro “tesi”, che restituisse, per un verso, l’asciuttezza, la secchezza delle soluzioni e, dall’altro, quel tanto di problematicità che necessariamente comporta ogni operazione intellettuale che ambisce a spostare, a tradurre i piani di riferimento. Sono partito da un “esergo” molto celebre, le chiose con cui Adrian Leverkühn accompagna la decostruzione della lezione di Kretzschmar, dalla titolazione *La musica e l’occhio*, che sono, per certi versi, molto sottili ma che, da un altro, rappresentano il primato del notazionale-visivo, dell’aspetto scritturale considerato come struttura decisiva per la musica. Concezione molto rischiosa e fuorviante che non condivido e che, senza forzatura alcuna, non condivide neppure, sia pure tendenzialmente-indirettamente, lo stesso Derrida. Si tratta pertanto di un “esergo” che esercita dal punto di vista teorico una funzione esclusivamente negativa o, ancora più icasticamente, di un “esergo in negativo”.

I – *Prima tesi: l’oscillazione della filosofia tra dentro “e” fuori, che ne mette incessantemente in questione i margini come oscillazione esemplare che può essere applicata al controverso rapporto musica-linguaggio*

Il punto d’inizio della prima tesi sta in alcuni luoghi decisivi di *Margini della filosofia* e, in maniera esemplare, nel seguente:

Ciò non implica solo riconoscere che il margine sta dentro e fuori. Anche la filosofia lo dice: *dentro* perché il discorso filosofico intende conoscere e dominare il suo margine, definire la linea, inquadrare la pagina, invilupparla nel suo volume. *Fuori* perché il margine, *il suo margine, il suo fuori* sono vuoti, sono fuori: negativo di cui non si saprebbe cosa fare, negativo senza effetto nel testo o negativo che lavora al servizio del senso, margine rilevato (*aufgehobene*) nella dialettica del Libro⁵.

Il “margine” come oscillazione perpetua, come linea di demarcazione problematica che mette in primo luogo in discussione se medesima; la proposta filosofico-teorica che si può mutuare da questo contesto ha un portata “eversiva”, una volta spostato ed applicato alla musica ed alla *vexata questio* che da sempre la investe, il rapporto tra musica e linguaggio come rapporto che tende costantemente a debordare sui due piani, la musica tende a prevaricare il linguaggio o, viceversa, con un atto di ritorzione, il linguaggio a prevaricare la musica. La suggestione della proposta “traslata” del “margine” dimostra tutta la sua incisività

sumono l’opera di Jacques Derrida solo come “pre-testo” e dunque completamente “esterni” alle argomentazioni svolte nel presente saggio.

3 J. Derrida, *Interpretazioni in guerra. Kant, l’ebreo, il tedesco*, a cura di G. Leghissa, tr. it. di T. Silla, Cronopio, Napoli 2001.

4 *Ivi*, pp. 87-88.

5 J. Derrida, *Margini della filosofia* (1972), a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p. 20.

se commisurata alle più note e controverse interpretazioni della *querelle* musica-linguaggio. La possibilità di definire la musica come linguaggio è stata, per esempio, prospettata da molteplici punti di vista. Thrasybulos Georgiades, esponente di spicco della Scuola di Monaco e musicologo di riferimento di Gadamer, è stato l'autore che con maggiore assiduità ha frequentato nei suoi lavori questo tema, arrivando alla conclusione che tra musica e linguaggio vi sia una differenza sostanziale, particolarmente evidenziabile sul piano della "scrittura": il compositore non ha nulla a che fare con cellule-unità-di-significato simili alle parole bensì con rapporti che investono le dimensioni di "altezza" e di "durata" del suono, ossia con componenti elementari che possono essere, piuttosto, plausibilmente comparate ai "fonemi"; ed ancora, ulteriore argomentazione "differenziale": mentre la parola scritta è una forma fenomenica del linguaggio per nulla inferiore a quella detta, la musica scritta è davvero lettera morta, una semplice prescrizione per la viva produzione del suono⁶. Nella sostanza anche Th. W. Adorno, che definisce la musica come "linguaggio non intenzionale"⁷, si muove all'interno della stessa operazione, come ribadito in uno dei più interessanti scritti postumi: *Zur Theorie der musikalische Reproduktion*: «Il sistema dei segni della scrittura linguistica e il linguaggio appartengono ad un sistema omogeneo, la musica e la sua scrittura a due sistemi diversi»⁸. Una prospettiva differenzialista ma ancora interna al linguaggio ossia che, comunque, sceglie ancora una volta quale punto di riferimento decisivo il linguaggio, pur nel riconoscimento delle differenze che si producono.

Molto più radicale la prospettiva del compositore-musicologo Dieter Schnebel⁹ o quella del buon Eduard Hanslick che con qualche forzatura ed ingenuità celebra l'ipotesi estrema della totale asimmetria tra musica e linguaggio con il famoso ma altrettanto discutibile esempio dell'aria di Orfeo nell'*Orfeo e Euridice* di Gluck: la stessa "aria" potrebbe sostenere la situazione logico-esistenziale A e la situazione logico esistenziale antitetica non A¹⁰. Si tratta con buona approssimazione di prospettive complementari e speculari nel loro estremismo che tendono in ogni caso a privilegiare un'argomentazione rigida, rigidamente fissata a partire dal linguaggio (assunto come criterio discriminativo in negativo o positivo). La strategia "marginalista", mutuabile da Jacques Derrida, sfugge a tale regola, smaschera quel tanto di metafisico che ancora grava sulle metodologie pro o contro l'assimilazione della musica al linguaggio, deludendo ogni tentazione gerarchica e la connessa istanza-di-priorità, da entrambi i lati, come falso problema. Vi è dunque un'esplicita eco di Derrida nelle prese di posizione che i musicologi più avvertiti assumono come, per esempio, nella seguente:

-
- 6 T. Georgiades, *Sprache, Musik, Schriftliche Musikdarstellung*, in *Kleine Schriften*, Schneider, Tutzing 1977, pp. 73-80 ed ancora *Musik und Schrift*, in *ivi*, cit., pp. 107-120. Importanti le riflessioni-osservazioni di G. Borio, *Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale*, in Id. (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, ETS, Pisa 2004, pp. 7-30.
- 7 Th. W. Adorno, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, in Id., *Musikalische Schriften I-III*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1978, p. 650.
- 8 Th. W. Adorno, *Zur Theorie der musikalische Reproduktion*, a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, p. 231.
- 9 D. Schnebel, *Der Ton macht die Musik oder: Wider die Versprachlichung*, in Id., *Anschläge-Ausschläge. Texte zur neuen Musik*, Carl Hanser, München 1993.
- 10 E. Hanslick, *Il bello musicale*, tr. it. a cura di Leonardo Di Staso, Aesthetica, Palermo 2001.