



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 olandesi 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 condivido neppure, sia pure tendenzialmente-indirettamente, lo stesso Derrida. Si tratta pertanto di un “esergo” che esercita dal punto di vista teoretico 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, involupparla 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.



 Elio Matassi
Jacques Derrida e la musica

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.



II tema di B@bel

La rispettiva ‘marginalità’ di musica e linguaggio sposta sullo sfondo un dibattito sempre intriso di assoluto, ora metafisico, ora idealistico, ora romantico, e ne indica l’invecchiamento, mentre apre vie nuove per la comprensione della composizione contemporanea, forse per la sua stessa pratica¹¹.

L’allusione è piuttosto indicativa della “svolta” che si impone nella musica contemporanea, anche riguardo alla scrittura notazionale, con l’avvento della musica “elettronica”, che, pur non rinunciando esplicitamente alla funzione scritturale, tende a prescindere dall’uso della partitura. Alcuni compositori contemporanei (per esempio, Stockhausen, Franco Evangelisti, Berio, Koenig) producono solo *a posteriori* una partitura per quanto rudimentale e approssimata. Su un altro piano, si assiste ad una linea tendenziale che trasforma profondamente la continuità della temporalità musicale; sembra quasi che la musica, in analogia a quanto accade con il cinema, “spazializzi” “al quadrato” il tempo musicale: il compositore nella creazione riesce a far convivere forme temporali che si emancipano dalla linearità, dando luogo a quel processo che Salvatore Sciarrino definisce come “discontinuità della dimensione temporale” alla cui conclusione vi è una “forma a finestre”¹². La strategia oscillatorio-marginalista di Jacques Derrida riesce dunque a coprire compiutamente la *Kehre* della musica contemporanea, accompagnandone ed esaltandone tutte le implicazioni-sfumature.

II –*Seconda tesi: la nozione di “ospitalità” in Jacques Derrida e la sua estensione-applicazione all’universo di tensione-interazione musica-linguaggio*

Per meglio decontestualizzare in tutte le sue *nuances* il paradigma dell’“ospitalità” nella particolare declinazione di Jacques Derrida e per verificarne il grado di compatibilità con la musica parto dalla formulazione sintetizzata nella frase seguente:

Most o Guest, Gastgeber o Gast, l’ospite non sarà solo un ostaggio. Avrà almeno, secondo una profonda necessità, la figura dello spirito o del fantasma (*Geist, ghost*) [...]. Bisogna accogliere l’altro nella sua alterità, senza attendere, e quindi è necessario non fermarsi a riconoscere i suoi predicati reali. Bisogna, dunque, al di là della percezione, ricevere l’altro correndo il rischio sempre inquietante, stranamente inquietante, inquietante come lo straniero (*unheimlich*), dell’ospitalità offerta all’ospite come *ghost o Geist o Gast*¹³.

Il tema, oggi particolarmente attuale, dell’ospitalità consente, come nella prima tesi, un *détour* altrettanto analogico. La relazione di tensione-interazione fra musica e linguaggio può essere decostruita in maniera più sofisticata da un approccio che metta in evidenza l’ospitalità, l’aprirsi all’alterità, all’altro considerato in maniera biunivoca: essere ospite ed essere ospitato concernono sia la musica che il linguaggio e la sequenza può attraversare in eguale misura il primo movimento (l’aprirsi ospitale della musica al linguaggio) come il secondo (l’apparente at-

11 A.M. Morazzoni, *Tracce musicali nella filosofia contemporanea*, in G. Borio (a cura di), *L’orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, il Mulino, Bologna 2003, pp. 311-324; in particolare p. 313.

12 S. Sciarrino, *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998, p. 97.

13 J. Derrida, *La parola all’accoglienza*, in *Addio a Emmanuel Lévinas*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1998, p. 181.

to rifrattivo con cui il linguaggio sembra respingere la sonorità). Alla logica meramente alternativistica dell'*aut-aut* subentra quella più sottilmente sfumata dell'*et et* che privilegia, senza fuorvianti concessioni giustapposizionistiche, la flessibilità della coappartenenza. La nozione di "ospitalità" mostra tutta la sua potenzialità ermeneutica se applicata, per esempio, a quei casi, molto frequenti, nella storia della musica in cui poesia e musica tentano di incontrarsi, di coniugarsi. Basti rammentare il celebre sonetto tratto dal *Canzoniere* petrarchesco, *Zefiro torna*¹⁴ ed al modo con cui è stato per così dire "trattato" in musica prima dal madrigale profano di Claudio Monteverdi¹⁵ e poi da Luca Marenzio¹⁶ o, anche, riferirsi alla prestigiosa storia della liederistica tedesca. Per chi non condivide l'estremismo nietzscheano – l'ispirazione musicale gode di un primato assoluto ed elegge, ovviamente a partire da sé medesima e, dunque, esclusivamente dal proprio punto di vista la poesia corrispondente¹⁷ – la soluzione dell'ospitalità, tracciata da Jacques Derrida, può offrire la *chance* decisiva per risolvere il controverso rapporto poesia-musica, rinunciando all'utopia wagneriana del *Tonwort*, della parola-suono, di una, in altri termini, omogeneizzazione-fusione radicale di due mondi così diversi. Nonostante lo scetticismo di chi, come Adam Krims, ha denunciato i rischi di un'applicazione troppo rigida del metodo decostruzionista alla teoria e all'analisi musicale¹⁸, proprio la centrale nozione di "ospitalità" nel suo uso analogico, può rappresentare una risposta finalmente dirimente di una questione sempre aperta nella storia della musica.

III – Terza tesi: il principio-responsabilità nell'accezione di Jacques Derrida come "rispondere a qualcuno dei propri atti" e la sua universalizzazione estetico-musicale

Negli ultimi quindici anni della sua vita i seminari di Jacques Derrida sono stati denominati *Questions de responsabilité*: il modello della responsabilità come "rispondere a qualcuno dei propri atti" che presume la libertà del soggetto nell'istante stesso in cui lo vincola all'altro da sé è un modello facilmente universalizzabile ed esportabile in altri campi e, in particolare, in quello musicale. Se assumiamo la contemporaneità quale luogo storico di riferimento privilegiato, l'assunzione della responsabilità, nella particolare configurazione-costellazione concettuale di Jacques Derrida, riesce a chiarire come la composizione debba coniugarsi con l'ascolto in un singolare *mélange* tra l'astrazione dei processi creativi, l'ideazione di un pro-

-
- 14 Molto utile a questo proposito la lettura di *Tempo e memoria. Percorsi di ascolto tra letteratura e musica*, a cura di L.C. Baldo-L. Chiesa, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003; in particolare per Petrarca e Monteverdi pp. 43-71.
- 15 C. Monteverdi, *ZefiroTorna*, in *Madrigali* di Claudio Monteverdi, Libro Sesto, a cura di G.F. Malipiero, VI, Universal Edition, Vienna 2004, pp. 22-28. Sui madrigali profani di Monteverdi sempre utile G. Pannain, *Polifonia profana e sacra*, in G. Barhlan-C. Gallico-G. Pannain, *Claudio Monteverdi nel quarto centenario della nascita*, ERI, Torino 1967; in particolare pp. 251-357.
- 16 Su L. Marenzio si veda la recente monografia di M. Bizzarrini, *Luca Marenzio*, L'Epos, Palermo 2003.
- 17 Su questo tema mi si consenta di rinviare al mio saggio, *F. Nietzsche: il musicologo ed il musicista* in G. Guanti (a cura di), *Nietzsche musicista*, numero tematico di "Civiltà musicale", 2000, 41, XV, pp. 59-73.
- 18 A. Krims, *Disciplining Deconstruction (For Music Analysis)*, in "19th Century Music", 1998, 21/3, pp. 297-324.

Il tema di B@bel

getto ed il confronto concreto con la materia fissata su nastro. Solo una responsabilità flessibile può corrispondere alla nuova vocazione del compositore contemporaneo che si compromette concretamente con gli strumenti elettronici e che presume l'intervento attivo – il vincolo con l'altro da sé – dell'ascoltante. Prendiamo, per esempio, la dichiarazione seguente di Bruno Maderna, estrapolata da una Conferenza tenuta a Darmstadt il 26 luglio 1957:

L'incontro col mezzo elettronico determinò un vero e proprio rovesciamento nelle mie relazioni col materiale musicale. A questo punto dovetti completamente riorganizzare il mio metabolismo intellettuale di compositore. Mentre il comporre strumentale è nella maggior parte dei casi preceduto da uno sviluppo di pensiero di tipo lineare – proprio perché si tratta dello sviluppo di un pensiero che non sta a diretto contatto con la materia – il fatto che nello studio elettronico si possono provare direttamente diverse possibilità di concretizzazione di strutture sonore, che attraverso manipolazioni continue si possano rinnovare e mutare all'infinito le immagini sonore così ottenute, e, infine, il fatto che si possa mettere da parte una grandissima scorta di materiali parziali, pone il musicista di fronte ad una situazione completamente nuova. Il tempo gli si presenta ora come il campo di un grandissimo numero di possibilità di ordinamento e di permutazione del materiale appena prodotto. Noi ora proviamo forti propensioni a questo tipo di pensiero e di condotta anche nella musica strumentale. Non ha senso chiedersi se sia stata l'esperienza elettronica a provocare un tale rinnovamento o se piuttosto essa stessa non rappresenti il risultato di uno sviluppo in questa direzione già presente nella musica degli ultimi anni. Indubbio è invece che la musica elettronica rende possibile dimostrare la validità di un tale modo di concepire la composizione [...]. L'ascolto stesso dei pezzi elettronici o di musiche strumentali derivanti dallo stesso pensiero compositivo è caratterizzato da questa realtà: non si ascolta più in un tempo lineare, ma sorgono nella coscienza numerose proiezioni temporali che non si possono più rappresentare con una logica unidimensionale¹⁹.

“Comporre” equivale pertanto alla manipolazione di un materiale – nuovo o rinnovato – concepito come parte di un insieme da organizzare all'interno di una struttura. Di tale struttura fa parte a pieno titolo anche l'ascolto di cui viene sempre più rafforzata la funzione eventuale. Alla forma cartacea della partitura si aggiungerà in questo caso il nastro magnetico, edito nella sola forma elettronica e depositato presso l'editore; disgiunto dall'esecuzione a stampa esso è parte integrante ed inseparabile del materiale a nolo per l'esecuzione. La musica elettronica reimposta la dimensione scritturale della musica su tre livelli differenziati: a) quello grafico-notazionale affidato alla carta (partitura edita, parte vocale inedita e parti strumentali precomposte); b) quello elettronico affidato al nastro; c) quello grafico-progettuale, determinato dal disegno di assemblaggio preperformativo di tutte le dimensioni dell'opera. Questa molteplicità di registri funge da base per la realizzazione di un evento sonoro non più identificabile nella sua forma grafica; in tal modo, ricordando una brillante formula, mutuata da un saggio di Jacques Derrida²⁰, il compositore contemporaneo

19 B. Maderna, *Esperienze compositive di musica elettronica*, in *Bruno Maderna. Documenti*, raccolti ed illustrati da M. Baroni e R. Dalmonte, Suvini Zerboni, Milano 1985, pp. 83-84. Illuminante il saggio di A.I. De Benedictis, *Scrittura e supporti nel Novecento: alcune riflessioni ed un esempio (Ausstrahlung di Bruno Maderna)*, in G. Borio (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, cit., pp. 237-291.

20 J. Derrida, *Scrivere sulla carta*, in “aut aut”, 1999, 291-2, pp. 15-39.

II Elio Matassi
Jacques Derrida e la musica

che utilizza strumenti elettronici sembra servirsi della carta per andare, invece, ben al di là di un “principio della carta²¹”!

IV – *Quarta tesi: La scrittura e la différance di Jacques Derrida come superamento della pregiudiziale testualistico-notazionale e presa d'atto della funzione evenemenziale dell'ascolto*

La scrittura e la *différance* di Jacques Derrida postula un rovesciamento di paradigma nella considerazione della doppia vita della musica, divisa tra la sua dimensione più propriamente testuale – fissata mediante la scrittura e pertanto tramandabile – e quella evenemenziale-sonora, da considerarsi, invece, come momentanea e transeunte.

Se la cosiddetta scuola di Toronto (M. Mc Luhan, E. Havelock, W. Ong)²² aveva già iniziato un processo di revisione che conduceva al ridimensionamento della funzione scritturale, l'intuizione di Jacques Derrida che vibra in *La scrittura e la differenza* compie l'estremo passo per il riconoscimento pieno dell'ascolto. Nel dibattito contemporaneo la musicologia più avvertita con solide basi teoriche²³ ha maturato la convinzione che, nella doppia vita della musica, il suono sia la componente superiore e ontologicamente determinante rispetto al segno. Tesi che ritrova la sua prima formulazione significativa nelle *Lezioni di estetica* di Hegel. Nella gerarchia delle arti la musica appare subito dopo la pittura poiché in essa si registra il superamento della dimensione spaziale nell'istante vibrante, in un'«esteriorità che si sopprime nel suo sorgere con la sua stessa esistenza e sparisce in se stessa»²⁴. Walter Ong precisa il processo in base al quale nella scrittura moderna è sotteso un criterio astrattivo mediante cui il decorso temporale viene raffigurato nella successione spaziale. La scomposizione del suono in cellule segniche discrete e la spazializzazione del tempo sono le due condizioni pregiudiziali che la scrittura musicale condivide con quella alfabetica: «Il suono è un evento che ha luogo nel tempo, e il tempo 'avanza' instancabile, senza fermarsi o dividersi. Addomesticiamo il tempo se lo trattiamo spazialmente su un calendario o in un orologio, dove lo possiamo far apparire diviso in unità contigue»²⁵. La notazione musicale esercita una funzione assimilabile a quella dell'orologio. Suddivide il tempo in unità equidistanti definendolo mediante caratteri disgiunti e separati da intervalli definiti. Un sistema che dopo aver raggiunto l'apogeo, progressivamente nel corso dei secoli, viene spiazzato dall'emergere degli strumenti elettronici che prefigurano un pensiero aperto ed inter-

21 *Ivi*, p. 22.

22 Di Mc Luhan si può ricordare, *The Aagenbite of Outwit*, in “Location”, 1963, I/I, pp. 41-44; di E.A. Havelock, *Dalla A alla Z. Le origini della civiltà della scrittura in Occidente*, il melangolo, Genova, 1993; di W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.

23 Mi riferisco in particolare a G. Borio, *Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale*, cit.; ed ancora dello stesso *La composizione musicale: senso e ricostruzione*, in L. Perissinotto-M. Ruggenini (a cura di), *Tempo e interpretazione. Esperienza di verità nel tempo dell'interpretazione*, Guerini, Milano 2002, pp. 93-104; G. Borio *Il pensiero musicale della modernità nel triangolo dell'estetica, poetica e tecnica compositiva*, in Id. (a cura di), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, cit., pp. 1-50.

24 G.W. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, p. 994.

25 W.J. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., pp. 110-111.

Il tema di B@bel

attivo. La sua adozione impone una riflessione radicale sulla funzione della scrittura su cui Jacques Derrida ha esercitato il suo magistero più rappresentativo e che, dal punto di vista musicologico, può essere tradotto analogicamente dallo schema seguente: «[...] tra musica elettronica da una parte e musica grafica e d'azione dall'altra, si arriva alla perfetta convivenza di due diverse forme di testualità, l'una solo (o quasi esclusivamente) da vedere – immagine del processo sonoro –, l'altra solo (o quasi esclusivamente) da ascoltare – essenza del processo sonoro»²⁶. Mettere in discussione la “scrittura” per avvicinarsi alla “differenza” significa promuovere un processo di valorizzazione dell'ascolto, l'unico in grado di restituire dignità identitaria ametafisica al suono e all'ascoltante-ascoltanti, entrambi da considerarsi rinnovati soggetto-oggetto dell'ascolto. Universalizzare in chiave musicale il principio-differenza comporta una carica eversiva dirompente rispetto al sistema grafico-notazionale-rappresentazionale che ha contraddistinto fino ad un certo punto la storia della musica occidentale. Jacques Derrida è stato in grado di capire la portata e la direzione-processo di una tale storia per capovolgerne il senso, come suggerisce splendidamente la chiusa di *Ce qui reste à force de musique*:

Une fois que tous les codes, les programmes, toutes les métaphores d'écriture ont été épuisés, dénoncés dans leur insuffisance, excédés, donc, une fois qu'un immense travail s'est fait comme en pure perte, que toutes les traces déterminées ont été effacées ou emportées, que tout le trajet s'est comme miné lui-même, jusqu'à la question 'quelque chose s'est-il passé ?' 'quelque chose m'est-il arrivé', un événement a-t-il eu lieu ? etc., que reste-t-il ? Pas rien. Mais ce *pas rien* ne se présente jamais, ce n'est pas quelque chose qui existe et apparaisse. Aucune ontologie ne le domine²⁷.

26 A.I. De Benedictis, *Scrittura e supporti nel Novecento: alcune riflessioni ed un esempio (Ausstrahlung di Bruno Maderna)*, cit., p. 245.

27 J. Derrida, *Ce qui reste à force de musique*, cit., pp. 102-3.