

Joan-Elies Adell i Pitarch

MUSICA E ALTERITA': A PARTIRE DA LÉVINAS

Augusto Ponzio, in un momento preciso del suo libro *Soggetto e alterità*¹, mettendo in rilievo il sottotitolo dell'opera "Da Lévinas a Lévinas" si chiede in che direzione continuare la sua riflessione sul pensiero di Lévinas, sull'alterità, sul linguaggio, sulla tecnica dialogica. Da parte nostra, più che domandarci per dove proseguire le nostre riflessioni sul discorso musicale desideremmo intraprendere altre nuove strade o, come minimo, trovare un nuovo punto di ancoraggio per potere parlare (scrivere) di ciò. La nozione di alterità - non soltanto come ci è presentata da Lévinas, ma anche da parte di altri autori come M. Bachtin, R. Barthes, J. Derrida, M. Foucault, M. Blanchot, J. Fuster, ecc. - ci può aiutare abbastanza per superare le difficoltà che incontriamo nell'affrontare il problema del discorso musicale².

Si tratta, di considerare nell'esperienza della musica il peso considerevole dell'*alterità*, secondo caratteristiche diverse, fra cui relative alla sua specifica *materialità semiotica*³, una materialità che cambia ogni volta

¹ A. Ponzio, *Soggetto e alterità (Da Lévinas a Lévinas)*, Adriatica, Bari 1967 (Terza edizione ampliata e rivista, 1989).

² E' la difficoltà di parlare (di scrivere) di "musica", segnalata da Roland Barthes in *L'obvie et l'obtus*, trad. it. di C. Benincasa et alii, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985. Qui ci riferiamo alla trad. spagnola: v. "La música, la voz, la lengua", in *Lo obvio lo obtuso*, Paidós, Barcelona 1986, p. 273.

³ Come scrive Ponzio: "In altri termini, la materialità semiotica à la possibilità dei segni di entrare in più percorsi interpretativi. (...) Per la materialità semiotica, ciò che è interpretato ha una sua durezza, una sua resistenza, con la quale l'interpretante deve fare i conti, adeguandosi all'interpretato" cfr. A. Ponzio, "Segni per parlare dei

che è messa in opera, ogni volta che avviene, ogni volta che la musica è sentita, letta, ascoltata, attraversata⁴. C'è nella musica un *surplus* significante che non sparisce con il mero scambio comunicativo, un significato che in nessun modo è assorbito nella significazione, che resta sempre come un eccedente non "dicibile", non comunicabile: un residuo, una sottrazione, una eccedenza, un eccesso, un "grain" (Barthes), un corpo. Nella musica c'è, per tanto, qualcosa d'Infinito⁵, qualcosa che non si può catturare, l'*altro*; "ma non un altro che possa essere annullato in un secondo momento per lo sforzo teorico, ma un altro 'assolutamente altro', fuggitivo di qualsiasi modalità rappresentativa"⁶. Una tentazione verso l'autonomia, l'autosignificazione, la negazione del funzionale e del narrativo. Una musica che vuole essere valida per se stessa, che è *kath'auto*, intrinsecamente libera: apertura infinita⁷.

La domanda dalla quale ci piacerebbe partire è questa: come si può abordare la relazione che c'è tra la musica (quello che qui ed adesso consideramo *musica*) ed il concetto di alterità che propone Lévinas? O detto in un altro modo: quale relazione con l'*Altro* assume la musica?

La scrittura è il luogo dove l'"altrimenti che essere" della musica si presenta, dove l'esistenza di una alterità nella musica può fare allusione, essere segnalata, sottolineata, indicata. Si tratta, per tanto, di evidenziare nella musica (in certa *musica*) la sua condizione de scrittura⁸, di considerarla per tutto quello che può "dire", al di là del "detto", di insistere sulla sua tendenza verso la plurivocità⁹, il plurilinguismo e, anche, sulla sua inclinazione verso la intransitività - la musica è per sé stessa "intransitiva" (Barthes) - all'autonomia del significante, a una comunicazione non utilizzata per lo scambio, non inserita nelle relazioni di potere¹⁰. Come scrive Barthes,

segni" in O. Calabrese / S. Petrilli / A. Ponzio, *La ricerca semiotica*, Progetto Leonardo, Bologna 1993, p. 183.

⁴ E la messa in "opera" è stato uno dei fattori che ha sbattuto più profondamente la musica come discorso attraverso la irruzione della innovazione tecnologica.

⁵ E. Lévinas, *Totalité et Infini*, Nijhoff, Den Haag 1961.

⁶ X. Antich, *El rostre de l'altre. Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas*, Valencia 1993, p. 100.

⁷ Cfr. H. Pousseur, *Música, semántica, sociedad*, Alianza Editorial, Madrid 1984.

⁸ A. Ponzio et alii, *Lo spreco dei significanti (L'eros, la morte, la scrittura)*, Adriatica, Bari 1982, p. 39.

⁹ Gli stessi concetti di "plurivocità", di "polifonia" di "risonanza", usati da Bachtin e dai suoi commentatori per riferirsi alla dimensione dell'alterità della scrittura *letteraria* hanno, una chiara derivazione "musicale".

¹⁰ Ma che lo stesso Potere tenta di afferrare, di catturare, di annullare quanto più è possibile. E la migliore forma di espellere il *residuo* che la musica porta in sé, la sua alterità, è farla ogni volta meno eccedente, più comoda, meno inquieta, più trasparente. Che non ci produca un "disturbo" nel sentirla. Come dice R. Barthes, la musica è allo

la musica è una qualità di linguaggio che il linguaggio non dice, e nel non-detto vengono a prendere posto tutti i valori dell'Immaginario umano"¹¹.

Pertanto, riconoscere il carattere di scrittura, come indica Ponzio¹², nel carattere levinasiano di alterità quale si realizza nel "Dire"¹³, significa rendersi conto dell'errore in cui sono incorsi coloro che hanno voluto vedere nella relazione "faccia a faccia", descritta in *Totalité et Infini*¹⁴, il privilegio del discorso orale ed il conseguente disprezzo della scrittura.

Scrittura, alla maniera di Derrida, è ciò come che eccede, comprende e precede il linguaggio verbale, è la sua condizione di possibilità, e non più quello che designa il veicolo di un insieme di unità preesistenti nell'idioma, ma la forma di produzione che costituiscono tutte queste unità: la scrittura come modo di spaziare, articolare e differenziare, differire. Come dice Barthes nel suo articolo "La morte dell'autore", la scrittura è la distruzione di ogni voce, di ogni origine; è quel luogo neutro, composto, obliquo, al quale va a fermarsi il nostro soggetto; il nero-e-bianco dove finisce per perdersi ogni identità, a partire dalla identità del corpo che scrive¹⁵. Ponzio osserva: "Possiamo chiamare, con Lévinas, *traccia*, questo significato della significazione in quanto tale, in quanto Dire, ma possiamo anche indicarla come *Scrittura*. Per la sua autonomizzazione del Detto, per il suo carattere di *surplus* influenzale allo scambio di messaggi, per la sua dissimetria, per la sua eccedenza, cioè in quanto uscita fuori dall'essere e dalle categorie che lo descrivono, per la sua inutilità rispetto all'economia della Narrazione, per la sua autoreferenzialità, ambiguità, equivocità, contraddizione, per il fatto che in essa ciò che si rivela non si svela, resta invisibile, non perde la propria interiorità e il proprio segreto, per la sua apertura verso un'alterità assoluta - il significato del dire come prossimità, contatto, intercorporeità, ha le

stesso tempo espresso e implicito. Cfr. R. Barthes, "La música, la voz, la lengua", in *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 278.

¹¹ Cfr. R. Barthes, *ibidem*.

¹² A. Ponzio, *Soggetto e alterità*, op. cit., p. 139.

¹³ E il carattere di questo "Dire", segnaliamolo ancora, non sta nel privilegio della voce e della scrittura verbale, ma include anche le pratiche non verbali, in quanto *linguaggio*.

¹⁴ Come dice Lévinas, la migliore maniera di trovare l'altro è quella di non rendersi conto nemmeno del colore dei suoi occhi! Quando osserviamo il colore degli occhi non siamo in relazione con l'altro; certo, la relazione con il volto può essere dominata dalla percezione, ma il volto non si riduce ad essa (v. *Totalité et Infini*, cit.).

¹⁵ Cfr. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, trad. it. *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988. Citiamo dall'edizione spagnola *El susurro del lenguaje*, Paidó, Barcellona, pp. 65-71.

caratteristiche della *scrittura* (della *scrittura intransitiva* che Barthes distingue dalla *trascrizione*)¹⁶.

La considerazione della musica come scrittura non è fatta soltanto per un desiderio di uguaglianza "istituzionale" delle pratiche e delle teorie letterarie e musicali, ma soprattutto perché pensiamo che grazie alla nozione di scrittura possiamo ottenere una "lettura" della musica da un versante differente, ascoltare la musica orientandoci verso la sua alterità. Come scrive A. Ponzio nell'articolo "Alterité et écriture chez Bakhtine"¹⁷, il problema dell'alterità non nasce soltanto dall'interesse che qualcuno può avere per la scrittura: nasce anche come conseguenza del considerarlo dal punto di vista della scrittura. Soltanto in questo modo potremo avvicinarci a ciò che R. Barthes esigeva nel rapporto con la musica: non si tratta di cambiare direttamente il linguaggio che parla della musica; è più interessante cambiare invece l'oggetto musicale stesso, così come si offre (ed è offerto) alla parola, cioè spostare il punto di contatto fra la musica e il linguaggio¹⁸.

¹⁶ A. Ponzio, *Soggetto e alterità*, op. cit., p. 138.

¹⁷ A. Ponzio, "Alterité et écriture chez Bakhtine" in *Tra linguaggio e letteratura*, Adriatica, Bari 1983, pp. 79-96.

¹⁸ Cfr. R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 263.