

La tripartizione in discussione

Francesco Spampinato (chercheur associé, Université de Strasbourg)

Anche se la nostra è un'amicizia recente (nata dopo la sua partecipazione alla commissione della mia "Habilitation" all'Università di Strasburgo, nel 2017), le ricerche di François Delalande alimentano da anni i miei studi sull'ascolto musicale (sin dai nostri primi incontri, negli anni Novanta, quando Gino Stefani e Luca Marconi lo invitavano ad intervenire al DAMS di Bologna). Il mio modo di concepire e studiare l'ascolto musicale si è sviluppato un po' sulle tracce del suo, prima attraverso la lettura dei suoi scritti, con cui ho sempre sentito una grande sintonia di pensiero, e poi con discussioni appassionate. È quindi stato naturale per me, in occasione dei suoi 80 anni, presentare a François questo tipo di omaggio: una recensione approfondita del suo ultimo libro, che considero una testimonianza di tutta una carriera di ricerca (e che è anche stato all'origine di uno di questi stimolanti scambi di opinioni fra noi). Questa recensione, che sarà prossimamente pubblicata in francese sulla rivista "Musique en acte", è qui tradotta in italiano per l'occasione, accompagnata dal mio sentito ringraziamento e dal mio affettuoso augurio di buon compleanno.

Francesco Spampinato

La tripartizione in discussione

Recensione del libro *La musique au-delà des notes* di François Delalande (prefazione e postfazione di Jean-Jacques Nattiez, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2019, 332 pp.)

È raro imbattersi in un volume che intenda trattare l'insieme delle diverse dimensioni della musica, che affronti le questioni dell'invenzione, dell'interpretazione e dell'ascolto, cioè le principali pratiche musicali umane, sviluppando, al contempo, un approccio teorico e metodologico unitario e coerente. Per questa ragione, questo libro di François Delalande, che è uno di quelli che hanno portato a termine in modo ammirevole tale ambizioso programma, potrà da oggi figurare fra i riferimenti imprescindibili tanto di un'antropologia musicale (nel senso di uno studio che verte sul musicale nell'essere umano) quanto di un'epistemologia musicale (una teoria dell'analisi, in particolare). Il lettore vi troverà un doppio motivo di interesse. Si tratta, innanzitutto, di una presentazione organica del "Contributo di François Delalande alla musicologia generale" – per riprendere il titolo che Jean-Jacques Nattiez sceglie per la sua prefazione – cioè il frutto di più di cinquant'anni di studi, condotti soprattutto nell'ambito del Groupe de Recherches Musicales, dove l'autore è stato responsabile delle ricerche in Scienze della musica. In secondo luogo, questo libro ci permette di accedere a un dibattito epistemologico fondamentale, fra Delalande e Nattiez, una controversia sui metodi di analisi musicale che ha attraversato vari decenni, alimentata, fino ad oggi, soprattutto da scambi orali, pubblici o privati. Presenteremo qui questi due aspetti, ma riserveremo al secondo un approfondimento particolare, corredato da riflessioni personali miranti a prolungare un dibattito che, anche se di lunga data, ci pare ancora molto fecondo nel panorama attuale della musicologia.

Con lo stesso intento che aveva animato, qualche anno fa, un altro libro di François Delalande, *Analyser la musique, pourquoi, comment?* (2013), *La musique au-delà des notes* mira innanzi tutto a rendere disponibili dei testi pubblicati fra gli anni Ottanta e Novanta,

ormai diventati irreperibili, o inizialmente pubblicati in altre lingue e adesso tradotti in francese. È vero che questi contenuti non sono nuovi e che l'approccio che proponevano allora è parte integrante, oggi, delle acquisizioni più importanti della ricerca musicologica. Ma questo volume non si limita a rendere disponibili questi documenti, poiché ne offre anche una contestualizzazione, grazie ad altri testi redatti per l'occasione: una ricca introduzione di 33 pagine e le introduzioni di ogni sezione ("Inventer", "Jouer", "Ecouter"). Ne risulta una panoramica degli ambiti di ricerca di François Delalande, lungo un percorso che va dalla produzione alla ricezione. Il filo conduttore è la nozione di "condotta musicale", che l'autore ha teorizzato e applicato a partire dagli anni Ottanta e che gli è valsa la considerazione della comunità scientifica internazionale. A dire il vero, fra i campi di studio dell'autore, la pedagogia musicale è sottorappresentata qui, rispetto al contributo monumentale di Delalande a questa disciplina (basti citare, a titolo d'esempio, *La musique est un jeu d'enfant*, libro del 1984, oggi tradotto in cinque lingue, fra cui l'italiano¹). È tuttavia interessante ritrovare nelle prime due parti del libro una specificità dell'approccio di Delalande, cioè il fatto di collegare i processi di produzione sonora dei bambini con quelli dei musicisti (compositori o interpreti). In questo accostamento l'autore vede, infatti, "una prospettiva ontogenetica per lo studio delle condotte dell'adulto" (p. 61). Non ci soffermeremo sul contenuto dei diversi contributi pubblicati in questo volume, ma siamo certi che il lettore sarà felice di ritrovare qui dei testi fondatori della teoria delle condotte musicali, come "La gestic de Gould, éléments pour une sémiologie du geste musical" o "*La Terrasse des audiences du clair de lune* de Debussy, essai d'analyse esthétique".

Veniamo adesso al secondo punto, il dibattito fra Delalande e Nattiez sui metodi di analisi musicale, che verte, in particolare, sulle "situazioni analitiche" del modello della "tripartizione semiologica" (modello sviluppato da Nattiez a partire dagli studi di Jean Molino sul "fatto musicale", con la proposta di un'articolazione a tre livelli: poetico, neutro ed estesico). La posta in gioco è alta: gettare le basi di una "teoria generale dell'analisi musicale" (p. 18). È proprio questa controversia a costituire l'aspetto più originale di questo volume: non siamo soliti vedere un libro in cui l'autore, dopo aver criticato l'approccio di un altro studioso, gli chiede poi di scrivere una prefazione e una postfazione per concedergli il diritto di replica. È da elogiare dunque il coraggio di un Delalande che, in un suo libro, rinuncia ad avere l'ultima parola in un dibattito che, chiaramente, gli sta molto a cuore. Ma va riconosciuto anche il coraggio di un Nattiez che raccoglie la sfida, si difende, contrattacca e apre l'orizzonte della contesa "Per una musicologia ecumenica" (è il titolo della sua postfazione, p. 269). Va da sé che il contributo fornito da Jean-Jacques Nattiez non si limita alla funzione tradizionale di cornice e presentazione di un volume al lettore. Si tratta, in realtà, di una produzione articolata, molto sviluppata (in tutto 57 pagine su 302, un sesto del libro intero), di una riflessione che è il frutto di una rilettura attenta degli studi di Delalande e che offre al lettore, nel contempo, delle precisazioni importanti sul modello della tripartizione. Il capitolo 8 ("L'analyse musicale en question", testo interamente inedito) e la postfazione sono il cuore di questo dibattito, una sorta di libro nel libro, una querelle appassionata e appassionante, non priva di accenti teatrali che strappano, qua e là, anche un sorriso al lettore.

Entrambi sono d'accordo nel dire che è indispensabile prendere in considerazione le condotte di produzione e di ricezione per definire i *contorni dell'oggetto musicale* (è "l'indagine esterna preliminare" che si fonda su quella che Delalande chiama "prima tripartizione"). Si

¹*La musica è un gioco da bambini*, Milano, FrancoAngeli, 2004.

tratta, per esempio (p. 41), di tener conto delle pratiche di un gruppo sociale per sapere se il battere le mani è parte dell'oggetto da analizzare (come per i pigmei dell'Africa centrale o nel flamenco) oppure no (come negli applausi alla fine di un concerto). Ma Delalande si mostra critico nei confronti di una tendenza diffusa negli studi sulla ricezione musicale: il basarsi sullo *studio della partitura*, come se si potesse definire un'equivalenza fra l'oggetto-partitura e l'oggetto-suono, come se fosse scontato che, quando si ascolta una musica, si ascoltino delle note, tali e quali ce le presenta la partitura. E da qui viene il titolo del libro, dall'importanza del volgere lo sguardo a quella parte della musica che si colloca "al di là delle note" (è il titolo dell'introduzione, p. 25). Nattiez, dal canto suo, mette in guardia dal rischio opposto che si corre quando si tenta di escludere la partitura dall'analisi, in quanto è la partitura che rappresenta, "nella tradizione occidentale, l'elemento materiale (l'oggetto) che permette all'opera di essere riconosciuta come un'entità identica a se stessa da un'interpretazione all'altra" (p. 295). Questo è vero per il lavoro dell'interprete, che si fonda sulla lettura della partitura dell'opera, ma – si potrebbe obiettare – l'ascoltatore, nella maggioranza dei casi, non riconoscerà una nuova interpretazione di un'opera collegandola a una data partitura che ha avuto occasione di *osservare* precedentemente, ma a un oggetto sonoro che ha già avuto occasione di *ascoltare*. La partitura è forse una sorta di "grado zero dell'opera", o si tratta piuttosto di una delle numerose tracce della condotta poetica del compositore, che non rappresenterebbe comunque il "testo" finale dell'opera? Il dibattito è aperto.

Le divergenze fra i due autori si accentuano quando si fanno corrispondere (in quella che Delalande propone di chiamare "seconda tripartizione", p. 242) le tre dimensioni dell'oggetto simbolico (poietica, neutra ed estetica) a tre vie d'accesso all'analisi, tre possibili approcci, posti sullo stesso piano. Il nocciolo della questione è, più precisamente, la legittimità dell'approccio che definirebbe l'analisi del cosiddetto "livello neutro" o "immanente" come prima – ed eventualmente unica – tappa dell'analisi musicale. Non è certo il solo metodo possibile, secondo Nattiez, ma questi enumera tutti i casi in cui cominciare da un'analisi immanente diventa auspicabile e persino "necessario" (p. 288), al fine di "coprire la totalità della sostanza sonora che è oggetto d'indagine" (p. 289), mentre invece le condotte ci forniscono solo dati frammentari e parziali delle componenti dell'opera (p. 293). Per Delalande, al contrario, è indispensabile "non separare l'analisi dell'oggetto da quella delle condotte che implica" (p. 244), lavorando sempre sulla "bipolarità oggetto-condotta, che consiste nel comprendere quale forma una condotta conferisce al suo oggetto e, reciprocamente, come una condotta si conforma al suo oggetto" (p. 248). Il modello della seconda tripartizione sarebbe, per lui, "infelice" in quanto legittimerebbe un lavoro analitico che "trascurerebbe la specificità dei fatti simbolici" (p. 247): un'analisi del livello neutro che non tenga conto delle pertinenze poietiche o estetiche. Il caso dell'analisi estetica delle musiche scritte permette di riconoscere e confrontare queste differenze d'approccio. Di fronte a questi due elementi, un oggetto musicale e il suo ascolto, "da dove è bene iniziare?", si chiede Delalande: "io e Nattiez non cominciamo dalla stessa parte" (p. 257). Con la sua priorità attribuita all'analisi del livello neutro, Nattiez ne farebbe "il punto di partenza obbligato e il centro del programma di ogni analisi" (p. 259), mentre, per Delalande, anche se esistono dei "momenti neutri" di un'analisi (poietica o estetica), questi sono solo tappe provvisorie in cui si descrive l'oggetto o la condotta mettendo "fra parentesi" la questione della pertinenza (p. 260). In nessun caso, per l'autore, la descrizione neutra dell'oggetto sarà il punto di partenza, né l'obiettivo finale dell'analisi musicale. In una prospettiva "ecumenica", Nattiez individua infine l'idea di fondo attorno alla quale i nostri due autori sembrano

incontrarsi, cioè che una “dialettica ininterrotta”, come scriveva Jean Molino², deve sempre collegare lo studio degli oggetti a quello delle condotte (pp. 242 e 308), a prescindere dal loro *ordine* nel metodo o dall'*enfasi* posta sull'uno o sull'altro aspetto.

Malgrado innegabili punti di contatto, le divergenze fra Delalande e Nattiez restano notevoli. Sul piano epistemologico, si riconosce in Delalande la vicinanza rispetto all'*approccio esperienziale* della conoscenza (come quello che è stato adottato, fra l'altro, da George Lakoff e Mark Johnson³ e presentato come alternativa ai “miti” dell'oggettivismo e del soggettivismo), soprattutto quando considera che “gli oggetti sono conoscibili solo alla luce delle condotte dei loro utilizzatori” (p. 262). “Non ci sono oggetti in sé” (p. 240), scrive, poiché le varie maniere di ascoltare, di suonare o di inventare musica finiscono col costruire oggetti diversi. Come si potrebbe descrivere in modo obiettivo ed esaustivo un oggetto le cui caratteristiche variano – almeno in parte – in base alla maniera stessa in cui lo si osserva e lo si descrive? Il dibattito riguarda allora la *postura dell'analista* di fronte al suo oggetto di studio, come anche i modi e i limiti della conoscenza che può avere di esso. Nattiez precisa, molto opportunamente, che il modello della tripartizione non è solo un “programma d'analisi della musica”, ma anche uno strumento per “classificare i metodi d'analisi esistenti” (p. 277). Potremmo così riconoscere l'utilità epistemologica della tripartizione come modello per la *descrizione delle pratiche sociali della musica* (tanto le pratiche “musicali” quanto quelle “musicologiche”), soprattutto nella cultura occidentale degli ultimi quattro secoli. Il problema sorge invece nella misura in cui essa giustificherebbe un approccio che, dietro aggettivi come “neutro” o “immanente”, dia l'illusione di *accedere all'oggetto* “in sé”, occultando l'adozione di un *punto di vista* su tale oggetto. Ora, come sottolineava nel 1976 Gino Stefani (uno dei fondatori, con Nattiez, della semiotica della musica, che è spesso intervenuto in questa querelle), il fatto di isolare un tratto musicale senza considerare il *senso* che ha *per qualcuno* (che lo produce o lo riceve), senza prendere in considerazione la *pertinenza*, conduce ad una “naturalizzazione” del punto di vista, che è una forma di ideologia⁴. Osservare la musica “in sé”, dall'esterno, senza adottare nessun punto di vista, equivarrebbe a “osservarla da un punto di vista che non esiste”⁵. Per Stefani, l'analisi musicale, in quanto lettura di un fatto culturale, è un “processo di semiosi” che ritaglia sempre insieme le due facce del segno, il significante e il significato, mentre l'analisi del livello neutro è una “semiosi virtuale”, in quanto segmenta unicamente il “significante” senza porsi la questione del senso⁶. A titolo di esempio, potremmo osservare il modo in cui il senso emerge anche in una descrizione apparentemente “neutra”. Quando Nattiez afferma che alcune “interazioni sonore sono *immediatamente* portatrici di un potere espressivo al livello immanente” (p. 281), il fatto stesso di parlare, riguardo a tali “interazioni”, di “tensioni e di distensioni a livello delle note strutturali” come dimensione “iscritta nelle strutture stesse della musica tonale” (p. 281) potrebbe lasciar credere che l'analisi sia qui un esame oggettivo da cui sono esclusi il ricettore e il produttore. Ora, gli studi sulla metafora, a partire da quelli di Lakoff e Johnson, hanno mostrato a che punto le metafore che usiamo si basino sull'esperienza fisica del corpo. Di conseguenza, le “tensioni e distensioni” musicali, come evidenziato dalle ricerche recenti sull'*embodied music cognition*, sono conoscibili come proiezioni metaforiche di tensioni muscolari di un soggetto (che adotta una data condotta e un dato punto di vista sull'oggetto), sia che si tratti di un

² Molino, Jean, *Le singe musicien. Essais de sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 109.

³ Lakoff, George e Johnson Mark, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

⁴ Stefani, Gino, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976, p. 56-76.

⁵ Stefani, Gino, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi 1998, p. 26.

⁶ Stefani, Gino, *Introduzione alla semiotica della musica, op. cit.*, p. 36-49.

soggetto in ascolto, che di un analista che osserva la partitura e la mette in relazione con le sue conoscenze pregresse. Nella postfazione, questa tendenza a voler escludere il soggetto e la sua esperienza ritorna quando si menziona l'*analisi stilistica* di un'opera o di un corpus come caso esemplare in cui l'analisi immanente (con una messa in serie dei tratti ricorrenti) è il punto di partenza e la base imprescindibile di ogni altra forma di analisi dello stile musicale (pp. 282-283). Anche qui un'estetica esterna (che vada dalla condotta all'oggetto e non viceversa) ci sembra non solo possibile, ma anche auspicabile (è quanto abbiamo tentato di mostrare nei nostri studi sulla percezione dello stile musicale di Debussy⁷), per evitare un inventario, spesso immane, di tratti ricorrenti, che sarebbero pertinenti, certo, per l'analista, ma non necessariamente per l'ascoltatore. La pertinenza estetica resta infatti ipotetica se ci si priva dell'*esperienza* dell'ascoltatore (dunque del prendere in considerazione la sua condotta nella bipolarità con l'oggetto) che gerarchizza gli stilemi, che si concentra su certi tratti e ne ignora altri, che si serve di immagini, di metafore per parlare di determinati aspetti ricorrenti, per metterli in relazione fra loro e con altre dimensioni esperienziali, in maniera più complessa che non facendo solo allusione, per esempio, alle strategie di scrittura della musica tonale. Negli anni Ottanta, Marion Alice Guck⁸, dopo aver a lungo lavorato sulle metafore d'ascolto, aveva già mostrato a che punto una metafora creativa trovata dagli ascoltatori fornisca all'analista delle piste di studio estremamente più ricche di un'analisi musicale esclusivamente fondata sul lessico tecnico. Questo conferma i vantaggi della scelta metodologica di Delalande: cominciare dall'analisi delle condotte d'ascolto permette di “scoprire configurazioni che l'analisi della partitura probabilmente non avrebbe mai scoperto” (p. 258).

Delalande afferma, tuttavia, che è necessario, prima o dopo, passare attraverso una fase “neutra” dell'analisi. Secondo un approccio esperienziale come il nostro, potremmo però chiederci quanto sia appropriato definire “neutri” i momenti dell'analisi in cui l'analista riconosce, descrive e mette in relazione fra loro degli elementi della partitura⁹. Non si dovrebbe piuttosto vedere qui un accostamento (mirante a stabilire, ancora una volta, e a un livello superiore, delle relazioni di pertinenza) fra *due diverse bipolarità* (che corrispondono a *due esperienze*): la bipolarità oggetto sonoro-condotta d'ascolto dell'ascoltatore e la bipolarità oggetto partitura-condotta visiva dell'analista? Da questo punto di vista la pertinenza non è qui “messa fra parentesi”, ma semplicemente spostata verso un'altra situazione esperienziale. In fin dei conti, si può realmente eliminare la pertinenza? Le tecniche di analisi del livello neutro non sono forse collegate a presupposti teorici¹⁰ che costituiscono il loro “punto di vista” sull'oggetto e determinano una pertinenza, che seleziona degli elementi dell'oggetto, fornendone dei dati tanto “frammentari e parziali” quanto quelli che Nattiez rimprovera all'estetica esterna? Non sarebbe allora più adeguato parlare di una “neutralità relativa” dell'analisi immanente della partitura, che corrisponderebbe alla possibilità di *separarla*, questo sì, dalla semiosi dell'oggetto sonoro (perché questo è oggetto di un'*altra* esperienza,

⁷ Spampinato, Francesco, *Debussy poète des eaux*, Parigi, L'Harmattan, 2011, p. 95-107 ; *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Parigi, L'Harmattan, 2015, p. 113-124.

⁸ Guck, Marion A., *Metaphors in musical discourse. The contribution of imagery to analysis*, Ann Arbor, UMI, 1983.

⁹ Queste tappe “neutre”, per Delalande, non riguardano sololo studio della partitura, ma anche l'analisi delle condotte d'ascolto, come quando si esamina la trascrizione di testimonianze verbali.

¹⁰ Cfr. Il paragrafo “L'analyse pour révéler la réalité neutre de la musique?” dell'articolo di Mailman, Joshua B., “Pour un renouvellement à la source: visées critiques-esthétiques et épistémologiques de l'analyse, fondées sur la théorie performative”, in Marty, Nicolas (a cura di), *Musiques électroacoustiques. Analyses ↔ Écoutes*, Sampzon, Delatour France, pp. 33-57 ; Arbo, Alessandro, “Du fait à l'expérience. Réflexions sur le modèle sémiologique de Jean-Jacques Nattiez”, in *Archéologie de l'écoute. Essais d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 247-258.

uditiva, e la relazione fra queste due esperienze, anche se innegabile, resta complessa), ma non della semiosi in opera nell'analisi musicale, dove l'analista è il fruitore della partitura? Ecco un altro interrogativo che merita certamente di essere approfondito.

Facendo il punto sugli orientamenti recenti della semiotica musicale, Costantino Maeder e Mark Reybrouck hanno notato che "l'apparente fissità dell'oggetto musicale", isolabile dalle pratiche di produzione o di ricezione, non è che una "chimera"¹¹. E "se la tripartizione funziona bene come euristica di fondo, essa si sfalda dinanzi alla complessità del modo in cui pratichiamo e riceviamo la musica"¹². Questo sfaldarsi porta oggi gli studiosi di semiotica della musica a "riposizionarsi e interrogarsi sugli obiettivi della loro disciplina"¹³. Questo volume di François Delalande ci sembra allora un prezioso contributo nell'alimentare la riflessione legata a tale riposizionamento, non solo perché presenta dei modelli ormai classici per la teoria dell'analisi musicale (la tripartizione semiologica e le condotte musicali), ma anche perché intavola, con il brillante contributo di Jean-Jacques Nattiez, una vera e propria *dialettica scientifica*, realmente capace di far avanzare le nostre conoscenze su un fenomeno complesso come la musica.

¹¹Maeder, Costantino e Reybrouck, Mark, *Sémiotique et vécu musical : du sens à l'expérience, de l'expérience au sens*, Lovanio, Leuven University Press, 2016, p. 11.

¹²*Ibid.*, p. 13.

¹³*Ibid.*