

# Maurizio Disoteo\*

## *Per una musicologia autobiografica*

La *Sonata* di Vinteuil costituisce una sorta di colonna sonora della *Recherche*, scandendo emozioni e mutamenti psicologici dei personaggi e l'evolversi sia della relazione amorosa tra Swann e Odette sia quella tra Albertine e il Narratore. L'attenzione si concentra spesso su un dettaglio: una piccola ma importante frase di poche note che tuttavia non è mai definita esattamente, così come la composizione nel suo complesso.

Numerosi musicologi hanno cercato di scoprire, senza successo, quale sia la sonata a cui Proust si ispirò e il suo autore, ma nessuno vi è mai riuscito. Probabilmente quella composizione, immaginaria, nacque dalla memoria dello scrittore francese che in essa condensò diverse esperienze d'ascolto e le relative emozioni vissute in momenti e situazioni varie della sua vita, e per questo scelse di attribuirle a un autore che appartiene soltanto alla narrazione letteraria.

Probabilmente, anche nell'aver immaginato una musica tanto importante nel racconto quanto non riconoscibile in alcun brano realmente ascoltabile, sta la genialità proustiana. Infatti, chiunque si sia avvicinato alla *Recherche* sa che per il lettore quella musica *esiste* e accompagna le vicende narrate, a volte commuove ed emoziona anche se nessuno potrà mai trascriverne la partitura. La finzione narrativa si cala nell'esperienza reale, poiché chiunque abbia tra le mani il libro può comporre mentalmente la sua *Sonata*, riunendovi la propria storia musicale ma soprattutto ciò che essa rappresenta nella sua vita. Una Sonata che esiste solo nel pensiero autobiografico, che tuttavia nasce da ciò che si è vissuto e si decide di narrare. La presenza e la descrizione della musica che sono nella *Recherche* costituiscono probabilmente un germoglio della musicologia autobiografica e sicuramente uno stimolo a svilupparne la riflessione.

A differenza di altri approcci, la musicologia autobiografica si fonda sul pensiero narrativo e sulle sue strutture, e in particolare sull'esperienza globale e olistica della persona comprendendo le emozioni e il corpo. Vale la pena di ricordare che la musicologia ha sviluppato ricerche storiche, estetiche e filoso-

\* Docente e saggista, autore di numerosi testi di musicologia, storia e pedagogia della musica. Membro del Comitato Scientifico del Centro Studi "Maurizio Di Benedetto" e collaboratore LUA.

fiche sulle emozioni rappresentate – si pensi alla “dottrina degli affetti” – ma molto meno è stato esplorato di quelle vissute.

Ancora, possiamo studiare il fatto musicale dal punto di vista di chi la musica l’ascolta e di chi la crea, come compositore, esecutore o improvvisatore. Soprattutto in questi due ultimi casi (esecuzione e improvvisazione) assume particolare evidenza lo scambio intersoggettivo tra chi produce un evento musicale e chi lo fruisce. In ogni caso, ci interessano in primo luogo i *processi* del fare e ascoltare musica più che gli oggetti (singole opere e partiture). Ci sentiamo vicini alla posizione di Christopher Small, che coniò proprio a tal proposito il termine *Musicking* – coniando il verbo *to music* in luogo del sostantivo *music* –, volendovi includere qualunque attività coinvolta o collegata alla *performance* musicale, compreso l’ascolto.

Siamo abituati a parlare e scrivere di “ascolto musicale”, tuttavia nella nostra società esistono diversi modi di accostarsi alla musica. Conosciamo l’ascolto contemplativo, caro soprattutto agli appassionati di musica classica, ma anche quello “in movimento” di chi danza oppure quello sociale e collettivo di tanti giovani, e altri invece diretti a una pratica politica o religiosa, e svariati ancora. Probabilmente sarebbe meglio scrivere di ascoltatori piuttosto che di ascolto, poiché ognuno sembra avere un proprio stile d’incontro con la musica, solo in parte riconducibile a delle tipologie. Tuttavia, un elemento primario accomuna tali esperienze: la modalità di comunicazione. La percezione uditiva ha come specificità di essere attorno a noi, di circondarci nello spazio e coinvolgerci completamente. Quando ascoltiamo, non sono solo i timpani a vibrare, ma tutto il nostro corpo, e non è un caso che spesso si usi *sentire* come sinonimo di ascoltare, segnalando così l’importanza dell’esperienza emotiva nel contatto con la musica. La parola contatto ci rinvia a una delle sinestesie più note, quella tra percezione uditiva e tattile. Non è un caso che gli aggettivi usati per definire i suoni siano spesso evocatori di sensazioni tattili come duro/morbido, freddo/caldo, liscio/ruvido. Molte altre sono le sinestesie possibili che fanno del vissuto musicale – non solo di ascolto – un’esperienza psicosomatica unitaria.

La sinestesia è un processo che chiama in causa la metafora, figura tipica dell’immaginazione poetica e letteraria e anche dell’autobiografia. Il racconto di un’esperienza d’ascolto ricorre necessariamente alla metafora sinestesica, poiché solo così la musica è traducibile in parole. Ci si può avvicinare a esprimerne i vissuti solo con la metafora e con l’infinito gioco dei rimandi tra i sensi.

Peraltro, la sinestesia è fondamento di molti processi artistici sia nella poesia che nelle arti figurative o nella musica; per esempio si parla di audizione colorata e Aleksandr Skrjabin inventò un pianoforte che poteva proiettare immagini cromatiche dettate dalla musica, e viceversa si poteva trarre ispirazione per la musica dai colori.

La sinestesia è un processo assai studiato e discusso anche ai nostri giorni e trova interessanti applicazioni non solo nelle arti ma, per esempio, in musicoterapia o nel metodo della Globalità dei Linguaggi. Ciò anche se è stata particolarmente esercitata dagli artisti romantici, come Ernst Theodor Hoffmann,

scrittore, pittore e compositore, che, nella sua *Kleisleriana*, opera in buona parte autobiografica, si esprime così:

Non proprio nel sogno, quanto piuttosto in quello stato di delirio che precede il sonno, soprattutto se ho ascoltato molta musica, trovo una concordanza tra colori, suoni e profumi. Mi sembra che tutti siano generati nello stesso modo misterioso da un raggio di luce e si debbano poi fondere in un meraviglioso concerto. Il profondo dei garofani rosso scuro ha su di me un particolare magico potere: senza volerlo sprofondo in uno stato di sogno e odo, come in lontananza, i suoni profondi, che crescono d'intensità e poi di nuovo sfumano, del corno di bassetto (Hoffmann 1992 [ed. or. 1815], p. 39).

Nel passaggio citato appare un'evidente contraddizione, poiché inizia con "Non proprio nel sogno", ma in seguito si introduce uno "stato di sogno". Purtroppo, in italiano, manca una parola per definire lo stato in cui dice di sprofondare l'autore quando scrive, nell'originale tedesco, di *unwillkürriich träumerischen Zustand* (involontario stato onirico). Nella traduzione francese, invece, esiste la parola *rêverie* che usa Baudelaire, grande ammiratore di Hoffmann e maestro di sinestesia quando lo cita nel *Salon de 1846* (Baudelaire 1975, vol. II, p. 425).

"Nel ricordo nasce la *rêverie*, così come nella *rêverie* nasce il ricordo": sono le parole di Gaston Bachelard (Bachelard 1972 [ed. or. 1960], p. 112). La *rêverie*, parola appunto non traducibile in italiano, è uno stato della coscienza e del pensiero importante nei processi artistici, sia dal punto di vista della fruizione che della creazione. È diversa dal sogno (*rêve*), essendo una condizione della veglia e non del sonno. Tuttavia, in essa lo spirito si abbandona a ricordi e immagini, e lascia vagare il proprio pensiero con una libertà simile a quella del sogno da cui tuttavia si differenzia per l'intervento della coscienza. La *rêverie* è una risorsa preziosa per gli artisti perché è un'esplorazione interiore che permette di dare libertà all'immaginazione e fonderla con la realtà. Facile andare con il pensiero, dunque, alle parole di Kandinsky, che pensava al quadro come al dar forma esteriore a un'impressione interiore o a Schönberg che concepiva la sua musica come rappresentazione dei processi interiori.

Si dice spesso che la musica è arte del tempo. Ma il tempo musicale non è – o non è solo – quello metronomico che segue le lancette dell'orologio. Questo tempo è solo un fatto tecnico regolativo, utile all'esecutore per stare entro le misure e in sincronia con altri musicisti. La musica si basa piuttosto sull'intersoggettività tra il tempo interiore del compositore o dell'improvvisatore e quello dell'ascoltatore. Si tratta di un tempo-durata soggettivo in cui natura e cultura trovano equilibrio, poiché l'elemento primario dell'udito, che è connesso soprattutto alla valutazione spazio-temporale, s'incontra con la cultura in cui siamo immersi e che tanta importanza ha nella storia di vita.

Se la cultura è fondamentale nel nostro approccio alla musica, dobbiamo considerare, a fianco degli aspetti sociali e collettivi, anche quelli più soggettivi e intimi che si palesano quando siamo immersi nei suoni. Ognuno di noi ha una sua cultura d'origine, ma la interpreta e la rimodella seguendo la propria sensi-

bilità e soggettività. Così, se il ruolo della cultura nell'attribuzione di senso e di significati alla musica è stato dimostrato<sup>1</sup>, altrettanta attenzione si deve porre ai vissuti individuali.

La musica è oggetto autobiografico, pur se immateriale. È esperienza comune voler riascoltare dischi e registrazioni di musiche associate a eventi – in genere, ma non necessariamente felici – della vita. Altrettanto, conosciamo la pratica di vecchi amici che si ritrovano e che intonano o ricordano motivi che li hanno uniti in un tempo più o meno lontano. A volte una canzone dimenticata ha lo stesso effetto della madeleine proustiana: incontrandola si attiva il ricordo di persone, fatti, emozioni vissute.

Con l'esempio del ruolo della musica nelle situazioni amicali torniamo alla molteplicità della presenza della musica nella vita, che non è limitata all'ascolto individuale, in presenza o registrato, ma coinvolge, come ho già accennato, infinite situazioni. La musica è anche condivisione di momenti della vita, fonte di amicizie e affetti e qualche volta origine di storie d'amore, come emerge leggendo le autobiografie di persone per le quali la musica ha avuto un ruolo particolarmente rilevante<sup>2</sup>. Peraltro è caratteristica dell'autobiografia essere costellata d'incontri, felici o infausti, ricercati o casuali, importanti o secondari, e l'autobiografia musicale non fa eccezione. Per questo, la musicologia autobiografica deve tenere conto sia dei momenti riservati, intimi, in cui la musica si presenta come momento meditativo e interiore, quanto di altri in cui sono la socialità e il gruppo a essere prevalenti. Anche in tale caso si esplicita come il nostro interesse vada verso lo studio della musicalità umana o – come si direbbe in etnomusicologia – verso lo studio di come l'uomo e la donna siano musicali.

Necessariamente, per esplorare tutte le forme in cui la musica è presente nella vita umana, dobbiamo volgerci anche alla composizione e poi al momento in cui quest'ultima si fonde con l'esecuzione, vale a dire l'improvvisazione.

A proposito del rapporto tra composizione e autobiografia, Pierre Boulez ha scritto che "Ogni musica è confessione" (Boulez 1984 [ed. or. 1981], p. 186), perché è rivelatoria dell'autore il quale, in molti casi, "desidera appassionatamente tradirsi" (*ibid.*) e proporre la sua biografia e la sua interiorità in forma musicale. Questo "bisogno di autobiografia" è insaziabile, sempre secondo Boulez, in Berlioz, e raggiunge l'acme nella *Sinfonia fantastica* e in *Lelio*, ma è ben presente anche in Mahler e, aggiungerei, in Mendelssohn. Sempre rimanendo in ambito romantico, è lecito ritenere in qualche misura autobiografiche le *Variazioni Abegg* di Schumann, scritte utilizzando le lettere del nome di un'inesistente contessa, trasfigurazione di una pianista di cui il compositore avvertiva il fascino. Risalendo nella storia della musica si trovano elementi autobiografici in

<sup>1</sup> Una trattazione più estesa dell'attribuzione di senso e significati alla musica, così come del rapporto con la temporalità, si può trovare nel mio *La musica scrive la vita*, Mimesis/I quaderni di Anghiari, Milano 2022.

<sup>2</sup> Mi riferisco in particolare alle autobiografie depositate presso l'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, dove si trovano diverse autobiografie in cui la musica è particolarmente significativa.

Richard Strauss e poi in Schönberg. Il *Quartetto* op. 10 del padre della dodecafonia è legato a una sua breve quanto tragica crisi coniugale, e il *Trio* op. 45 a un grave attacco cardiaco. Alban Berg inserì nella partitura della sua *Lyrische Suite* il testo *De profundis clamavi* di Baudelaire pur senza che il brano contempli una voce, ma mimandone le espressioni con la musica, per ricordare un suo amore impossibile (Petazzi 1993). In anni più recenti possiamo ricordare Charles Ives con la sua *Central Park in the Dark*, Karlheinz Stockhausen con l'autobiografia trasfigurata di *Donnerstag aus Licht* e infine la surreale opera *Alfred Alfred* di Franco Donatoni, in cui l'evento di un ricovero d'urgenza diventa occasione per riflettere ironicamente sulla vita. Questi sono alcuni degli esempi più noti nell'ambito della musica classica occidentale, in cui – è interessante segnalarlo – l'autobiografia passa in molti casi dal testo musicale e non da quello letterario.

Quanto alla musica pop è chiaro che l'elenco potrebbe diventare lunghissimo, tanto da non entrare nelle pagine di questo articolo, e inoltre dovremmo indagare per mettere in evidenza quando l'autobiografia non è semplicemente legata alle parole.

È quindi senz'altro più utile passare a occuparci di una pratica che ha sicuramente molti rapporti di carattere squisitamente musicale con l'autobiografia: l'improvvisazione, dove si concepisce e realizza un evento musicale nello stesso momento e in un unico gesto.

L'improvvisazione è un concetto proprio della cultura occidentale e comunque di quei paesi dove esiste la musica scritta. Infatti nelle culture dove prevale l'oralità l'improvvisazione è semplicemente il fare musica.

Non mi soffermerò sugli aspetti tecnici dell'improvvisazione, sulla conoscenza e la maturità d'espressione in un linguaggio musicale necessarie a chi la pratica, bensì sul processo poetico e sull'interazione intersoggettiva tra musicista e ascoltatore. Ecco in proposito la testimonianza di un grande esperto del tema: "Improvvisa, e io ascolterò le musiche che tu hai ascoltato, quelle in cui ti identifichi, e soprattutto quelle che tu hai visitato dall'interno. Improvvisando, tutto ciò che suono rispecchia la mia storia. L'improvvisazione non è forse una forma dell'autobiografia musicale?" (Siron 2005, p. 738). E ancora: "Infatti, il flusso continuo di lampi di genio che sgorgano improvvisamente dal nulla non è che un mito: ogni improvvisazione passa attraverso una restituzione del passato, un'evocazione di ciò che già si conosce, una rimessa in gioco del proprio repertorio" (ivi, p. 740).

L'improvvisazione riassume quindi in sé l'esperienza del musicista, le sue conoscenze e la sua memoria che – si badi – è in rapporto con la sua cultura, con la storia del suo ambiente e dei modi di concepire tempo, durate, ritmo, scale che le sono proprie. È quindi un continuo andare e ritornare tra esperienza individuale, sociale e culturale. Peraltro, se un improvvisatore non tenesse conto delle regole linguistiche della società in cui vive, non riuscirebbe a comunicare e interagire con i suoi ascoltatori e cadrebbe in un esercizio solipsistico. L'improvvisazione crea un rapporto empatico tra il creatore e il recettore della musica, ed è quindi necessario che esista un linguaggio comune che possa far nascere e sostenere tale relazione.

Quando un musicista improvvisa, dunque, fa riferimento alla propria autobiografia musicale, parte della sua storia di vita. È presente con il suo corpo, che anch'esso ha una storia, anzi ha in sé le tracce di tutte le esperienze vissute. Si potrebbe immaginare il corpo come un'autobiografia vivente e pulsante da cui scaturisce il fatto musicale che, così come l'ascolto, è un'entità psicosomatica. Il corpo del musicista entra così in risonanza con quello dell'ascoltatore, creando un circolo empatico di domande e risposte. L'improvvisazione non è unidirezionale poiché l'ascoltatore esercita un feedback sul musicista e può influenzarne in parte le scelte.

L'improvvisazione è una pratica autoriflessiva, poiché durante la sua performance il musicista deve necessariamente ascoltarsi per decidere come proseguire; questa è un'ulteriore caratteristica che l'avvicina all'autobiografia. Si potrebbe obiettare che la scrittura autobiografica è frutto di riflessione allo scritto e prevede la possibilità di correggere, modificare, cancellare e aggiungere. Queste qualità sembrano renderla più prossima alla pratica della composizione scritta rispetto all'improvvisazione, atto immediato e irreversibile. Tuttavia, è bene ricordare che esistono diverse modalità del comporre e non una sola. Per esempio, Beethoven partiva da un'idea generatrice, una figura o uno schizzo che arricchiva, estendeva ed elaborava tornando a rivedere il suo lavoro molte volte, anche a distanza di tempo. Altri compositori, come Schubert, Schumann o Chopin, invece, partivano proprio dall'improvvisare per poi, giunti a un risultato che li soddisfaceva, fissarlo su carta. Ma ciò che è ancor più significativo è che:

Il pensiero compositivo, prima di essere fissato dopo una serie anche lunga di decisioni (e di indecisioni) è fondamentalmente basato sugli stessi meccanismi mentali e cognitivi all'opera in una performance improvvisativa. Questo permette anche di abbandonare un'altra distinzione spesso ripetuta ma errata secondo la quale la differenza fondamentale fra improvvisazione e composizione si troverebbe nel fatto che l'improvvisazione sarebbe l'espressione diretta e spontanea del 'vissuto emozionale' del musicista (improvvisatore o compositore) mentre la composizione che si oggettiva in una partitura sarebbe risultato di un'attività razionale. Il mito positivistico che separa ragione ed emozione è stato decisamente messo in crisi dall'analisi musicale e dagli sviluppi delle scienze affettive negli ultimi decenni (Fantini 2014, pp. 46-47).

Ragione ed emozione, dunque, s'incontrano indissolubilmente nei processi di creazione ma anche di ascolto della musica. Atti in cui si fa esperienza con la mente unita al corpo, si vive l'incontro del tempo cronologico e di quello interiore, l'essere nel presente ma anche nella memoria, l'immaginare con i simboli e la sinestesia, nel proprio sé e nella cultura. Tutto questo apparenta il vissuto musicale all'autobiografia e ci propone l'idea di una musicologia autobiografica.

## Bibliografia

- G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1972 (ed. or. 1960).  
 C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1975.  
 P. Boulez, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984 (ed. or. 1981).

- M. Disoteco, *Introduzione all'etnomusicologia*, Ed. Kurumuny, Calimera 2023.
- B. Fantini, "Ripensare l'improvvisazione", in *Improvvisazione oggi*, a cura di A. Sbordoni, LIM, Lucca 2014, pp. 43-56.
- E. T. A. Hoffmann, *Kreislarian*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992 (ed. or. 1815).
- P. Petazzi, "Sul 'programma segreto' della *Lyrische Suite* di Alban Berg", in *Il testo autobiografico nel Novecento*, a cura di R. Klein e R. Bonadei, Guerini Studio, Milano 1993, pp. 59-76.
- A. Schönberg, V. Kandinskij., *Musica e pittura*, SE, Milano 2002.
- J. Siron, "L'improvvisazione nel jazz e nelle musiche contemporanee. L'imperfetto del momento attuale", in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2005, vol. V, pp. 737-756.
- C. Small, *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown 1998.