

Maurizio Disoteo

## **Perché ci interessano le autobiografie musicali**

Quando, nel marzo del 1994, in un convegno assisano, il tema dell'approccio autobiografico all'esperienza e alla formazione musicale fece il suo esordio si preferì, forse per una sorta di prudenza scientifica, parlare di "spicchio musicale" dell'autobiografia.

Solo dopo un paio d'anni, nel convegno *Educazione, Musica, Emozioni*, tenuto sempre ad Assisi nel marzo del 1996 si iniziò a parlare compiutamente di "autobiografia musicale". In quei due anni, in effetti, si era svolta un'ampia ricerca sul metodo autobiografico applicato alla musica, condotta in particolare da un gruppo di ricercatori che si riuniva all'Università Statale di Milano, presso la Cattedra di Educazione degli Adulti (Prof. Duccio Demetrio). Questa ricerca si era intrecciata con l'attività del gruppo raccolto intorno alla rivista *Progetto Uomo Musica*, che uscì tra il 1992 e il 1996 dedicando un'attenzione particolare alle ricerche sull'identità musicale e ai rapporti tra musica, narratività e temporalità.

Proprio da allora, e ancor più oggi, dopo una vasta serie di ricerche e di contributi teorici si parla correntemente di autobiografia musicale. Parallelamente, si nota un crescente interesse all'autobiografia musicale da parte di diverse categorie di professionisti.

Tra queste, i sociologi che s'interessano al significato dell'esperienza musicale delle persone nell'ambito di un gruppo sociale, gli etnomusicologi, che indagano soprattutto la vita dei protagonisti della musica delle classi subalterne, ma anche, e più vicini a noi, i formatori e le persone in formazione e tutti coloro che a vario titolo sono coinvolti in un contesto terapeutico. Infine, ricostruire la propria autobiografia musicale è utile a chiunque per se stesso, come forma di cura di sé, intesa come momento in cui una persona decide di dedicarsi a una riflessione sulla propria storia musicale, in uno spazio salvato dalle attuali frenesie del voler sempre e sempre più velocemente comunicare senza riflettere. Mi sembra pertinente, a questo proposito, confrontare una forma di comunicazione attuale come quella che avviene attraverso Facebook con la vecchia lettera. Facebook (ma non solo) ci ha abituati a comunicare il più presto possibile quanto accade. Si va a un concerto, si fa una gita e si inseriscono subito le fotografie, le risposte con un "mi piace" sono rapidissime quanto molto generiche rispetto a un reale interesse da parte delle persone che cliccano sulla ben nota manina. Se si comunica inviando una lettera, in genere si è già costretti a riflettere sull'esperienza che si racconta, durante il tempo stesso che occorre per la scrittura che impone di ricordare e di rielaborare quanto si racconta. L'esperienza diventa vissuto, è rielaborata attraverso la narrazione.

È però necessario, a questo punto, chiederci quando è possibile parlare propriamente di autobiografia musicale o quando invece siamo in presenza di una semplice associazione nella nostra memoria.

Non credo si possa parlare compiutamente di autobiografia musicale se ci si limita a una associazione fenomenica di una musica a una persona o a una situazione (...quella canzone mi ricorda quella ragazza che mi piaceva.... ..). Si tratta evidentemente di ricordi della

propria vita, ma anche di situazioni non particolarmente interessanti dal punto di vista autobiografico.

Diciamo invece che possiamo parlare pienamente di autobiografia musicale almeno in due distinte altre occasioni.

La prima si verifica quando i ricordi musicali, ma anche sonori, si legano a delle intense esperienze di vita e quando costituiscono in esse delle emergenze dall'indifferenziato, dall'indistinto di tutti i diversi ricordi legati a una di quelle esperienze. Ricordo una canzone che si dice sia in parte autobiografica: *Ma mi* di Giorgio Strehler e Fiorenzo Carpi. Si dice infatti che in questa canzone Strehler abbia voluto ricordare la sua detenzione nel carcere di San Vittore durante la Resistenza. Il partigiano protagonista della canzone si lamenta delle botte, delle privazioni e delle dure condizioni di detenzione a cui è sottoposto. A un certo momento della canzone, però, cita il rumore, tipico per la città di Milano nel 1944, dei tram che passano sotto le mura del carcere, con un sentimento misto di nostalgia ma anche di riappaesamento (*sota 'sti mur pasen i tram, frecass e vita del me Milan*). Il suono dei tram emerge quindi come ricordo autobiografico rispetto a tutti gli altri ed evoca la separazione dai compagni e dalla vita della città ma costituisce anche un legame, un permanere del contatto con l'esterno. In questo caso, la situazione sonora ci appare congruente a identificarsi come elemento autobiografico.

Ancor più, possiamo parlare di autobiografia musicale quando gli eventi musicali e sonori si legano e accompagnano a cambiamenti della vita cognitiva del soggetto. Quando l'interesse e la frequentazione di un certo genere musicale, lo studio o la pratica di un determinato strumento, il far parte di un gruppo musicale o semplicemente di appassionati di una certa musica si legano alla ricerca identitaria, alle svolte, agli incontri e agli eventi marcatori della vita, allora possiamo parlare compiutamente di autobiografia musicale.

Evidentemente, la musica ha un ruolo diverso nella vita delle differenti persone, se esse sono dei semplici ascoltatori o appassionati, se conducono anche una pratica amatoriale, sino a chi ha scelto la musica come ambito di realizzazione professionale. Anche per questo, l'autobiografia musicale può assumere forme diverse; può essere una narrazione verbale, praticata individualmente oppure in un laboratorio autobiografico, ma anche una canzone, sino ad assumere, in alcuni casi, una forma puramente musicale.

È questa la via che è stata seguita in più di un'occasione da dei compositori professionisti. Un caso interessante è quello che ci propone *Central Park in the Dark* di Charles Ives. La prima parte di questa composizione è un lungo movimento *piano* che appare coerente con l'idea di un parco, la notte, avvolto nell'oscurità. Tuttavia, dopo circa sei minuti e mezzo, nella composizione irrompe una tromba e poi una parte dell'orchestra simula un'orchestrina di rag time. Questo andamento può apparire inspiegabile se non si sa che Ives iniziò i suoi studi musicali sotto la guida del padre che era direttore di una banda di paese che eseguiva marce e rag time nelle varie occasioni sociali. Considerando questo dato biografico si può comprendere che quell'orchestrina non è un elemento descrittivo, bensì rappresenta i pensieri del compositore che, durante la notte, prendono una direzione autobiografica ricordando la sua formazione musicale. La comprensione di questo riferimento, tuttavia, necessita la conoscenza della biografia di Ives.

Un caso in parte analogo, in parte difforme da quello citato ci è offerto dalla *Sinfonia Fantastica* di Berlioz. In tale sinfonia il compositore francese ha voluto "narrare" le vicende del suo amore non corrisposto per Harriet Smithson. In questo caso, a differenza che nel precedente, disponiamo di un "programma", lasciatoci dall'autore, che associa le fasi del suo amore e le sue emozioni allo svolgersi della musica. Leggendo il programma possiamo quindi ben comprendere le situazioni evocate dalla musica ma le cose possono andare diversamente se non disponiamo di tale strumento. Infatti, a causa delle dinamiche polisemantiche del

linguaggio musicale, non è assolutamente detto che un ascoltatore che non ha letto il programma possa dare un'interpretazione corrispondente alle intenzioni di Berlioz. Probabilmente la lettura che un tale ascoltatore potrebbe dare si avvicina alla percezione di un "forma vitale" evocatrice delle difficoltà del compositore, ma certamente non precisa nel denotare esattamente cause e circostanze di tale stato d'animo, proprio perché, seguendo Daniel Stern, teorico delle "forme vitali" esse significano essenzialmente la loro forma, appunto, e non il contenuto.

Sarebbe evidentemente fuori dagli obiettivi di questa relazione discutere compiutamente dei rapporti tra musica e narrazione, ma certamente possiamo affermare che raccontare è un'attività che non necessariamente si deve avvalere del linguaggio verbale, ma può invece realizzarsi anche in forme non verbali, attraverso i suoni, il corpo, il movimento, le tensioni e le distensioni, la modulazione della voce. Questo perché raccontare è un modo universale di pensare il tempo, che si fonda su strutture che Michel Imberty ritiene di carattere "protonarrativo" che ci fanno prendere coscienza della soggettività del tempo e che lo rendono umano. Il tempo diventa umano quando è espresso in modo narrativo, quindi non sfugge alla soggettività ma nella musica raggiunge il paradosso di ricercare la diacronia con il tempo musicale scandito che però viene percepito soggettivamente. Ù

Vorrei anche discutere la questione relativa al dubbio l'autobiografia musicale possa essere un ripiegamento su stessi, un'operazione di carattere intimista. Non è così. Le autobiografie musicali sono popolate di tutte le persone che ciascuno incontra nella sua vita musicale. Più in generale, non possiamo dimenticare che la musica è una condizione della socialità, quindi della relazione con gli altri e ciò già a partire dai primi mesi di vita, quando si instaurano le prime forme di comunicazione sonora interpersonale con la madre, che costituiscono il prototipo delle successive attività sonore basate sullo scambio, sul dialogo sonoro, sull'alternanza e la strutturazione del tempo. Proprio in questi momenti con la madre si comincia a sperimentare quelle forme di empatia affettiva che sono fondamentali per qualunque attività musicale si voglia condurre e in particolare nella musicoterapia il dialogo sonoro.

Ho affermato poc'anzi che le autobiografie musicali sono importanti per il terapeuta, per il formatore, quindi anche per il didatta, ma vorrei ora aprire il punto di vista ad alcune considerazioni più generali, che riguardano la possibilità di basarsi sulle autobiografie musicali per costruire una nuova prospettiva, forse anche un nuovo paradigma della musicologia. Infatti, se le autobiografie musicali sono importanti per gli operatori è perché esse costituiscono la vita musicale delle persone comuni, che non hanno fatto necessariamente studi musicali, ma che vivono la musica quotidianamente in termini di emozioni, di gesto, di esperienza globale. In una parola, vivono la musica come parte integrante della vita di ogni giorno e con una ricchezza di senso spesso importante.

Le autobiografie musicali:

-sono narrative perché si articolano attraverso il pensiero narrativo.

-sono un esercizio di soggettività, attraverso cui il soggetto esprime il suo vissuto e il suo punto di vista sulla propria vita. L'autobiografia non è una biografia, non ha necessità di tipo storico, in quanto ciascuna persona si esprime liberamente sulla propria vita, ricordandone i passaggi che desidera ricordare ed egualmente omettendo ciò che desidera trascurare. Gabriel Garcia Marquez ha sintetizzato molto bene questa caratteristica ponendo in esergo alla sua autobiografia la frase "La vita non è quella che si è vissuta ma quella che si ricorda per raccontarla".

-danno importanza alle emozioni e al corpo. Le ricerche sinora svolte dimostrano che nelle autobiografie musicali i momenti salienti sono spesso legati a intense emozioni vissute dal

soggetto e in cui la musica è stata vissuta a livello corporeo e motorio. Anche per questo i ricordi musicali che entrano nelle autobiografie sono collocati in un contesto relazionale, sociale, emozionale e ambientale. Non esistono ricordi e frammenti autobiografici che non siano contestualizzati, anzi spesso è proprio il contesto da cui emerge un ricordo musicale che ne rende appieno il senso fortissimo e la sua forza indelebile. Un caso tagico, a questo punto è quello che ci propone Primo Levi in *Se questo è un uomo*: “Dal Ke-Be la musica non si sente bene: arriva assiduo e monotono il martellare della grancassa e dei paiatti, ma su questa trama le frasi musicali si disegnano solo a intervalli, con capriccio del vento. Noi ci guardiamo l’un l’altro dai nostri letti, perché tutti sentiamo che questa musica è infernale. I motivi sono pochi, una dozzina, ogni giorno gli stessi, mattina e sera: marce e canzoni popolari care a ogni tedesco. Esse giacciono incise nelle nostre menti, saranno l’ultima cosa del Lager che dimenticheremo: sono la voce del Lager, l’espressione sensibile della sua follia geometrica, della risoluzione altrui di annullarci prima come uomini per ucciderci poi lentamente.”

-La prospettiva delle autobiografie musicali è olistica e globale, la musica si lega a diverse esperienze sociali, affettive e relazionali e in genere i vissuti musicali sono collocati all’interno di esperienze di carattere generale e globale.

Anche in relazioni a queste caratteristiche dell’autobiografia musicale possiamo introdurre un paragone con le due forme di pensiero individuate da Jerome Bruner: il pensiero paradigmatico o logico e il pensiero narrativo. Non mi dilungherò su questa distinzione se non per ricordare che il pensiero paradigmatico è quello del ragionamento logico-scientifico e razionale, che ricerca leggi generali e che si valida in termini di falsificazione. Al contrario, il pensiero narrativo è la dimora delle emozioni, del racconto, non ricerca regole generali e si legittima in termini di coerenza. Da questa distinzione credo che si possa trarre, per estensione, uno stimolo a creare un nuovo paradigma di musicologia, diverso da quello che si pratica abitualmente nella maggior parte dei conservatori e delle università, e che chiamerò per questo paradigma della musicologia accademica. Riassumo in una tabella le differenze principali tra questi due paradigmi:

## Paradigmi della musicologia

### Musicologia accademica

- Analitica
- Libera dal contesto
- se non in termini storici
- Validata in termini di falsificazione
- Si avvale di documenti, di partiture
- Non s’interessa particolarmente alle emozioni , ai gesti, al corpo

### Musicologia autobiografica

- Olistica e globale
- Sensibile al contesto
- Validata in termini di coerenza
- Si avvale dell’esperienza del soggetto
- Si incentra soprattutto sulle emozioni, sui gesti, sul corpo

E' chiaro che le caratteristiche della musicologia autobiografica, così come le ho descritte, ne fanno un ambito specifico di ricerca sull'esperienza musicale popolare, dei non esperti, mentre la musicologia "accademica" è l'ambito degli esperti. In questo senso, l'autobiografia musicale può essere un contributo per costruire una musicologia non alienata e non specialistica, fondata su come la musica è agita, vissuta e provata dalle persone. Negli anni settanta, nel suo libro *Musica Educazione Società*, Christopher Small scrisse:

Abbiamo esperti che ci dicono se siamo malati o sani (che si arrogano quindi il diritto di un individuo su ciò che avviene nel suo corpo); se abbiamo bisogno di una nuova autostrada o di un aeroplano di linea supersonico; come arredare le nostre case, come dovrebbe essere la nostra vita sessuale, come educare i nostri figli; abbiamo esperti che dipingono i nostri quadri e compongono ed eseguono la nostra musica per noi e, per finire, esperti che ci dicono quali tra i prodotti composti ed eseguiti da esperti dovremmo ascoltare.

Nel suo *Musica e Uomo*, il musicologo ungherese Janos Maròthy sembra quasi dialogare con Small quando scrive:

Quanto più la musica viene affidata a specialisti professionisti, tanto più diminuisce la competenza musicale delle altre persone. Tutto questo è *alienazione*, dal momento che le sue capacità più specifiche diventano estranee all'uomo, e di conseguenza lui pure sarà più piccolo e la musica stessa si restringerà. L'opera propria dell'uomo gli si contrappone dal di fuori come forza estranea.

Proprio dall'alienazione che gli esperti hanno provocato nella grande maggioranza delle persone e sul disprezzo della loro esperienza musicale nascono la paura e l'incapacità di prendere la parola sulla musica e, aggiungerei, ancor più sul credere di poter fare e creare musica. Credo che pensare a una musicologia che si faccia carico di valorizzare le autobiografie musicali, facendone un suo punto fermo di ricerca, sia invece una possibilità per ridare la parola anche ai non esperti, consentendo loro di riappropriarsi della loro esperienza musicale.