

Elena Bressan

La musica prende corpo, il corpo prende la parola
Kreisleriana tra Barthes, Schumann, Hoffmann

1. Introduzione

Dal punto di vista del contenuto questa ricerca consiste in una meta-analisi che ha come oggetto principale il saggio *Rasch* di Roland Barthes, svolgendosi poi progressivamente in una serie di osservazioni via via più ramificate, attraverso *Kreisleriana* di Schumann, e attraverso la fonte letteraria di Schumann stesso, ovvero E. T. A. Hoffmann e il personaggio di Johannes Kreisler, toccando altre opere letterarie, poetiche, saggistiche, che trovano una collocazione in questa fitta rete di rimandi.

Il saggio di Barthes può essere ricondotto, per facilitarne la disamina, a due temi principali. Il tema dei ‘colpi’, evidenziato in particolar modo dalla suggestione ricavata dall’autore nell’esecuzione e nell’ascolto del pezzo di Schumann, si coniuga con il tema dello sdoppiamento, dell’identificazione/non identificazione, della frammentazione del soggetto e della frattura con il reale, e di ciò che concerne tutto quell’ampio cosmo di definizioni che, in passato come oggi, hanno tentato e tentano di dare una forma alla ‘follia’ di Schumann, racchiudendone sintomi patologici e manifestazioni artistiche in un unico calderone ove però si rischia di cadere nel facile tranello che vede il Genio sempre adombrato da tratti di malattia e il malato potenzialmente sempre geniale.

La forma di questo scritto somiglia quindi a un incastro di matriosche, o alle scatole cinesi, in onore al principio della variazione sul tema e nel contempo della valorizzazione del potenziale intrinseco nell’ipertesto e nell’intertesto, in cui le molte ramificazioni delle tracce che si è scelto di seguire sono tenute insieme da associazioni di varia natura, per le quali esse si sovrappongono e completano vicendevolmente. Lo studio sin qui condotto comprende solo i primi due episodi del brano di Schumann, che in realtà è costituito da otto sezioni, pertanto è necessario precisare che si tratta di uno studio ancora *in fieri*, il quale per sua costituzione non consente che si traggano conclusioni vere e proprie ma solo conclusioni provvisorie, che potranno costituire l’introduzione al proseguimento della ricerca.

2. Primo tema: i colpi

Barthes esordisce così nel suo saggio: per prima cosa si preoccupa di sancire con chiarezza che cosa *Kreiseriana* non è, secondo lui, e solo in seguito nomina l'oggetto della sua impressione principale, quello del 'colpo'.

Nelle *Kreiseriana* di Schumann (Op. 16; 1838), non sento in realtà nessuna nota, nessun tema, nessun disegno, nessuna grammatica, nessun senso, nulla che consenta di ricostituire una struttura intelligibile dell'opera. No, ciò che sento, sono dei colpi: sento ciò che batte nel corpo, ciò che batte il corpo, o meglio: quel corpo che batte.¹

Ciascun episodio di *Kreiseriana* è caratterizzato secondo Barthes da una lista di verbi e locuzioni, presente all'inizio del testo, cui si aggiungono altri verbi e altre locuzioni reperite via via, che aumentano o precisano il carattere percepito per il singolo episodio o per l'interezza del pezzo. La componente fisica che si racconta, qui, è quella dirompente, invasiva, minacciosa; sembra che l'aspetto corporeo della musica dimostri, in Schumann, più specificamente in *Kreiseriana*, una valenza di ossessione ed emergenza cupa o in ogni caso cifrata, incomprensibile. Ma soprattutto ciò che la caratterizza è la sua provenienza da una parte sconosciuta di sé e perciò vissuta dal soggetto come una forza che nasce in lui senza ch'egli ne abbia il controllo o possa prevederle le conseguenze. In altre parole, il soggetto (che suona, o che ascolta) subisce la sua stessa fisicità e non può esserne granché partecipe se non accettandola e sopportandola. Tuttavia il pianista (e l'ascoltatore che può identificarsi con lui) deve invece potersi valere di una fisicità molto ben controllata e organizzata, che si compone di movimenti fini e precisi, che fa leva sull'interessamento dell'intera macchina corporea in un *unicum* ben direzionato di energie, da quelle posturali alla pressione delle dita agli spostamenti delle braccia e del busto. Pertanto, come contrattare all'oscurità e impenetrabilità del "corpo che viene colpito/che colpisce", cercheremo di risvegliare nell'interprete la coscienza rafforzata della sua motricità attiva, volontaria, escogitata in modo strategico per fini performativi.

Per valutare al meglio le diverse tipologie di azioni che servono per la produzione del suono e quindi per la messa in atto dell'esecuzione concreta del pezzo utilizzeremo alcuni termini sintetici, che servono a descrivere quale gesto si compie e, in parte, compartecipano all'individuazione di una sottesa componente emotiva che spesso accompagna per sua natura la parola della nostra lingua, in particolare quando si tratta di un verbo. I verbi saranno il soggetto di questa sezione perché sono i vocaboli più frequenti nel saggio di Barthes e perché si prestano bene allo scopo di raccontare le azioni, i movimenti.

In particolare, saranno operate le seguenti distinzioni:

¹ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso* (1982), tr. it. C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi e G. Mariotti, Einaudi, Torino 1985, p. 287.

Azioni Motorie (AM): in questa categoria ricadono tutti i movimenti che il pianista compie con lo stretto fine di produrre il suono (non vengono calcolate le espressioni del viso, gli ondeggiamenti del corpo, eventuali altri gesti non connessi in modo imprescindibile alla produzione del suono e quindi al contatto con il pianoforte); per compiere queste azioni è necessario che l'interprete ingaggi la sua volontà motoria e attivi i motoneuroni che a loro volta comandano i muscoli striati volontari (braccia, mani, dita, muscoli posturali, etc). Si ribadisce in questa categoria la compresenza dei due elementi: muscolatura che agisce su base volontaria e fino-motoria, e assenza della componente espressiva svincolata dalla produzione del suono.

Azioni Respiratorie (AR): questi descrittori riguardano invece le azioni respiratorie che possono far parte in senso fisico dell'esecuzione o che possono sorgere in maniera associativa rispetto ad azioni motorie, o per la percezione formale e di articolazione delle parti (si veda, in seguito, l'esempio fornito per ciascun caso). Le AR non sono correlate in modo vincolante all'esecuzione, sono volontarie solo in parte (la muscolatura che controlla il respiro è parzialmente volontaria e parzialmente gestita dal SNA – sistema nervoso autonomo –, analogamente al battito cardiaco).

Azioni Linguistiche (AL): paradossalmente, esiste una categoria di azioni dell'esecuzione che vengono assimilate a movenze del parlare, coniugate ogni volta in una diversa sfumatura di energia e slancio, o al contrario, di ritiro. Queste azioni si collocano a metà strada tra le AM e le AR per la loro natura mista (si vedano in seguito i singoli casi).

Vi è infine una quarta categoria, che è iscrivibile a una sotto-categoria del primo tipo, che è quella delle Azioni Affettive. Anche in questo caso trattasi di operazioni motorie sulle quali però prevale il significato comunicativo emozionale rispetto alla quantità di movimento necessario per compierle. Per sottolineare il fatto che appartengono comunque a una tipologia d'azione volontaria e compiuta tramite braccia/mani/dita, le chiameremo Azioni Motorie Affettive (AMA).

Sinteticamente quindi:

AM: Possono essere il nodo cruciale della gestualità in sé, oppure:

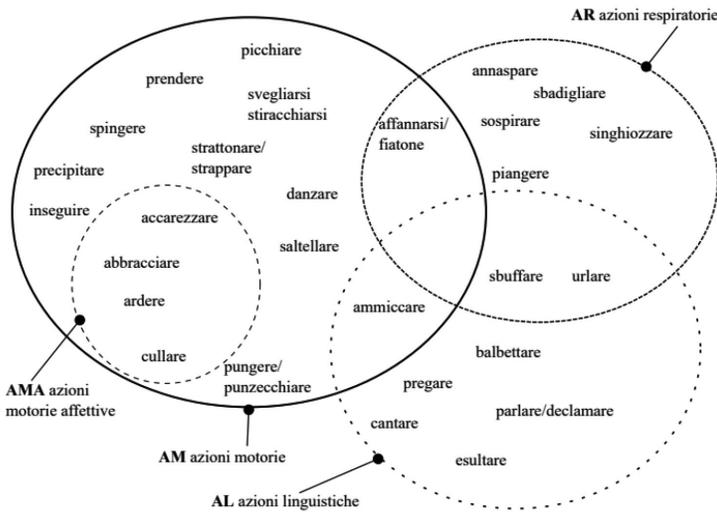
AM→AR possono generare associazioni rispetto a eventi fisici di tipo respiratorio (che a loro volta in alcuni casi possono dare informazioni circa la fraseologia e, su più ampia scala, la forma; si veda l'esempio 1 contenuto in Fig. 1).

AM/AMA possono implicare movimenti che si caratterizzano per la forte connotazione comunicativa/affettiva e quindi percepirsi, in modo associativo, durante l'esecuzione, come se instaurasse tra esecutore e strumento un rapporto di vicinanza personale, il quale, idealmente, viene a essere intuito e apprezzato musicalmente anche dall'ascoltatore (esempio 2 in Fig. 1)

Inoltre:

AM possono dar vita a un'emanazione linguistica, per la componente cantabile di alcune linee (non necessariamente della linea di soprano);

AR→AL: alcune azioni respiratorie si connaturano molto bene con le rispettive espressioni vocali, per cui talvolta dall'associazione derivante da AM con AR e in seguito da quella che scaturisce dall'unione tra una linea spiccatamente cantabile e la AR di cui sopra, può prodursi un effetto quasi linguistico che, in chi si presta a questo tipo di sensibilità musicale, può dare davvero l'impressione di suonare parlando (non esclusi contenuti semantici, anche se questo specifico aspetto non sarà trattato in quanto sfugge quasi completamente da una esperienza condivisibile ed estrinsecabile in maniera analitica; esempio 3 in Fig. 1).



Esempio 1

AM: affannarsi (disperdere le energie in attività plurime e faticose). Questa AM genera in chi la compie un "fiatone" che determina "ansimare", che è una AR.

Esempio 2

AM-AMA: accarezzare. Il gesto di accarezzare implica un movimento regolare morbido in almeno due direzioni continuative, oppure circolarmente, etc. Questo movimento si attua sulla tastiera (p. es. in 2 di Kreisleriana, bb. 24-34 circa) e la suggestione che se ne può ricevere è quella di un moto d'affetto, corroborata dall'andamento della melodia e altri elementi (vedasi testo).

Esempio 3

AM: strattonare, strappare, azioni di rabbia e impazienza. Queste AM possono causare o manifestarsi contemporaneamente (associazione) all'AR "sbuffare", e quest'ultima comportare un significato verbale (non strettamente linguistico, non vocale) trasmissibile a chi ascolta con un'impressione di frustrazione o nervosismo.

Fig. 1. Categorie verbali

Ancora: alcune azioni si collocano a metà via tra il motorio e il respiratorio, o il respiratorio e il linguistico (come detto sopra); nella graficizzazione corrispettiva a questi descrittori verbali sono state incluse nelle aree di sovrapposizione dei cerchi (Fig. 1).

Tutte queste descrizioni nascono in ambito performativo e sono dovute alla presa di coscienza di posture e movenze strettamente pianistiche, che vengono concretizzate sul pezzo in esame ma potenzialmente appartengono a qualunque altra esecuzione; sono in parte frutto di suggestione, ma il tentativo è quello di superare la forza trascinate-straniante della sola suggestione nel tentativo di ancorarne invece il potere connesso alla scrittura musicale e alla sua estrinsecazione da parte di un soggetto attivo in termini di utilizzo del corpo, dello strumento, con esito sonoriale trasmissibile. È anche per questo motivo che non sono state prese in esame le movenze espressive dovute alla ‘scenografia’ della performance, essendo queste completamente personali per ogni pianista e maggiormente trasparenti alla suggestione.

3. Kreisleriana 1. Äußerst bewegt

Il tema dei colpi viene declinato diversamente a seconda di quali sezioni di *Kreisleriana* sono oggetto della descrizione. In particolare, per il primo episodio (Äußerst bewegt), i verbi usati da Barthes sono principalmente: ‘raggomitolarsi’, ‘tessere’: «Nella prima delle *Kreisleriana* [il corpo] si raggomitola e poi tesse»². Le azioni messe in rilievo hanno quindi a che vedere con una sorta di chiusura in sé o di posizione raggomitolata, che suggerisce l’idea di un’energia che si accumula (per poi sprigionarsi?), e in seguito diviene ondeggiamento, moto avanti e indietro, oppure a destra e sinistra, da un punto A a un punto B e ritorno, come quello che esercita il telaio durante la tessitura, similmente a un pendolo, un’altalena, un’onda del mare³. È interessante perché la circolarità evocata dall’immagine del gomito propone un’idea di movimento che torna in sé stesso in modo assai vicino a come anche un’onda, un pendolo, continuano a tornare su sé stessi. Non a caso la trigonometria insegna che l’onda sinusoidale, che in fisica descrive il moto del pendolo (e tra le altre cose descrive anche l’onda sonora), deriva proprio dallo svolgimento nel tempo del moto di un punto su di un cerchio⁴. In altre parole, ‘ondeggiare’ e ‘raggomitolarsi’ sono due azioni

² Barthes, *Lovvio e l’ottuso*, p. 287.

³ Ribadiamo che l’idea dell’onda non è esattamente quella evocata da Barthes, ma che il movimento della tessitura, scorporato dallo strumento che fa da tramite per la produzione del materiale, può tradursi in un ondeggiamento, sia per l’azione del tessitore sia per quella del telaio in sé. “Ondeggiare” è più vicino alla nostra immaginazione esecutiva perché non implica l’appoggio a enti esterni, coinvolge il corpo soltanto, indipendentemente dalla presenza di altri elementi.

⁴ Più precisamente, consideriamo un punto che si muove su una circonferenza, e che questa circonferenza si trovi con il suo centro sull’incrocio tra i due assi cartesiani x e y. Volendo

diverse per la natura energetica (nel caso dell'onda, un'energia cinetica che si espande in due direzioni uguali e contrarie, mentre nel caso del gomito, un accumulo progressivo, intrusivo, di energia) ma, dal punto di vista degli esiti e della caratterizzazione finalistica, in realtà accostabili e accomunate da una sorta di 'non direzione', di rimuginamento⁵.

graficizzare il moto del punto, che in quanto moto per ovvie ragioni si svolge nel tempo, attraverso un disegno bidimensionale, avremo l'onda sinusoidale. I moti descritti da onde sinusoidali sono i moti armonici (e "armonico" non è l'unico termine accostabile alla musica che compare nella teoria della trigonometria. Infatti, anche "pulsazione" e "velocità" sono descrittori del fenomeno dell'onda). Infine, si dice che un corpo compie un moto armonico quando, dopo un intervallo di tempo T, si trova nella stessa situazione di partenza. Stiamo con ciò puntualizzando il collegamento tra una particella che si muove in cerchio e un'altra che, sostanzialmente, oscilla, comprovando il tutto alla luce del comportamento della materia e della matematica che ne rende conto tramite formalizzazioni unificanti.

⁵ Da notare che il riferimento a una forma di gomito (quindi a una sfera, a un'idea di circolarità, di chiusura in sé) è un'idea ricorrente anche nella fonte letteraria di Schumann, nello specifico in alcuni passaggi in cui il personaggio Johannes Kreisler si esprime in merito alla provenienza del suo nome, facendolo derivare oltre che da "cerchio" (*Kreis*, in tedesco) anche da "riccio" (*Kraus*) e associandolo a "parrucchiere/arricciatore di capelli" (*Haarkräusler*) fino ad arrivare a "arricciatore di suoni" (*Tonkräusler*): «[...] Rimane dunque il sostantivo *Kreis* – di qui non si scappa. E voglia il cielo che tu possa subito pensare ai prodigiosi cerchi entro cui si muove tutta la nostra esistenza, e dai quali, comunque ci comportiamo, non ci è possibile uscire». E. T. A. Hoffmann, *Punti di vista e considerazioni del Gatto Murr*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Pinelli, Einaudi, Torino 1969, vol. III, p. 139. Questi momenti di indugio circa la propria provenienza, in senso fatale o mitico, sono tuttavia affiancati da ben altre considerazioni che permeano il senso dell'esistenza artistica per Kreisler nei termini di una dualità continua, la quale tocca il rapporto tra realtà e immaginario, tra filistei e alte sfere, ma anche più intimamente tra i due estremi paradossi di una personalità critica, sconvolta continuamente dall'alternanza di momenti di euforia e di disforia, i quali non sono da associare necessariamente con il doppio polo del sublime e del plebeo. Per esempio nel momento in cui la spaccatura fra l'idea della musica per come la vive lui e quella invece condivisa nella società borghese (o quanto meno per come lui avverte che sia) è ben testimoniata da passaggi come questo, in cui Kreisler accenna al tema della circolarità, ma in un modo inusuale, non immediatamente evidente. Egli menziona l'intenzione di redigere un'edizione delle *Variazioni Goldberg* in cui palesare al lettore/interprete tutte le sue preziose osservazioni circa... circa cosa? Non è del tutto chiaro; quel che si sa è che sono osservazioni che disvelano la vera natura delle cose: «[A]nno qui senza posa le pene infernali del tè odierno. Ma non solo per me, bensì per tutti coloro che di tanto in tanto provano diletto e si edificano con il mio esemplare delle *variazioni* per clavicembalo di Johann Sebastian Bach, [...] e, trovando alla fine della 30ª variazione le mie annotazioni, guidati dal *Verte* latino scritto a grandi caratteri (lo scriverò non appena terminata la mia lamentazione), gireranno il foglio e leggeranno. Comprenderanno subito la vera concatenazione delle cose [...]» E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana, Fantasiestücke in Callots Manier*, a cura di Maddalena Fumagalli, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, pp. 8-9. È evidente che non si tratta "solo" di girare un foglio, ma di girare l'intera coscienza, la propria, quella altrui, metaforicamente, di capovolgere il paradigma del giudizio e rendersi conto della nefandezza con cui la più sublime delle arti viene praticata come uno sciocco e frivolo passatempo, e via dicendo. Il retro del mondo è su quel foglio, che per Kreisler rappresenta in un certo senso la doppietta maligna del suo stare in società, a sua volta continuamente raccontata attraverso le parole di Hoffmann nell'andirivieni del povero maestro di cappella costretto a fare la spola tra nobili traiettorie dei suoi pensieri e

Vediamo come si presenta l'inizio di questa prima variazione menzionata da Barthes, come il primo elemento della forma che la costituisce (A, in una scansione ABA con i segni di ritornello in A e B prima del ritorno di A; stiamo parlando sempre di 'forma' unicamente nel potervi rintracciare ricorrenze tematiche e uniformità di andamenti; l'idea di Forma per Schumann è chiaramente ben al di là di una scansione di episodi svincolati tra loro) si presti a essere ascoltato e suonato tenendo a mente le due azioni di cui sopra.

La posizione iniziale del pianista è con le braccia vicine, i gomiti relativamente chiusi. Il polso della mano destra, specialmente nel caso delle piccole mani (ma non necessariamente) beneficia in elasticità e prontezza se produce un lieve moto ondulatorio sul suo asse orizzontale e talvolta diagonale. Il movimento ondulatorio si somma alla 'spinta' di articolazione sulla nota accentata (l'ultima di ogni terzina insieme alla prima della terzina dopo: intervalli di terza). Si determina quindi un'onda che arriva al do \sharp di b. 2 e poi riparte, una terza sopra rispetto alla prima frase; questa seconda ondata è più breve e il punto culminante (il fa) è più in alto, quindi si avverte come più intensa (il delta variazionale è maggiore in una minore unità di tempo). La sinistra incalza come in un 'tamponamento'; spesso la nota (raddoppiata in ottava) o l'accordo della sinistra sono sfasati armonicamente rispetto alla destra; volendo ottenere la coincidenza armonica dovremmo suonare tutta la linea del basso un ottavo prima. Si veda Fig. 2.

Il basso inoltre procede per buona parte cromaticamente, il che spinge anche in senso melodico; se ne ricava un progressivo aumento della tensione. Gli intervalli diventano via via più grandi fino alla chiusura quindi la mano deve ruotare e spostarsi in modo più ampio, i polsi devono iniziare il movimento in diagonale per arrivare rapidamente al gesto cadenzale che si configura come un incrocio senza passaggio del pollice (secondo una scelta di diteggiatura particolare, proposta in questo studio: Fig. 2).

gli incarichi estenuanti e noiosi che è costretto ad adempiere. Lo spostamento oscillante tra i due estremi genera in chi legge (e in chi suona Schumann, a prescindere dalla conoscenza della fonte) un'immaginazione ondiforme, ma anche circolare, perché in entrambi i casi vi è continuamente un ritorno a un sé equivoco e sfuggente che non sembra consentire l'inserzione del reale in modo significativo e arricchente, bensì riesce solo a cogliere, di ciò che è fuori di sé, spicchi e frammenti, difficilmente riunibili in unità di senso, e con ciò, minacciosi o incomprensibili. La scelta terminologica di Barthes, più o meno consapevole di questa fonte, è comunque molto azzeccata soprattutto nell'accostamento di 'raggomitolare' con 'tessere', se ci lasciamo convincere della possibile assimilazione del verbo "tessere" con il moto descritto da "ondeggiare", proprio per queste ragioni.

(a)

V *i* *vii°* *vii° del iv*

(b)

iv *vii° del V* *V*₄⁶ — ₃⁵

(c)

8va 8va 4a 8va 8va

5 1 2 3 1 3(4) 5 2 1 5

posizione stabile *rotazione (asse orizzontale)* *rotazione (asse obliquo) + passaggio del 2 sopra*

Fig. 2. Prima parte di A in *Äußerst bewegt*; accordi, diteggiature, posizioni della mano.

I verbi che viene spontaneo associare ai movimenti implicati dell'esecuzione potrebbero quindi essere:

- spingere, stringere (motori)
- annaspere (respiratori), perché non ci sono veri punti di approdo dove creare un 'respiro', la linea è unica e omoritmica (mano destra); l'irregolarità degli accenti (percepita) crea un effetto ansiogeno sbilanciante dovuto sia alla fattiva distribuzione degli stessi (mano sinistra *vs* destra) sia allo 'sbalzo' richiesto alla coordinazione che deve continuamente modificare assetto (due accenti combaciano e due no, alternandosi). Il raggomitolo di cui parla Barthes può essere dovuto alla circolarità che si crea con la figura isolata della terzina: ma se adoperiamo il suo stesso metro di giudizio e non basiamo il "significato" del pezzo sulla singola figura, bensì sulla concatenazione tra figure⁶, l'effetto è meno circolare e più direzionale, per inciso, con direzione verso l'alto, accumulo energetico ed esplosione (ben rappresentata da quei movimenti di traslazione/rotazione su più assi che si utilizzano per le note acute in cadenza; per altro, su una cadenza perfetta in tono minore⁷). Ma sarebbe ingenuo far capo unicamente al tipo di movimento messo in atto per l'esecuzione nel tentativo di ridurre alla unica fonte muscolare l'intento di trovare una *ratio* in questa particolare suggestione di Barthes. Ondeggiamenti, colpi, gomitoli: se il gesto tecnico è tale, è verosimile che il pezzo lo suggerisca, che vi sia nel modo in cui è scritto un indizio che conduce a queste scelte motorie.

Volendo prendere in considerazione la parte iniziale di A, riportiamo in Fig. 3 i due incipit della sezione A e della sezione B di 1: chiamiamo a questo scopo

⁶ Barthes stesso parla di questo significato più significativo (ci si perdoni il gioco di parole) nel momento in cui cita il linguista Benveniste. In particolare: «Benveniste oppone due regimi di significazione: il semiotico, ordine dei segni articolati, ciascuno dei quali è fornito di un senso (come il linguaggio naturale), e il semantico, un ordine di un discorso in cui nessuna unità è in sé significante, anche se l'insieme è provvisto di significanza. La musica [...] appartiene al semantico». Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, p. 298.

⁷ Al personaggio Kreisler non sarebbe andata a genio la scrittura di questa fase finale cadenzale così acuta: non tanto per la sua collocazione a livello uditivo, bensì per come è stata scritta in sé: a quanto pare le 'capriole' e gli 'strani salti', erano giudicati con severità dal maestro di cappella, il quale lodava invece Beethoven per il fatto di evitarli accuratamente: «Questa serietà di tutte le composizioni di Beethoven esclude già tutti i temerari passaggi ascendenti e discendenti con entrambe le mani, tutti gli strani salti, i buffi capricci, le note per aria con cinque o sei tagli in collo, delle quali sono piene le moderne composizioni per pianoforte». Hoffmann, *Kreisleriana, Fantasiestücke in Callots Manier*, p. 36. Insomma, Schumann nel primo episodio sembra proprio rincorrere le particolarità di notazione (e di tecnica) che stavano antipatiche al personaggio cui deve l'ispirazione per il pezzo... questa discrepanza testimonia un parziale distacco di Schumann da Kreisler (da Hoffmann, forse), il che a sua volta è indice di una rielaborazione che è andata oltre la pedissequa corrispondenza, anzi, di questa pedissequa corrispondenza si è ampiamente fatta beffe, proprio in virtù del principio di variazione, e di una capacità di filtrare l'espressione letteraria utilizzandone *cum grano salis* le correnti prolifiche, anche quando questo comporta una qualche forma di contraddizione rispetto alle opinioni del personaggio. In narrativa il personaggio non è mai l'autore, meno che mai sarà il compositore che da questi trae spunto.

“figura” l’esatta riproduzione della porzione di spartito che stiamo analizzando e che, intuitivamente, costituisce un blocchetto di significato (accordando ora al termine “significato” quello di un’unità di senso unicamente sul piano gestuale, senza prevederne un ruolo in termini di cellula primigenia/*Gestalt* o altro) e “formula” invece il profilo in successione di più figure una volta che queste siano state scorporate dell’altezza specifica di ogni nota, preservando quindi le direzioni delle parti melodiche, lo scheletro, in modo da evidenziare il tipo di andamento rispetto alle altezze. Nelle formule sono state utilizzate le convenzioni presenti nella figura. Più la nota è disegnata in grande più ha rilievo nel ‘senso’ melodico, e viceversa, le note piccole sono punti di minor appoggio; le note nere corrispondono ai tasti neri; i cerchi sono per la mano destra e i quadrati per la sinistra. Si vede subito dal profilo delle note grandi come la formula di A sia caratterizzato da un avanti-indietro di intervalli di semitono e di terza; la mano organizza i gruppi secondo queste disposizioni, creando uno sdoppiamento tra una linea che procede semitonalmente (o tonalmente) e una che invece viaggia per terze⁸.

In B, invece, gli intervalli sono pressoché tutti di tono, ma l’apparenza inganna: anche qui si assiste a uno sdoppiamento di linee, ben più nascosto, messo in evidenza in Fig. 4.

⁸ In merito a questo sdoppiamento si è espresso anche Norman Carey, che ha creato, nel suo saggio *An Improbable Intertwining: An Analysis of Schumann’s Kreisleriana I and II, with Recommendations for Piano Practice* («Theory and Practice», 2007, pp. 19-50:25), un’interessante rielaborazione della parte A tramite una scrittura in quattro parti, intese contrappuntisticamente. Questa scelta si accosta molto alla disamina ora condotta, poiché evidenzia le molteplici linee. Si osservino in particolare, in Fig. 5, la parte del soprano e quella del contralto, per rintracciare l’andamento a semitoni ove presente, e quello per terze. Sotto all’immagine tratta da Carey (a), si veda invece la connessione descritta nelle due ‘onde’ individuate tra bb. 1 e 4 (b), prima che la musica si sposti all’ottava superiore proponendo la stessa formula (eccezione fatta per la cadenza). La nota contrassegnata con la stellina, il fa acuto, è quella più acuta raggiunta nell’ambito di queste prime due frasi: non a caso, è anche la nota che concluderebbe l’arpeggio (se si segue la sequenza sol-si4-re-fa) ma è soprattutto la nota sulla quale, dopo il levare di B, inizia la lunga traversata di tutta la scala fino al primo grado melodico in fa maggiore (di B). Gli aspetti melodici guidano questa nostra analisi, ma l’armonia, come si è visto, contribuisce non poco al generalizzato senso di slancio e di ondeggiamento.

1. Äußert bewegt

struttura interna

A		B		A	
a_1 %	$a_2 + a'_1$ %	b_1 %	$b_2 + b'_1$ %	$a_1 + a_2 + a'_1$	
[8]	[8+8]	[8]	[8+8]	[8+8+8]	
1		25		49	72



formule

- note (tasti neri) suonate con la mano sinistra
- note (tasti bianchi) suonate con la mano sinistra
- note (tasti neri) suonate con la mano destra
- note (tasti bianchi) suonate con la mano destra
- note (tasti bianchi) che fanno parte della linea melodica percepita come guida
- note (tasti neri) che fanno parte della linea melodica percepita come guida

Fig. 3. Struttura di 1, figure e formule.

Mentre in A assistiamo a piccole onde interne dovute a questi oscillamenti tra semitoni e terze e a una divisione tra due onde di media portata (la frase a metà torna indietro: seguendo la parte delle terze, abbiamo:

- mi, fa, sol, do (la prima semicroma di ogni secondo quarto di battuta, da b. 1 a b. 2) e
- sib, re, fa (bb. 3-4)

per cui dopo la direzione in avanti dal mi al do si ha un ‘ritorno’ a partire dal sib), in B vediamo invece una serie di piccolissime ondulazioni verso il basso di ciascuna terzina (sono tutte perfettamente discendenti, con ampiezze anche molto diverse di intervalli, la cui alternanza come si è visto sbilancia di molto le posizioni della mano sinistra) associate a una ondulazione di media gittata (la scala discendente dal sol in levare fino al do; la seconda scala, ascendente, dal la fino al re, si veda (b) di Fig. 4), alle altre associate onde medio-piccole costituite dai gruppetti che girano attorno al re prima, al do e al sib poi, e infine a una grande discesa che delinea un arpeggio che finisce sul fa. E questa è solo la frase b di B!



Fig. 4. Tre stadi di studio di 1B, scheletro melodico e onde.

(a)

(b)

direzione ascendente generale (gradi congiunti + 4a)

3a

st.

elemento cromatico

direzione ascendente nascosta

prima onda

direzione ascendente generale (arpeggio)

3a

elemento cromatico

seconda onda

Fig. 5. Scrittura in 4 parti di 1A operata da Carey, elaborazione dell'andamento a onda delle due frasi a e a' di 1A.

Il modello ondeggiante sembra quindi prevalere rispetto a quello circolare. Inoltre, poiché ogni sezione è ritornellata prima dell'arrivo di A conclusivo, è importante sottolineare come ad ogni cadenza che pare poter dare un attimo di tregua alla linea continua senza respiri, in realtà bisogna ricominciare. Due ultime particolarità di A:

– a b. 4 e analoghe si ha un arresto della mano sinistra sull'accordo dominatico. Questo momento di 'vuoto', di decompressione, generato dall'improvvisa

mancanza del basso, e quindi di un suono robusto che sostiene il tutto, crea una sorta di *suspense* che somiglia, volendo assecondare un po' la fantasia, al classico 'risucchio' del mare che precede un nuovo moto ondoso anche più potente di quello che l'ha preceduto. Narrativamente, sembra proprio un momento di improvvisa stasi e attesa, che, tuttavia, dura pochissimo;

– a b. 21 la mano sinistra, invece, producendosi in una nuova variante ancora più incalzante, si muove per intervalli di ottava creati con l'acciaccatura della nota più bassa su quella più alta: inutile dire che l'apertura che la mano deve creare in un tempo brevissimo per poi girarsi completamente e raggiungere l'intervallo di terza con il passaggio del dito 2 sopra al pollice (seguendo lo schema di diteggiatura proposto) costituisce un ulteriore motivo di sbalottamento.

Il verbo di respirazione, *ansimare*, che è stato associato a questo primo episodio di *Kreiseriana*, riesce calzante soprattutto se, in ottemperanza al principio per cui ogni episodio è vincolato e connesso rispetto a quelli che precedono e seguono, lo mettiamo in comparazione con la AR che emergerà in 2. Infatti, se in questo caso il senso di affanno che produce il continuo ondeggiamento e il raggomitolarsi per poi esplodere portano l'associazione verso un'idea di 'mancanza di respiro' con connotazione ansiogena/attivante/negativa, in 2 vedremo come la 'mancanza di respiro' sia invece l'atmosfera perfetta per quel 'sospiro', per il sogno, la fantasticheria, in cui si inframmezano molti brevi momenti d'aria e lunghi e meditati altri di riflessione poetica.

4. Kreiseriana 2. Sehr innig und nicht zu rasch

Il secondo episodio di *Kreiseriana* è descritto da Barthes con ben cinque verbi: «Nella seconda [variazione], [il corpo] si stira; e poi si risveglia: punge, picchia, risplende oscuramente»⁹.

Le azioni sono quindi di diversi tipi: mentre nel caso di 1 si avevano entrambe azioni strettamente motorie, come 'raggomitolarsi' e 'tessere' (ondeggiare), in questo caso si hanno da un lato azioni che rimandano a un cambiamento dello stato di coscienza, come 'svegliarsi', corredato dal corrispettivo motorio 'stirarsi/stiracchiarsi', e dall'altro lato una persistenza dell'aspetto agitato e mordente che era già stato presentato nel primo episodio; 'picchia' e 'punge' sono verbi che descrivono una presenza imperativa di qualcuno che vuole emergere, farsi 'accorgere', in altre parole disturbare la quiete di qualcun altro. Nel caso di Barthes, poiché tutto il saggio è incentrato sulla capacità del corpo di farsi vivo in modo scomposto e allarmante, è chiaro che l'azione di picchiare e pungere è compiuta dall'entità "corpo" rispetto alla persona dell'interprete o dell'ascoltatore, i quali vengono pertanto collocati in una sorta di categoria a-fisica, intellettuale o mentale, contrapposta alla materialità.

⁹ Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, p. 287.

È interessante che l'ultimo verbo impiegato da Barthes sia 'risplendere oscuramente'. Per prima cosa, risaliamo alla fonte originale francese del testo: infatti, in questo caso, il verbo della traduzione italiana, corredato dall'avverbio 'oscuramente', determina una sorta di potente ossimoro che non si presta particolarmente a un'immaginazione che 'faccia luce' sul tipo di atmosfera evocata. In francese si ha *rutile sombrement*: alla lettera, 'brilla cupamente'. L'antitesi è presente anche in francese, il problema non si risolve; facendo appello alla fonte di Schumann, ovvero a Hoffmann, e cercando nei racconti le situazioni in cui il personaggio Kreisler vive momenti di forte paradosso, i quali abbiano a che vedere con qualcosa di 'splendente/brillante' e un suo connaturato aspetto tetro, fosco, ambiguamente oscuro, abbiamo trovato la ricorrenza del verbo 'ardere'¹⁰.

'Ardere' è un verbo che si applica anche all'essere umano e al suo corpo, quando è scosso da forti sentimenti o spinto da grandi ambizioni e forze; non sempre passioni e ambizioni sono di natura solare, positiva, bensì causano talvolta sofferenze e/o provengono da volontà di prevaricazione o da ansie e agitazioni non strettamente vitali, anche se, in generale, la frenesia di "ardere" sembra in qualche modo tradursi con aspetti di dinamismo energetico che pendono maggiormente per una vitalità che per una non-vitalità. Con questo tipo di azione è difficile fare i conti: potremmo ascriverla alle AMA, ma con una postilla, poiché si è detto che un'azione affettiva contiene un nucleo di comunicazione che è centrale rispetto alla motricità effettiva necessaria per compierla (senza con ciò escluderla); nel caso di 'arde' abbiamo non solo un'azione che non sembra nemmeno dovuta ai muscoli (con quale arto compiamo l'azione di ardere? Quale parte del corpo è messa in movimento? Vi sono effetti visibili di questo?) ma che non è neppure detto che sia comunicativa (tant'è che spesso il verbo 'ardere' si usa per raccontare una bruciante realtà interiore che è scatenata da emozioni di varia natura ma la maggior parte delle volte non è manifesta all'esterno, salvo nel caso in cui un particolare destinatario, che ne è conscio, la possa cogliere e sentire¹¹).

¹⁰ Si veda in seguito la nota in cui si dà dettagliata spiegazione di questo collegamento; il discorso prosegue direttamente approfondendo il tipo di legame che si instaura tra "ardere" e la personalità di Kreisler nei diversi ambienti.

¹¹ Il verbo 'ardere' si trova in diversi passaggi di Hoffmann. In particolare: «Tutte le note, che nel petto ferito si sono irrigidite nel sangue del dolore, riprendono vita, si muovono, si agitano e schizzano verso l'alto, lampeggiando come scintillanti salamandre; e io riesco ad afferrarle, a legarle, cosicché, trattenute come in un fascio di fuoco, divengono l'immagine fiammeggiante che trasfigura e magnifica il tuo canto – te stessa». Hoffmann, *Kreisleriana, Fantasiestücke in Callots Manier*, p. 19. Anche solo in questa citazione, in poche righe, ci sono almeno una decina di termini aderenti all'idea di qualcosa che arde: muoversi/agitarsi/schizzare verso l'alto (fuoco); lampeggiando/scintillanti (scintille: fiamme, ancora fuoco, calore, luce); fascio di fuoco/immagine fiammeggiante (idem); trasfigura e magnifica (emozioni di grandiosità dovuta al sentimento). Anche il termine "sangue" fa parte della categoria semantica a cui appartengono i sentimenti passionali e focosi, come una lunga storia della letteratura insegna. E Ancora, parlando dello stato di esaltazione dovuto all'uso di "forti bevande", ricorrono gli stessi termini, in rifer-

Vediamo dunque come creare associazioni tra i verbi di Barthes e i vari momenti interni all'episodio *sehr innig*.

L'inizio di 2 (si veda Fig. 6) è caratterizzato da una figurazione in cui la voce del soprano (la linea melodica più acuta) è raddoppiata in ottava, e vi è un'altra melodia alla mano sinistra, con un basso di breve durata (allungato dall'effetto del pedale di risonanza). Ancora una volta la figura è in levare; la dinamica è *p*, le legature sono importanti non solo perché il gesto esecutivo deve rispecchiare un "legato" in termini sonoriali, ma perché il senso di questo incipit è conchiuso in quelle legature, quasi come se costituisse una prima 'affermazione' di qualcosa. In questa figura non c'è una polifonia che non sia omoritmica, e l'andamento è per intervalli diatonici, e non solo, tutti consonanti: ci sono ottave, quinte, e terze, seste (e un intervallo di quarta). Le forcelle centrali indicano espressione interna; fanno pensare a un'emozione piccola, accennata, che subito si spegne. L'unico accordo dissonante, infatti, è quello a cui si approda (una settima di dominante di *si♭* maggiore, che è il tono dell'episodio).

imento alla visione che ha Kreisler quando osserva la produzione dei liquori: è verosimile che, dalla componente puramente visiva, Kreisler si sposti verso una maggior suggestione, instaurata nel suo animo per via della sua propensione a filtrare gli elementi della realtà in modo che accentuino il proprio stato interiore del momento: «[G]li spiriti dell'acqua fuggono, sollevandosi in vortice [...]. Ma anch'essi soccombono e, capricciosi spiritelli, appena nati guizzano verso l'alto tra rossi raggi ardenti, e ciò che la salamandra e lo spirito della terra [...] hanno generato, ha l'ardore della salamandra e la tenace energia dello spirito della terra», Ivi, p. 47. Anche in questo caso al centro dell'attenzione vi è l'idea del calore e del fuoco, di qualcosa che brucia e lotta, in un energico confronto di non si sa bene che natura. Con questi esempi si nota come già in Hoffmann l'azione di "ardere" sia connotata da elementi motori di salita verso l'alto, lotta, agitazione, accompagnati da effetti luminosi (lampeggiare, scintillare, immagine fiammeggiante, raggi rossi) e da un senso di irrequietezza, che però è vitale (le note riprendono vita, si riesce ad afferrarle, trasfigurano e magnificano; gli spiritelli sono appena nati e già guizzano; salamandre e spiriti hanno generato...). Questi elementi sono utili per avvicinarci allo spartito tenendo a mente cosa può voler dire "ardere" in relazione a sentimenti, AM, eventuali AR dovute al senso di nascita e vigore. Bisogna ricordare che le suggestioni di Schumann provengono dall'interezza del racconto e dal personaggio di Kreisler in sé, pertanto sarebbe ingenuo voler ravvisare, passaggio per passaggio, somiglianze o adesioni inequivocabili tra testo letterario e testo musicale. Alcune immagini sono particolarmente vivide, e forse la loro rievocazione da parte di Schumann in alcune atmosfere di *Kreisleriana* è riuscita ad arrivare 'direttamente' alla sensibilità di Barthes; viceversa, la fonte primigenia di Schumann potrebbe aiutarci a guidare la lettura di *Kreisleriana* e delle medesime parole di Barthes, laddove la terminologia da lui utilizzata risulti ostica o complessa per lavorare su un piano di intrecci, come nel nostro caso.

2. Sehr innig und nicht zu rasch

struttura interna

C			D			C			E			F	C	
c ₁ %	c ₂	c ₃	d ₁	d ₂ +d' ₁ %		c ₁	c ₂	c ₃	e ₁ %	e ₂ +e' ₁ %		f	c ₂ (incompleto)	coda
[8]	[12]	[1+17]	[8]	[5]	[1+4]	[8]	[12]	[1+17]	[8]	[11]	[1+8]	[24]	[8]	[1+15]
1	9	20	38	46		54	63	74	92	100		119	143	150 165

figura C

Musical notation for figura C, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *sf*. There are double-headed arrows above the upper staff indicating a dynamic shift.

figura D

Musical notation for figura D, consisting of two staves. Both the upper and lower staves feature a melodic line with a dynamic marking of *f*.

figura E

Musical notation for figura E, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line.

figura F

Musical notation for figura F, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line.

Fig. 6. Struttura di 2, figure.

(a)

6 5 3 — 4 2

bb. 1-2

note di volta raggiunte per moto parallelo, intervalli consonanti e diatonici

bb. 16-20

note di volta raggiunte per m. contrario tra le due mani

bb. 24-28

intensificazione di una nota di volta (punto di articolazione)

note di volta raggiunte per moto contrario compresi cromaticismi

doppia n. v.

b. 8

(b)

contralto I

contralto II

n. v.

elemento cromatico

n. v.

n. v.

bb. 9-11

Fig. 7. Microcosmo di volta e sue amplificazioni.

Dal punto di vista melodico, che qui forse ha un ruolo particolarmente importante, si nota il procedere per gradi congiunti e intervalli che rappresentano dispiegamenti (voci di uno stesso accordo), con la creazione di un “microcosmo di volta”: il profilo in ascesa e discesa conta 9 note, 4 che salgono, una di volta, 4 che scendono. Questo modello è in seguito ampliato da un maggior numero di note in salita e in discesa, come a levare di b. 17 e bb. 18-19 (il doppio: 8 + 1 + 9), oppure da una modalità di ‘indugio’ sull’elemento di volta, come accade invece a bb. 24 (levare), 25-28. Qui ci sono solo 6 note che salgono, ma sono in parte cromatiche (mi, fa, fa#); la nota di volta è il sol come all’inizio; 4 note scendono (e la discesa è alterata, anche qui): la nota di volta inferiore, prima che il profilo si muova di nuovo verso l’alto, viene quindi ‘detta’ due volte (do, re, do: nota di volta nella nota di volta!); la salita si ripete, con altre modifiche, e lo stesso vale per la discesa.

In sintesi abbiamo quindi:

- una prima frase in cui la nota di volta è nella melodia (nella parte superiore, alla mano destra) e pertanto è, nello specifico, una nota di volta superiore, dovuta a un’ascesa e una discesa relativamente brevi (4+1+4), con intervalli melodici diatonici;

- una seconda frase più lunga, dove oltre a esserci una nota di volta superiore ce n’è anche una inferiore, perché le due mani si muovono per moto contrario: intensificazione ‘quantitativa’ melodicamente (maggior numero di note per arrivare alla n. v.) e ‘armonicamente’ (guardando al *bicinium* che si forma tra le due voci contrarie tra loro);

- una terza frase di cui alla prima metà abbiamo un’intensificazione ‘qualitativa’ per inserimento di cromatismi e quindi di un diverso carico tensivo, e

- nella seconda metà l’intensificazione è sia qualitativa (permangono componenti semitonal/cromatiche) sia quantitativa perché la mano sinistra disegna un profilo discendente che culmina, esattamente in corrispondenza della destra, a sua volta in una nota di volta.

Questo fenomeno somiglia a quello dell’*inflected repetition*, poiché l’amplificazione espressiva del modello di volta si attua con una ripetizione dell’ascesa e della discesa a stretto giro, modificate in piccoli particolari, semitonal (si veda Fig. 7). Il tutto, armonicamente, conduce a micromodulazioni, per poi riportare il discorso al quinto di sib e dunque alla rassicurante area tonale dell’incipit.

Ma non è ancora finita: la trama delle note di volta si nasconde, eppure udibile, per esempio a bb. 9-10: la seconda parte di quello che nell’analisi strutturale abbiamo chiamato C, per distinguere ogni sottosezione di *Kreisleriana* in modo rapido e inequivocabile, è costituito da una figurazione della mano destra che funge quasi da accompagnamento/rinforzo espressivo rispetto alla melodia principale che si trova nel basso. Le voci della mano destra sembrano due: un sib tenuto, in alto, come una sorta di pedale acuto, e una figurazione in ottavi. In realtà, però, se ci affidiamo alla legge della segregazione di matrice gestaltica,

il nostro orecchio (e l'occhio) noterà la presenza di due melodie nella voce che abbiamo ipotizzato di contralto: una voce per gli ottavi nn. 1,2,5,6 e una per i nn. 3,4, di ciascuna battuta.

In altre parole:

- lab, sib + do, sib nella parte inferiore, per due volte
- sol, fa + fa, mi♭ nella parte superiore.

Il contralto secondo, se così vogliamo chiamarlo, perpetua il disegno di volta, arricchendo il microcosmo di cui sopra. Il contralto primo, invece, se leggiamo e suoniamo avanti, vedremo come prosegue in un altro disegno di volta, poiché dal sol al fa delle bb. 9-10 si arriva al mi♯ di b. 11 che torna al fa. Quindi si ha una parte cromatica che intensifica il passaggio (si veda l'esempio (b) di Fig. 7). Infine, note di volta doppie sono disseminate nelle cadenze tra frasi, come per esempio a b. 8, in cui entrambe le mani suonano una terzina con un do di volta superiore; o a bb. 35-36, dove la sinistra, in sedicesimi cominciando con una pausa, arriva al sol♭ del battere di b. 36 e poi torna al fa, girando sostanzialmente attorno al quinto melodico della scala di sib che è l'area tonale conclusiva della frase (analogamente a come, a b. 8, il do rappresentava il quinto melodico della scala di fa, cui la frase c1 aveva appunto modulato). Per questi passaggi si veda ancora Fig. 7.

Il riferimento alle note di volta è significativo per due motivi. Primo, perché rappresenta un classico modo di direzionare l'energia musicale in crescendo e diminuendo, raggiungendo con ciò un picco, nella nota di volta appunto, che costituisce una sorta di traguardo intermedio connotato da massima tensione, e questo aspetto calza bene con l'interpretazione che a breve ne daremo in termini di AM e AR; in secondo luogo, perché dimostra un'aderenza quasi magica tra elementi di superficie, ornamenti, strutture della portata esecutiva di qualche secondo o al massimo di mezzo minuto, e macroforma, nella quale la scansione ternaria ABA è valorizzata da un B che fa da "episodio di volta", con tutte le conseguenze che possiamo trarne nel voler imparare come gestire la tensione e le direzioni al suo interno.

Tornando al primo punto: Barthes dice, ancora, per meglio specificare questo suo 'stirarsi', e relazionando l'idea rispetto a quella del "colpo":

Bisogna perciò chiamare *colpo* tutto ciò che fa flettere per un istante una certa parte del corpo, anche se tale flessione può apparire sotto le forme romantiche di un acquietamento. La calma – almeno nelle *Kreisleriana* – è sempre uno *stiramento*: il corpo si stira, si distende, si tende verso la sua forma estrema (stirarsi, significa raggiungere il limite di una dimensione, è il gesto del corpo innegabile, che si riconquista).¹²

¹² Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, p. 292.

E in effetti come negarlo? Nell'azione di stiracchiarsi, di estendere braccia e gambe con l'intento proprio dello *stretching*, non è forse vero che raggiungiamo la massima estensibilità del nostro corpo, e possiamo venire in contatto con le nostre fattive dimensioni? Al punto di maggior distensione possibile, ecco che per ovvie ragioni dobbiamo ritrarci, i muscoli si rilasciano e tornano allo stato iniziale. In sostanza, stiracchiarsi assomiglia musicalmente a un gesto di volta: la nota di volta costituisce il momento oltre il quale non possiamo più proseguire la tensione muscolare che allunga gli arti, ed è anche quello specifico punto in cui un Io confuso sui propri confini può toccare la realtà che lo circonda e intuirne la distanza da sé. Quando l'azione di stirarsi è rappresentata dal solo modello melodico, la nota di volta è una sola, e la direzione è orizzontale; la realtà con cui il corpo viene a contatto è monodimensionale, più circoscritta; quando invece ci sono le due note di volta, superiore e inferiore, allora lo 'stiracchiamento' diventa più pervasivo, sembra coinvolgere più parti del corpo, o coinvolgerle con maggior slancio.

Non dovrebbe essere difficile ora contestualizzare anche il secondo verbo di Barthes: 'svegliarsi'. Infatti è proprio al risveglio che per antonomasia ci si stiracchia. Stirare, stiracchiare, sono verbi che si associano al momento in cui si torna nel mondo dopo la fase del sonno (del sogno); e, da questa azione motoria, possiamo ricavare facilmente per analogia la AR rispettiva: un verbo come 'sbadigliare' aumenta e rafforza l'idea del risveglio, si accompagna allo stiramento del corpo, riporta al giorno, alla luce. Ma non si tratta solo di una suggestione ricavata in modo razionale dall'AM menzionata: sbadigliare è appunto un fenomeno respiratorio, costituito da una inspirazione e un'espiazione, che consente di prendere più aria in conseguenza ad aumentati fabbisogni. Non c'è forse un aumentato fabbisogno di aria dopo la fatica e la tensione che si sono accumulate in *Äußerst bewegt*? Non si ha la netta impressione di dover 'prendere fiato', dopo averlo esaurito nell'ansimare del primo episodio? La splendida interpretazione di Horowitz del 1969 sembra realizzare in modo particolarmente azzeccato questi tratti di 'fiatone'; lo spazio di una forte impressione, quella di una mancanza d'aria che va assolutamente colmata, si insinua nella musica tradotta in tempo, perché diversamente non può essere, ovvero in quella specie di frazione di secondo in più che Horowitz aspetta prima di attaccare ciascun ritornello, e prima di attaccare *sehr innig*. Si tratta di sfumature minime, di un modo differente di lasciare la tastiera, sollevando le dita più bruscamente, abbassando o alzando il pedale di risonanza di pochi millimetri pochi secondi prima o dopo, eppure l'ascoltatore attento e coinvolto riesce a percepire questo stacco come qualcosa di palpabile, di cui ha quasi bisogno fisico; non è un fatto di stanchezza (Horowitz poteva suonare ben altro che *Kreisleriana* nel 1969 prima di stancarsi) ma piuttosto di sfinimento emotivo, nei termini in cui lo stiamo descrivendo qui.

Il carattere sognante di *sehr innig und nicht zu rasch* può però anche far pensare a un sospiro, oltre che a uno sbadigliare; seguendo l'idea del sospiro, un sospiro di struggimento e di sogno, di fantasticheria, ecco che ot-

terremo un po' (certamente non del tutto) disvelata la duplicità intrinseca in 2: il corpo e l'animo si stanno svegliando, sbadigliano, si stiracchiano, e tornano nel mondo delle cose terrene, oppure non è forse tutta una finzione, e il personaggio indugia ancora nei suoi desideri, nel suo spazio onirico, notturno, illusorio?

Rispondere a questa domanda è impossibile, e ciascun interprete troverà quale idea calza maggiormente con la propria sensibilità; ciò che vogliamo porre all'attenzione è questo dualismo, la presenza di elementi di sfumato confine tra due mondi. Nella variazione (come le chiama Barthes) precedente era sembrato che la 'storia' iniziasse in *medias res*, senza preamboli, in un catastrofico turbine, pur sempre ambientato in una concretezza gestuale, ritmica, anche sincopata ma chiaramente evocatrice di un certo tipo di "sentimento", che quasi non si poteva mettere in discussione. In 2, invece, tutto è da mettere in discussione. Se stiamo sognando o se siamo svegli, o se ci stiamo svegliando, o forse, se ci stiamo addormentando, o stiamo cadendo preda delle fantasie¹³.

Il collegamento tra 1 e 2, che per alcuni versi sembra dovuto a una forte contrapposizione energetica, potrebbe in realtà suonare meno brusco se mettiamo in relazione l'arpeggio camuffato nella parte B (di 1), individuato nella discesa sib-re-fa, che era stato assimilato a una delle componenti

¹³ A Kreisler piaceva senz'altro lasciarsi portare dalle fantasie, specie quelle musicali: «I fogli in quarto si dilatarono all'improvviso fino a divenire un foglio gigante, sul quale erano scritti mille imitazioni e sviluppi di quel tema, che io dovevo suonare. Le note divennero come vive, scintillavano e balzavano attorno a me – un fuoco elettrico andava dalla punta delle mie dita ai tasti – lo spirito, dal quale esso scaturiva, superava i pensieri – tutta la sala era invasa da una spessa nebbia, nella quale ardevano sempre più fosche le candele [...]. Così mi trovai solo con il mio Sebastian Bach [...]». Hoffmann, *Kreisleriana, Fantastestücke in Callots Manier*, p. 12. Ancora una volta abbiamo verbi come ardere e scintillare, e la presenza del fuoco, dello spirito. Ciò che è differente, qui, è che il fatto di ardere riguarda le candele che costituiscono elementi della realtà, tant'è che esse sono "fosche", immerse nella nebbia. La realtà è ostile: la fantasia, che è musicale, è il perfetto luogo ove Kreisler si rifugia per sfuggire alle nebbie e al torpore di ciò che c'è fuori di lui. Quei confini, da raggiungere stiracchiandosi, probabilmente lui non vuole saperne di conoscere né dove si trovino né come, eventualmente, superarli. Purtroppo questa volontà di rinuncia al mondo esterno e altri fattori sembrano aver causato al maestro di cappella l'inizio della sua 'follia': i confini non possono più essere superati e lui si trova racchiuso per sempre entro una "massa inestricabile" al punto che «[...] [T]utto in me assume le sembianze di musica». Ivi, p. 75. Anche durante la sua improvvisazione, in cui si immerge completamente nel suonare e spezza ogni contatto con l'ambiente, Kreisler è costretto a interrompersi dal salvifico intervento di un suo amico che, fatalità, per 'risvegliarlo' da quello stato di trance, accende la luce: «A questo punto guizzò una piccola fiammella. L'Amico Fedele aveva rapidamente estratto un acciarino chimico e accese i due lumi, per interrompere ogni ulteriore improvvisazione di Kreisler; egli infatti sapeva bene che Kreisler si trovava proprio nel punto dal quale solitamente precipitava in un abisso tenebroso di sconsolati lamenti». Ivi, p. 84. Il tema dell'interruzione di sogno a favore dell'irruzione disturbante della realtà sarà trattato ancora in seguito, specialmente in relazione agli intermezzi, che anche Barthes interpreta in un certo senso come elementi di discontinuità.

dell' 'onda' (dove il tipo di respiro ipotizzato era ancora quello affannoso e senza pause, per la mancanza di punti di approdo), con l'arpeggio più manifesto (nemmeno troppo) che compare subito nella prima frase di C: le note, a bb. 1-2, sono esattamente le stesse: sib-re-fa. Eppure il tipo di respiro che abbiamo descritto per questa nuova sezione di *Kreisleriana* è molto diverso: in prossimità del fa, infatti, c'è uno stacco, un 'riprendere fiato'. Sono due situazioni quasi opposte, irriducibili l'una all'altra, ma a esprimerle sono le stesse note: addirittura la stessa area tonale, che si muove tra sib maggiore e fa maggiore.

Questo punto di aggancio tra due sezioni che vogliono passare per contrastanti potrebbe essere motivo di un ragionamento che porta a pensare all'idea di "sviluppo" come una graduale estrinsecazione di tutto uno spettro di potenziali sfumature racchiuse in un nucleo di partenza che non è di tipo strettamente motivico-tematico, o armonico, o ritmico, timbrico, dinamico. Ognuno degli elementi succitati fa parte degli 'attrezzi' che servono allo scopo di sviluppare l'idea, ma non sono gli aspetti che vengono sviluppati *tout court*. Qui, per esempio, potrebbe essere il gesto del respiro a costituire questo nucleo di base: il respiro in ogni sua differente contestualizzazione energetica. L'arpeggio è una figura nascosta, manifesta, emerge e no, ma quello che lo rende protagonista della vicenda è il fatto che lo sperimentiamo diversamente a seconda del contesto espressivo in cui compare.

In altre parole assistiamo a un dispiegarsi in tutte le direzioni di *possibilità* espressive connesse a un gesto semplice e continuativo, quello di respirare, per il quale è necessario un corpo che agisce autonomamente, ma nel quale abbiamo una parte attiva come soggetti, poiché in qualche misura possiamo controllarlo, e soprattutto, possiamo prenderne coscienza. Poiché il respiro costituisce anche una forma di articolazione, in musica, esso aiuta l'esecutore a determinare dove iniziano e finiscono le frasi, quale tipo di concatenazione creino tra loro, e, in senso ancora più ampio, quale sia il ritmo della composizione: pertanto uno 'sviluppo metaforico' del respiro nelle sue molteplici sfaccettature è un po' come se riguardasse l'aspetto formale dell'opera. È quasi come dire, volendo azzardare un paragone, che *Kreisleriana*, fino a dove l'abbiamo analizzato seguendo le suggestioni di Barthes, sia un brano con uno sviluppo della forma stessa. Lo sviluppo non sembra basarsi su un tema, o su una successione armonica, ma piuttosto pare avere come oggetto sé stesso, la sua stessa struttura, che viene dispiegata un po' alla volta, svelata 'a puntate'.

Forse Barthes avrebbe avuto da ridire rispetto a quest'affermazione: secondo le sue parole, che però trasferisce da qualcuno che le ha dette prima di lui (senza tuttavia menzionarne il nome), Schumann in realtà non è particolarmente incline a sviluppare le sue idee.

Sento dire: Schumann ha scritto pezzi brevi *perché non sapeva sviluppare*. Critica repressiva: ciò che *rifutate di fare*, è ciò che *non sapete fare*. La verità è un'altra: il corpo schumanniano non ha stabilità [...]. È un corpo pulsionale che si spinge

e si respinge, passa ad altro – pensa ad altro; è un corpo sbadato (ebbro, distratto e ardente insieme). Da ciò la *voglia* (lasciando a questa parola il senso fisiologico) dell'*intermezzo*.¹⁴

Con questo breve paragrafo Barthes introduce il tema dell'*intermezzo*. L'*intermezzo* non come interludio, ma come elemento di disturbo: in realtà, come disturbo e come contrario del disturbo, a seconda di quale punto di vista privilegiato si adotta. Se leggiamo la linea del discorso musicale dall'ottica della logica, del raziocinio e della volontà 'artistica' (il *discorso artistico*), allora gli *intermezzi* allontanano l'attenzione su qualche 'altrove' corporeo che spiazza, in senso centrifugo, come quando ci si accorge di tentare di focalizzarsi su qualcosa ma si viene continuamente portati al largo da altri pensieri, non esclusi nel novero fissazioni e procedimenti ricorsivi/ossessivi, e via dicendo. Dal punto di vista del corpo e dei suoi colpi invece l'*intermezzo* è esattamente confermativo della presenza immancabile di questi blocchi materici che si impongono senza mezze misure, e senza prendere direzioni ascrivibili al mondo cosciente del compositore/interprete: «L'*intermezzo* [...] non ha la funzione di distrarre, ma di spostare: come un attento salsiere, impedisce al discorso di rappersersi, di ispessirsi, di distendersi, di far ritorno saggiamente alla cultura dello sviluppo; è quell'atto rinnovato [...] tramite cui il corpo si agita, e disturba il *ronron* della parola artistica»¹⁵.

Barthes prosegue quindi con una descrizione della seconda variazione ed entra nel merito di terminologie musicali che raccontano quello che accade nel 'discorso', identificato con l'inizio (sezione C nella nostra analisi) e gli *intermezzi* (sezioni D ed E; transizione in F). Va tenuto presente, però, che ci sono anche quei verbi di cui si era servito per rendere a parole la suggestione dovuta a questo episodio. Come si conciliano i due aspetti? Se stiamo ai verbi e alla definizione del 'discorso' che corrisponde a C, allora 'stirarsi' è ciò che Barthes codifica come discorso musicale centrale, focale, frutto di *ratio* e pensiero, in cui il corpo manifesta sé stesso in una forma meno invasiva, più cantabile (più assimilabile al linguaggio verbale?), mentre 'picchia', 'punge', 'arde' ('risplende oscuramente') sono le caratteristiche azioni relative all'impulsività e all'invadenza del corpo – che emerge negli *intermezzi*.

Come primo passo, vediamo se effettivamente picchiare, pungere, ardere sono descrittori adeguati/ideali per gli *intermezzi*, tentando di renderne conto in termini di scrittura musicale e di resa performativa, riprendendo il ragionamento lasciato in sospeso in precedenza.

Il primo *intermezzo* (D) è caratterizzato dalla sincope nella parte superiore e da sedicesimi *staccato* nella mano sinistra, che esplodono in tutte le direzioni, senza seguire né una linea prevalentemente ascendente né una discendente, bensì alternando i due moti, anche se al termine si riesce a individuare una

¹⁴ Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, p. 287.

¹⁵ Ivi, p. 288.

condotta comunque in discesa che si conclude in cadenza nel tono di fa maggiore dopo appena quattro battute (Fig. 6). La frase, che abbiamo chiamato d1, si ripete per due volte, ma non tramite segno di ritornello. La sonorità è forte, decisa, spiritosa, quasi ironica: infatti, lo scompenso dovuto ai due diversi fraseggi nelle due mani e la scompostezza dei sedicesimi che rendono la mano instabile e continuamente soggetta a modifiche posturali si aggiunge a un'immagine curiosamente contorta di come le note sono organizzate sul foglio, perché, come spesso in Schumann, non è chiaro con quale mano convenga suonarle: a bb. 39-40, per esempio, è bene seguire la linea e suonare i sedicesimi con la sinistra, dovendosi giostrare con una diteggiatura infausta, ma coerente, oppure è meglio suonarli con la destra, che però dovrà lanciarsi in intervalli grandi a velocità sostenuta con due diversi fraseggi e, come se non bastasse, un tasto nero tenuto in mezzo al tumulto (il sib)? A fare un po' e un po' diventa ancora più difficile, perché bisogna operare un rapido *switch* tra due *pattern* motori, spezzando con ciò sia la logica della linea sia quella della posizione. Un enigma di non facile soluzione, che però si ambienta nel rapido scorrere esuberante di note veloci, staccate, forti, e in tono maggiore, con una cadenza dal sapore tradizionale, aperta e chiara. *Sehr lebhaft*, ovvero *molto vivace*, non lascia dubbi riguardo al carattere festoso del momento. Sia per i sedicesimi in *staccato* sia per l'aspetto agogico, non riesce troppo innaturale descrivere con il verbo "pungere" queste frasi. La mano stessa, in buona sostanza, deve punzecchiare la tastiera per ottenere l'effetto voluto; inoltre, le plurime direzioni, in confronto al fenomeno di volta dell'episodio precedente, accentuano l'idea di qualcosa che si disperde, si lancia, si sgretola; qualcosa si rincorre, qualcuno ride, l'azione è giocosa e stuzzicante, sfidante. I "colpi" tornano, dopo essersi assentati per tutto l'episodio C, ma sotto forma di "colpetti", quasi di solletico, di brio. È la vita che irrompe nel sogno, che fa irruzione nella fantasticheria; in altre parole, la realtà "bussa" alla porta della coscienza del personaggio, e vuole entrare. Da questo punto di vista l'intermezzo si può pensare proprio come un elemento di disturbo, laddove con disturbo non si intende necessariamente un qualcosa di negativo, minaccioso, ma di esterno al sé individuale, un momento di distorsione attentiva in cui il soggetto smette per un attimo di seguire il filo del proprio discorso interiore (sia che questo sia 'sognato', fantasticato, o solo ascoltato come pensiero interno) per lasciarsi rapire da ciò che c'è fuori di lui¹⁶.

¹⁶ Hoffmann fa di questo tema un caposaldo dei suoi racconti, in *Kreisleriana*. Il personaggio di Kreisler infatti è spesso soggiogato dalla propria interiorità, ma interrotto da mondane faccende, che lo destabilizzano nella loro straziante pochezza e volgarità. Citazioni come queste sono disseminate per tutto il testo, e appaiono dopo il trattino tipografico o all'interno di parentesi: «È stato molto carino. (Mi verso da bere). È stato il momento culminante dell'esibizione musicale di oggi. [...] Così avvenne che mi trovai solo con il mio Sebastian Bach, accudito da Gottlieb come da uno spiritus familiaris! – Bevo – È consentito dunque tormentare la musica...» E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana, Fantasiestücke in Callots Manier*, cit., p. 12. Altre volte invece la realtà è compiutamente descritta da Kreisler, quasi sempre a sfavore della sua esistenza, per esempio, come qualcosa di stonato: «Quando il vecchio musi-

Nell'intermezzo che segue, invece, contrassegnato nell'analisi con la lettera E, assistiamo al vero e proprio manifestarsi di ciò che, con lunga perizia, abbiamo individuato essere il nucleo centrale del verbo "ardere", o risplendere oscuramente, o brillare. Il pezzo comincia con una figurazione puntata che viene proposta in imitazione tra le due mani, a incastro; ovvero, somiglia quasi a uno stretto di fuga, in quanto la croma puntata di ciascuna voce entrante corrisponde verticalmente all'ultima nota dell'inciso precedente.

- mi♭-re-do-mi♭ (mano destra, b. 92, levare e primo e secondo quarto di battuta)
- la-sol-fa♯-la (mano sinistra, b. 92, secondo quarto di battuta e seguenti)

Il mi♭ della destra si sovrappone quindi al la della sinistra.

Il dispositivo imitativo si ripete con un frammento più acuto della destra (re-do-si♭-re) cui segue l'ultimo, più in basso, della sinistra (fa-mi♭-re-fa). Si veda la seconda parte, "Frase e1; bb. 92-93", della Fig. 8.

cista si fu distaccato pressoché da ogni cosa terrena [sta parlando di Rameau], il suo spirito si rivolse completamente alla divina musica, cosicché ogni sensazione proveniente dall'esterno era solo una stonatura che, spezzando le pure armonie che gli colmavano l'animo, lo tormentava e ostacolava il suo volo verso il regno della luce». Ivi, p. 48. Per non dire, e con questo riferimento chiudiamo la lista senza aver minimamente esaurito l'argomento, le cui tracce si possono rinvenire a ogni piè sospinto all'interno dello scritto, di quando la realtà infastidisce il compositore in persona tramite "colpi", il che sembra proprio calzare con quando espresso da Barthes; nella proporzione che se ne ricava, i colpi stanno alla coscienza vigile/ragione dell'artista (compositore, interprete, ascoltatore) come la realtà esterna sta all'interiorità dello stesso; entrambi questi enti "bussano", pretendono di essere ascoltati, presi in considerazione, valorizzati. «Il compositore appare come un uomo ebbro di sonno, destato a ogni istante da violenti colpi di martello, per poi ripiombare di nuovo nel sonno». Ivi, p. 112. Nemmeno a farlo apposta la coscienza del compositore appare ben funzionante proprio quando assopita: immersa nella sua fantasticheria o intenta al sogno, al torpore. Non a caso *sebr innig* sembra iniziare con questa atmosfera di indefinizione; l'ambiguità dovuta al suo muoversi entro labili confini e indeterminatezza non è che confermativa di una sorta di "trance" spirituale che ben si adatta alle idee del personaggio di Hoffmann, confluite probabilmente anche nello stato di grazia in cui Schumann pareva trovarsi al momento della composizione dei suoi *Kreisleriana*.

Differenze tra C (frase c2) e E (frase e1)

Frases c2; bb. 63-66 (come 9-12)

breve ascesa compressiva

Accordo di dominante di Mib

V del V⁴ V⁶ V⁵ I

- Melodia con gruppi irregolari, al basso, con fioriture, cantabile
- armonia dominatica/cromatica; cadenza chiara con ritardo 4-3
- la sonorità profonda è cantabile e dinamizzata da piccole forcelle

Tutto concorre alla melodia, rinforzandola

la nota sib è sempre presente nell'armonia e nella melodia (persistenza sonora, intenzionale)

Frases e1; bb. 92-93

Le ascese degli arpeggi sono in contrasto con la discesa compressiva della sequenza

- Melodia nel registro medio, rigorosa con cellula puntata
- armonia vitalizzata dal contrappunto: imitazione tra le parti
- la sonorità profonda è atmosferica, sullo sfondo (ottave nella parte grave della tastiera, dinamica piano senza indicati elementi dinamici)

I vari elementi si contrappongono, indebolendo la melodia, che ne risulta quasi nascosta

la cadenza di c2 è il punto di arrivo della frase, espressivo, mentre in e1 è residuo di un processo in avanti

Fig. 8. Confronti tra frasi di C e frasi di E (intermezzi).

Per portare la frase al suo culmine gli incisi puntati appaiono ancora e ancora ma insistendo sulla stessa nota a diverse ottave, quattro volte, fino a raggiungere la cadenza che conduce sul V di sol (accordo perfetto di re maggiore).

Anche solo in questa breve considerazione su come è organizzata la melodia si nota subito che i frammenti si rincorrono e si stuzzicano a vicenda, come guizzanti fiammelle, e che la tendenza è a muoversi cercando di lambire l'alto della tastiera, anelando appunto al "cielo", metaforicamente rappresentato dalle note acute ("più alte" nel senso comune del termine). Gli arpeggi che interconnettono i frammenti infatti implicano movimenti delle braccia oltre che delle dita, che in pochi istanti spostano il corpo verso l'alto, ma senza indugiare poi

in questa zona, anzi, ripiombando subito nella parte grave, da dove, come da un calderone, si sprigionano i prossimi, sempre più azzardati, fuochi. Infatti se il primo arpeggio raggiunge la nota *mi^b* del quarto spazio del pentagramma, quello seguente arriva praticamente un'ottava sopra (bb. 92-93); la frase successiva sembra meno lanciata, arriva solo fino al *si^b*; ma quella determinante, quella conclusiva e quindi più convincente, si porta, come accennato prima, fino al *re* con quattro tagli addizionali in collo. Anche la mano sinistra accompagna la frenetica ascesa con ottave e crome puntate che disegnano l'accordo, partendo dal *re* con un taglio in collo sotto al pentagramma (chiave di basso) fino ad arrivare alla chiave di violino, e al *re* centrale raddoppiato con il *re* acuto.

Per suonare questo intermezzo è auspicabile, a nostro avviso, tenere presenti due questioni: una di carattere agogico e una di carattere dinamico. Per quanto riguarda la velocità, viene spontaneo 'correre', perché le semicrome, gli arpeggi, tutto chiama un virtuosismo mirabolante e focoso, ma invece l'indicazione di tempo è *etwas bewegter*, ed è da riferire alla sezione precedente: "un po' più mosso" non significa "presto" o "molto allegro"; bisogna per l'appunto prendere le misure dal movimento dei sogni esperito poco prima, e ingranare una marcia giusto appena più rapida, come qualcosa che si innesta sul sogno, più che stravolgerlo; l'intermezzo precedente 'svegliava' a suon di picchietti e punzecchiature, questo nuovo intermezzo invece carica ancora di più di intensità un'atmosfera già presente da prima. Narrativamente, si può dire che l'episodio dell'intermezzo II (E) non slitta i piani temporali, non crea un nuovo livello per l'intreccio, ma distorce lievemente quello già in essere, con deviazioni più o meno indicative di un aumento o diminuzione dell'emozione e delle tensioni. In secondo luogo, anche dinamicamente è interessante provare a rendere l'idea del "non stare nella pelle", della frenesia, e dell'insistenza, ma senza uscire dai confini di quella sorta di recinzione dignitosa che il personaggio si è dato e a causa della quale, appunto, non si raggiunge il culmine del sentimento. Suonare *crescendo* esagerati e ruzzolare gli arpeggi sarebbe un po' come svalutare il difficile e conflittuale rapporto tra impulso e freno, e non valorizzarne la complessità. Pertanto l'idea interpretativa, che qui vogliamo suggerire, è quella di un sapiente dosaggio di energie, e di uno studio finalizzato a sapere come 'contenere' lo slancio, pur provandolo, e intendendo trasmetterne all'ascoltatore un "assaggio", una premonizione, infatti la dinamica iniziale, *p*, non suggerisce esplosioni e improvvise roboanti forze che trascinano esecutore/ascoltatore/personaggio in un reame completamente avulso dal precedente. La sonorità così in basso nella tastiera e con i raddoppi di ottave alla sinistra conferma che vi è in questo episodio qualcosa di oscuro, fosco, innaturale; un presagio; forse un'agitazione per qualcosa di non chiaro nella mente, anche se, per quanto non chiaro, questo qualcosa sembra volersi esprimere in grande, raggiungendo note "brillanti", "splendenti", cristalline, come quelle cui arriva nella prima metà. I *crescendo* e gli *accelerando* vengono naturali, certamente, perché tutto il disegno sale, a scoppi e ritorni di fiamma; potremmo associare, da esecutori, anche il verbo "fremere", visto che gli estremi della tastiera vengono raggiunti in pochissimo tempo e poi la

posizione viene spostata drasticamente in ampi salti e dislocazioni, rotazioni, trascinamenti, di tutto il corpo, senza che il lavoro sia da attribuire unicamente all'esercizio di una buona digitazione. Le crome puntate aumentano l'idea di una frenesia, di tanti piccoli impulsi da tenere a bada, come se l'ambizione di arrivare a una sensazione forte, prorompente, totalizzante, dovesse essere tenuta a freno in attesa di ancora più intensi seguiti che si presagiscono, come osservato prima. Ed è ciò che effettivamente, in un certo senso, accade, perché a partire da b. 100, dove inizia la frase e2, l'aumento di tensione/ambizione è realizzato non più tramite franchi arpeggi e ampi gesti, bensì nella minuzia di una progressione con diversi cromatismi e note vicine; gli elementi puntati del ritmo raddoppiano anche se questo non è esplicitato nella scrittura (ancora una volta ci rendiamo conto di quanto limitante sia un approccio che non tiene conto della concretezza esecutiva) poiché, ad esempio, a b. 100 (e come qui, anche nelle seguenti) sul secondo quarto si hanno le note: sol [mi♯-si♭, entrambe scritte sul pentagramma inferiore], sol. In pratica si tratta di quattro semicrome di cui le seconde due si suonano comunque con la destra ma sono scritte nel pentagramma inferiore, lasciando a intendere che il primo sol 'potrebbe' essere il capolinea di una figura ribattuta sol (croma puntata) sol (semicroma) che appartiene al pentagramma superiore; in questo modo la mano destra è come se creasse continuamente cellule puntate. In verità la polifonia prescriverebbe, con il gambo verso l'alto del primo sol, solo una semimini-ma, ma poiché il sol si deve risuonare in virtù della figurazione della seconda voce, va da sé che si sentiranno due sol, come appena descritto, e in seguito analogamente due la♭, due si♭, etc, fino a b. 106 dove il fremito si arresta, o meglio, cambia forma, diviene forza dirompente e ancora più ossessiva: la progressione insiste sullo stesso modulo, ripetuto ben cinque volte, con accenti dissonanti, dislocati (come in 1), doppie cellule puntate omoritmicamente con le due mani, dinamica *f*, e massima espressione dell'intensità.

Inoltre il movimento cromatico del basso, sempre raddoppiato in ottava, che inizia in questa frase (b. 100), incalza l'andamento e sospinge ad accelerare; un fenomeno simile accadeva in 1, laddove i cromatismi generavano una potenza tutta loro, che viaggiava quasi per conto suo ma determinando un accrescimento della forza trascinante in avanti, volendo proprio raggiungere quel picco di intensità che ci si aspetta arrivi, e che nel caso di Intermezzo II si sfiora a b. 105 (ma non viene mantenuto, anzi, si traduce in quel miscuglio di insistenza e frustrazione ben rappresentato dalle bb. 106-109), mentre in 1 era modulato in onde, quindi comunque non completamente soddisfatto: tornava indietro non appena la frase si ripiegava in quel "gomitolo" descritto da Barthes (bb. 4; sospensione del basso, ritorno dell'onda da capo, etc). In entrambi i casi si tratta di aneliti che non raggiungono il loro obiettivo, ma che, ostinatamente, lo cercano, ponendo nella ricerca la loro ragion d'essere (motivo per cui crediamo sia un punto cruciale, esecutivamente, rendere questa conflittualità, come anticipato prima). Tale atmosfera di ripetizione soverchiante da un lato non ha nulla a che vedere con il rimuginio sorridente del sogno (2C), che si bea della propria stessa circolarità, indugia nell'illusione e si compiace del fatto di non uscirne, dall'altro

ne è strettamente parente: in entrambi i casi il personaggio non attinge alla realtà per la sintassi dei suoi pensieri, e il *focus* è sempre rivolto a quell'interiorità eccessivamente ricca, coltivata al di sopra di ogni evidenza, che, probabilmente, lo protegge e gli assicura di esistere (implicazioni psicologiche si possono rinvenire in tal senso anche nelle teorie psicanalitiche moderne).

È importante istituire una differenza tra i due tipi di intermezzo che si concatenano a C: stando alle osservazioni di Barthes sembrerebbe infatti che questo episodio, così come il brano intero *Kreislarianiana*, sia scandito non da contrasti tra le parti, ma da un riempimento progressivo di tutto lo spazio in tutte le dimensioni; il concetto è espresso in questi termini:

La seconda delle *Kreislarianiana* comincia con una scena di stiramento [...]; poi qualcosa (Intermezzo I) giunge improvvisamente ad abbassare la scala dei toni [...]. Si tratta di un contrasto? Ci piacerebbe dirlo; si potrebbe allora disegnare la struttura paradigmatica, ritrovare la semiologia musicale, quella che fa sorgere il senso delle unità oppostive. Ma il corpo conosce contrari? [...] Il susseguirsi degli intermezzi non ha la funzione di far parlare i contrasti, bensì di realizzare una scrittura irradiante, molto più simile allo spazio dipinto che alla catena parlata.¹⁷

Il fatto che il corpo non conosca contrari potrebbe essere discutibile (basta pensare alla complementarità delle azioni di flessione e di estensione dei muscoli; la sistole e la diastole cardiache; l'inspirazione e l'espiazione polmonare; il sonno e la veglia; etc), ma l'affermazione circa la non sequenziazione in alternanza di contrari/contrasti nel brano potrebbe trovare un riscontro per come abbiamo analizzato la differenza costitutiva tra i due tipi di intermezzo: il primo intermezzo appare come una contraddizione rispetto alla sezione iniziale C, mentre il secondo ne sembra una dilatazione/intensificazione senza contraddizione (la qual cosa verrà meglio approfondita con le osservazioni sulla frase f della transizione), e ciò conferisce all'episodio *sehr innig* già una struttura che non è interamente costruita su opposizioni ma nemmeno non lo è; non c'è un "unico" clima emotivo, ma nessun vero e proprio punto di passaggio chiaro e univoco può definire dove esso muti, e su quali basi avvenga il mutamento. Quando Barthes dice che non ci sono 'stati d'animo', potrebbe avere anche ragione: ci sono, in *Kreislarianiana*, piuttosto, 'moti d'animo'. In realtà i "moti" per Barthes sono sempre del corpo, ma inevitabilmente rinviano a una sfera emotiva, e, al limite, anche spirituale: «Il colpo può assumere di volta in volta una figura diversa [...]. Non si può dire che questa [figura] sia allegra e quella triste, oscura o gioiosa, ecc; la precisione, la distinzione della figura è legata non agli stati d'animo, ma ai movimenti sottili del corpo»¹⁸. In seguito: «"Anima", "sentimento", "cuore", sono i nomi romantici del corpo»¹⁹.

¹⁷ Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, pp. 288-289.

¹⁸ Ivi, p. 291.

¹⁹ Ivi, p. 294.

Con l'ultima affermazione Barthes desume che in realtà è il corpo che deve essere ricondotto all'unità di senso di matrice romantica, e non viceversa, tuttavia ora ci interessa l'aspetto del paragone, per il quale può essere suffragata l'idea di un moto del corpo che fa scaturire, si accompagna a, un moto dell'animo.

Somiglianze e pertinenze tra C e E

(a) bb. 68-70, in C [Erstes Tempo]



(b) bb. 100-101, in E (Intermezzo II)



Differenze sostanziali nella fraseologia tra C e D

(a)

n. v. melodia palindroma idem

discorso direzionato (discesa chiara, limpida, e cadenza)

1° sospiro 2° sospiro 3° sospiro: la fantasticheria prosegue... ..e si conclude.

Per quanto più articolata, l'ultima frase si chiude sempre sul fa, come i due sospiri. Circolarità e inconcludenza tipiche delle fantasie e dei sogni; lo stato di illusione/trance/sogno non si interrompe



La discesa "accidentata" tra salti di terza, intervalli di tono, arpeggi ascendenti, semitoni, note di cambio. Si comincia e si finisce sul fa, ma di mezzo ci sono mille peripezie

Molteplici direzioni contrastanti anche nella parte del basso: salti di quinta, sesta, frammenti scalari, note 'scomode'

Fig. 9. Confronti tra C, D, E.

Sempre a favore della tesi del contrasto/non contrasto, possiamo ricorrere ancora una volta all'idea del tipo di respiro che caratterizza la sezione C e l'Intermezzo II (E). Come già accaduto in precedenza, tra 1B e 2C, laddove si rinveniva lo stesso arpeggio, ma contestualizzato in atmosfere 'respiratorie' quasi antitetiche, anche in

E, per la precisione a partire da b. 100, vi è un elemento presente nell'episodio di C che lo precede (a bb. 68-69). Si tratta di una breve semifrase, che mentre in C aveva il tono del sospiro e del meditare ritorno a qualche intimo sogno, in E si connota per la sua frenetica movenza, per l'instabilità e il protendersi in avanti: due tipologie di direzionalità temporali agli opposti, secondo i termini musicali. Si veda l'esempio "Somiglianze e pertinenze tra C ed E", esempi a e b, in Fig. 9.

Notiamo che a partire dal *si* fino ad arrivare al *re* le note sono identiche. Il *pattern* ritmico non è uguale, ma assimilabile: le prime tre note sono ridotte a metà del loro valore nell'intermezzo (e questo effettivamente può comportarne una maggior velocità, anche se comunque subordinata al carattere iniziale) e l'ultima cellula puntata è invece rimasta inalterata. La frase di C, scorporata dall'accompagnamento nel solo profilo melodico, combacia con quella di E; tuttavia mentre in C è l'assoluta protagonista del 'sospiro' e catalizza tutti gli altri elementi della musica su di sé, traendo da questa comunione di forze la massima espressività, in E è mascherata nel turbinio delle semicrome, confusa da un basso cromatico che muta il senso degli accordi e da una polifonia quasi ambigua. Si tratta della stessa 'musica'? No, ma anche sì, dipende da cosa intendiamo con "stessa"²⁰.

Così come alcuni passi sono accomunati dalle stesse note, e altri dalla stessa atmosfera, vediamo come invece esistano episodi davvero contrastanti, dove possiamo affermare con meno timori di rinvenire un senso di opposizione, una diversità che crea una spaccatura: un po' come nel paragone con la realtà che irrompe, di cui si è prima data notizia, questo confronto tra C e D dà prova di irriducibile contrasto. Si veda la seconda parte, "Differenze sostanziali nella fraseologia tra C e D", di Fig. 9.

Assistiamo a due musicalità che divergono sotto, almeno, questi aspetti:

– Melodia: nel caso di C, caratterizzata da brevi incisi, confermati in omoritmia (o quasi) tra le voci, e da una discesa limpida che conduce al tono cui l'episodio sta modulando (frase c1). Nel caso di D, una mancanza di linearità dal punto di vista del profilo melodico (la discesa è "accidentata"), ma al contrario,

²⁰ La domanda da porsi è: ci si accorge, all'ascolto, di questi frammenti 'volanti' di identità, li si avverte sotto traccia, in forma di *unheimlich*, o non si riescono proprio a percepire? Ognuno ha la sensibilità che la cultura e il vissuto gli hanno consentito, per cui la risposta sarà diversa per ciascuno, tuttavia un interprete interessato alla questione potrebbe far leva su questi ritagli di rievocazioni per aumentare o alleviare la differenza tra essi; può farsi in altre parole guidare dalla suggestione che questi provocano in lui nei molti contesti in cui manifestano. È anche così che Barthes forse pensava alla modalità "radiante" di espressione schumanniana, perché satura tutti gli spazi espressivi possibili, in un'immagine bidimensionale e quindi con coordinate nello spazio (piano) piuttosto che in una linearità che denota maggiormente processi logici e concatenazioni causa-effetto monodimensionali (su una linea). Il paragone geometrico calza anche per altre ragioni. Dal punto di vista narrativo, si tratta di non far combaciare la fabula con l'intreccio. L'argomento prosegue fuori di nota; si veda in seguito.

una direzione chiara fino alla cadenza, una frase unica, definita, che nulla ha che vedere con andamenti ‘sospiranti’

– Armonia: nel caso di C, ancora, tutto è confermativo e accentuativo del carattere della frase, il ritmo armonico è lento (lo stesso pattern I-V; I-V; modulazione V-I in 8 bb.); in D, le sincopi, i ritardi, gli agglomerati sono continuamente variabili e il ritmo armonico è elevato (due accordi per battuta, già 8 accordi in 4 bb.)

– Elementi del gesto tecnico: in C, *superlegato*, sconfinata dolcezza del suono, appoggio pieno, sobrio, controllato, preminenza della voce superiore timbrata e omogeneità dei fraseggi; in D, legati a due a due superiormente e note staccate e veloci nella sinistra con scomode posizioni e rapidissimi spostamenti

– Sonorità: in C, forcelle e microdinamismi, *p*; in D, suono brillante, *f*, senza variazioni, anzi, tenuto e confermato (l’indicazione compare due volte sullo spartito, nel caso a qualcuno venga in mente di fare un *diminuendo* perché la frase va a chiudersi).

E questi sono solo alcuni esempi.

Da tale confronto emerge una potenziale attribuzione di ruolo di elemento di disturbo vero e proprio (realtà che disturba) di D rispetto a C, che è ciò che cercavamo di raccontare già dai primi approcci analitici. Invece, tra C ed E, benché abbiamo visto come il secondo intermezzo possa essere letto come amplificazione emotiva di un preesistente sogno narrato in C (riferendoci con ciò a C che si trova dopo D, non al primo C), notiamo comunque alcuni comportamenti contrastanti, che determinano una differenziazione tra i due episodi. Si veda la Fig. 8.

Come già scritto nella figura, il disegno contrappuntistico a perfetto incastro di E sembra non prestarsi a un confronto con la languida frase c2, dove alla mano destra si perpetua un accordo dominantico scomposto (è lo stesso passaggio di cui si è visto che riporta il microcosmo di volta tra i due contralti, come rappresentato in Fig. 7, esempio b); la sonorità è profonda in entrambe le frasi ma per motivi diversi: nel caso di C, per una cantabilità più intensa, per concorrere all’atmosfera della componente “oscura” in “risplendere oscuramente” (qui la versione italiana è interessante per la scissione tra i due aspetti del verbo); inoltre, le due piccole cadenze (non del tutto conclusive, sono entrambe I.A.C., visto che in C abbiamo il primo rivolto della settima, a b. 11, e in E invece lo sfasamento tra i gradi melodici in sol minore al soprano a bb. 92-93, 4-3, poi 5, rispetto al I nel basso che arriva in ritardo rispetto al movimento della parte superiore) hanno un effetto diverso seppure per una sfumatura, perché in C il ritardo 4-3 ammorbidisce, rende più attesa la conclusione, con una minima *suspense*, che finalmente risolve, mentre in E si ha la sensazione di un accento melodico nel frammento con la cellula puntata ma il sib che chiude non sembra una conclusione perché l’inciso è a metà strada (manca il re del quarto successivo) e perché appunto il basso è un la, deve ancora ‘aggiornarsi’ al sol che giunge in ritardo. In altre parole, se in C il sogno è etereo, gentile, accogliente per la coscienza del personaggio, in E lo stesso sogno si è tramutato in presenza inquietante, che vorrebbe sprigionare un certo tipo di energia ma, per circostanze gestite al di fuori dello schema narrativo (com’è insito nella musica), non può farlo, e questo determina agitazione e ardore nel personaggio. Non potremo mai sapere il contenuto del sogno: ma qualunque esso sia, quello

che sappiamo è che in corso d'opera l'emozione correlata con quel contenuto pare intensificarsi, modularsi, assumere toni differenti più o meno 'disturbanti'.

Dopo il secondo intermezzo, per poter riallacciare il personaggio con il suo sogno originale, sereno e carico di struggimento autocompiaciuto, è chiaramente necessaria una fase di decompressione. Tale fase potrebbe essere identificata con la transizione, F, caratterizzata da uno schema contrappuntistico doppio, per cui la voce di contralto (contralto?), cromatica, subdola, ambigua, mescolata in un certo senso con la voce del soprano, viene, nella seconda frase, a trovarsi al di sotto di quella che prima era la linea del basso. Le parti si incrociano, e con esse le mani del pianista.

L'indicazione di tempo è *Langsamer*. Si ricerca maggior quiete dopo la non-esplosione di E; ma, quasi per creare un contraltare a tanta emersa fisicità, e a tanta passione, il personaggio ha probabilmente scelto la strada dell'elucubrazione mentale, tanto che i suoi pensieri sembrano intrecciati in maniera contorta e apparentemente solo sulla base di un raziocinio, tant'è che la superimposizione della frase del basso due ottave sopra è *verbatim*, non ci sono modifiche; i cromatismi suggeriscono un senso ansiogeno, le sonorità si spostano sempre più verso il basso, incessantemente, fino all'accordo di tre re, vuoto, di b. 122 (Fig. 6).

È la prima volta che in una cadenza compare un accordo vuoto: e non solo senza la terza, ma anche senza la quinta. L'annichilimento è palpabile; tuttavia il caleidoscopico migrare delle idee del personaggio continua oltre quello scoglio, e, al secondo approssimarsi di cadenza, si instaura una nuova frase ancora più meditabonda; le dissonanze nella mano sinistra, con bicordi nella parte bassa, suonati *piano*, quasi non consentono di distinguere le note che li compongono; forse nemmeno il personaggio ha ben chiaro il contenuto del suo rimuginare. Via via la melodia sale, con essa anche la mano destra, e poi, dal nulla, a b. 130 ecco tornare la luce²¹: «[L]a selvaggia successione di accordi si dissolse in tenere

²¹ Il topos narrativo di cui stiamo parlando è quello del "riconoscimento". Nella scena, descritta nel 2 del II ciclo dei *Kreisleriana*, non è Kreisler, il protagonista, così come non lo è il barone Wallborn; il protagonista è, più estesamente, il riconoscimento stesso. Kreisler sembra aver smarrito la ragione, si reca a teatro, e seguita ancora a identificarsi con la musica. Poi succede un fatto nuovo: «Quando oggi in teatro mi si fece incontro, con tratto virile e cavalleresco, un'energica figura [sottolineiamo il termine "figura"] giovanile in uniforme, la spada tintinnante al fianco, ebbi l'impressione che mi fosse così estranea e tuttavia così nota [sentimento di *Unheimlich*], e non mi riusciva di capire quale particolare successione di accordi incominciasse a muoversi in me, simile a onde che andavano ingigantendo sempre di più. [...] – la selvaggia successione di accordi si dissolse in tenere armoniche angeliche [...]; e allora, poiché sono [...] un valente musicista, mi fu subito chiara la tonalità da cui il tutto scaturiva. Intendo dire, cioè, che riconobbi subito nel giovane cavaliere Sua Signoria Illustrissima, il barone Wallborn». Hoffmann, *Kreisleriana, Fantasiestücke in Callots Manier*, p. 76. Già qui notiamo subito il parallelismo tra una reazione iniziale di disagio causata dal riconoscere/non riconoscere il barone (la figura si capisce ma l'identità no) e la «particolare successione di accordi» che più tardi viene rinominata «selvaggia successione», quindi una musica che rispecchia il disagio e lo scompiglio, e poi la nuova reazione di pacificazione dovuta al pieno riconoscimento che però non accade dal nulla, bensì accade *perché* la tonalità diventa chiara, e *quindi* è possibile accedere all'identificazione del barone. La differenza è sottile, e forse l'ambiguità è voluta; in ogni caso si ha un'evoluzione del sentimento che viaggia di pari passo con l'acquisizione del riconoscimento

armoniche angeliche che parlavano in modo davvero meraviglioso dell'essere e del poeta; [...] Lei mi aveva riconosciuto»²².

Compare un elemento trasfigurato (anche Kreisler, dopotutto, si era fatto passare per un altro...) ovvero in un'altra tonalità e con qualche aggiunta di voci (che creano comunque un insieme consonante), per la precisione in fa# maggiore. Naturalmente ci vuole qualche tentativo prima che il riconoscimento avvenga appieno, infatti l'inciso è ribadito due volte (in fa# e poi enarmonicamente in solb) prima di apparire nella sua veste originale: a questa è aggiunto solo un fa basso, e il ritmo di due note viene puntato; ancora una volta la figura si ripete, con differenti esiti armonici, fino a quando non sfocia nella rasserenante cadenza che sancisce con fermezza il ritorno al luogo magico dei sogni, da cui comincia, per l'ultima volta, una sezione C comprensiva di una coda, in alto nella tastiera, lontana, quasi un carillon, e un ultimo struggente ripensamento tradotto da quegli accordi lunghi nel registro centrale, con un *rallentando* sull'ultimo dispiegamento di una melodiosa linea cantabile al soprano, come un ultimo strascico, ancora, prima di svegliarsi completamente dalla trance della fantasticheria (o addormentarsi, per sognare di nuovo).

La sezione F tuttavia nasconde un altro rispecchiamento intertestuale, che si può cogliere solo se si sono avvicinati i testi dei due autori osservandoli da un punto di vista 'atmosferico'. Nel III del secondo ciclo dei *Kreisleriana* di Hoffmann, il personaggio Kreisler presiede a un incontro dedicato all'improvvisazione: vengono minuziosamente raccontati tutti gli accordi che suona, corredati dai rispettivi commenti. L'evento inizia con lo spegnimento dei lumi, cosicché l'oscurità sia completa. Si comincia nel registro grave, con il pedale abbassato, e dopo varie peregrinazioni

dell'amico. Questo episodio costituisce un microsviluppo, un passaggio da uno stato d'animo all'altro, che si intreccia con un passaggio da un certo tipo di atmosfera musicale a un altro. Ma c'è anche una citazione di poco successiva che corona il tutto: «Mentre tentavo alcune modulazioni [...] Sua Signoria Illustrissima interveniva sempre con tale precisione, rispettando il ritmo e la tonalità, da non aver più dubbi: Lei mi aveva riconosciuto come il maestro di cappella Johannes Kreisler e non si era rivolto a quell'apparizione che stasera il folletto Droll [...] aveva evocato per me». *Ibidem*. Ancora più interessante dunque: la vera e propria gioia non sta nel riconoscere qualcun altro che si avvicina a lui, ma nell'essere riconosciuto per chi si è veramente: quella sera Kreisler si era fatto "passare per un altro", ovvero si era fatto chiamare Schulz di Rathenow (un personaggio incontrato poche pagine prima nella lettera del barone a lui). Anche per il lettore questo Schulz non è, appunto, un nome nuovo, eppure non è detto che ci si ricordi di essere già incappati in quel personaggio, o se lo si ricorda, forse non si ricorda che ruolo avesse; insomma, non solo a livello contenutistico il riconoscimento è centrale in termini di persone e personaggi, ma anche narrativamente, al di fuori dei giochi, per così dire, la vicenda coinvolge il lettore in processi di riconoscimento che possono avvicinare la sua sensibilità a quella del protagonista. Kreisler si era travestito e aveva cambiato nome: eppure il barone capisce che è lui. Una metafora molto calzante per *Kreisleriana* di Schumann, dove diversi frammenti, appunto, occultati 'sotto falso nome' o con apparenze mutate, tornano a incontrarsi e riconoscersi nelle dita e nel pensiero dell'interprete che si immedesima nella volontà di sciogliere il mistero della loro presenza.

²² *Ibidem*.

si giunge all'accensione delle "fiammelle" da parte dell'Amico Fedele che riporta Kreisler al di qua della propria fantasia, laddove sarebbe stato facile che gli prendesse la mano e precipitasse in qualche suo sconfortante abisso (si veda in merito la nota 13 a piè di pagina). La successione è rappresentata nella parte c di Fig. 10, ogni accordo è indicato tramite la sigla e relazionato a quello seguente attraverso una simbologia che si rifà a quella codificata da H. Schenker nei suoi grafici analitici senza tuttavia aderirvi puntualmente. Alcuni accordi sono collegati da relazioni enarmoniche o di tipo neoriemanniano (affinità di terza), come P (tono parallelo, per cui cambia il modo su una stessa tonica) o L ("cambio di sensibile", *Leittonwechselklang*). L'altra relazione neoriemanniana che non compare nella sequenza di Kreisler è R, tono relativo; la menzioniamo perché questa invece sembra apparire nel grafico che riassume i movimenti tra aree tonali transitorie nel complesso di *sehr innig* e nel dettaglio della parte C (esempi a e b della stessa figura).

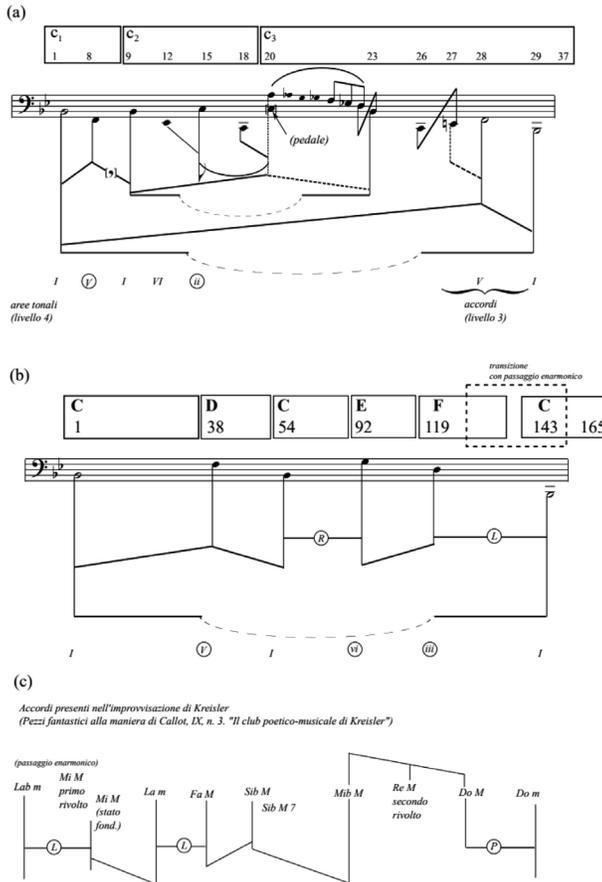


Fig. 10. Grafici di riduzione di C e di 2; sequenza degli accordi usati da Kreisler nella sua improvvisazione.

L'improvvisazione di Kreisler non è la musica di Schumann: i due non usano nemmeno gli stessi accordi in un altro ordine, ma sembra che ciò che accade sia questo: l'atmosfera dell'improvvisazione di Kreisler c'è nella musica di Schumann, e questo si evidenzia a colpo d'occhio con travature ascendenti e discendenti che indicano rapporti tonali dominantici e antido-minantici, con la presenza di alcune relazioni neoriemanniane, con un uso dell'enanarmonia in un punto, e con qualche altra particolarità. In altre parole Schumann non sta traducendo alla lettera Hoffmann: lo sta interpretando, rielabora lo spunto e lo fa suo, e, pare, nemmeno del tutto consciamente, stando a quanto lascia scritto in merito, in una lettera destinata al suo ammiratore Simonin De Sire²³. Le somiglianze ci sono, e sono dovute appunto a un andamento tonale altalenante tra momenti più classici e cadenzali che rispettano il profilo tradizionale della cadenza, e altri più svincolati e vicini alle sensibilità romantiche con relazioni di terza. Altre considerazioni sull'aspetto del *tonal plan* di C e di 2 seguiranno, per mettere meglio a fuoco il significato della distinzione tra fabula e intreccio e la struttura a scatole cinesi in cui pare racchiudersi l'intero episodio.

Tornando quindi alle definizioni verbali che si sono impostate all'inizio per avvicinare l'approccio di Barthes a quello esecutivo/interpretativo, sono stati espressi quindi complessivamente cinque verbi, tutti ben calzanti con le situazioni della musica, che si susseguono determinando una scansione che può essere assimilata a un intreccio narrativo:

– Per prima cosa, come risultato dell'azione drammatica emersa in *Äußerst bewegt*, il personaggio ipotetico necessita di un recupero d'aria, e/o di rifugiarsi nei suoi momenti di fantasticheria: il verbo della sezione C è 'svegliarsi' accompagnato da 'stirarsi/stiracchiarsi'. Questa dimensione è ben rappresentativa di uno stato ambiguo, di sonno/sogno o di veglia trasognata, che però disconnette il legame della coscienza con la realtà esterna. Inoltre, in virtù di questo stato d'animo privilegiato, possono essere allungati e stiracchiati gli arti del corpo con la finalità di pervenire a una massima estensione degli stessi, che è pacificante, rassicurante, perché può aiutare a conoscere percettivamente i propri confini, senza con ciò mettere in atto tentativi di superamento. Il personaggio è al sicuro nella sua mente, nel suo 'cuore';

– La realtà tuttavia irrompe. Nel primo intermezzo, ovvero D, il verbo di Barthes è 'pungere', cui potremmo unire anche 'picchiare' perché afferenti alla

²³ Scrive Schumann nel 1839: «Di tutti questi [pezzi per pianoforte], *Kreisleriana* è il mio preferito. [...] Kreisler è una delle creazioni di E. T. A. Hoffmann, un eccentrico, selvaggio e spiritoso direttore d'orchestra. [...] I titoli dei miei pezzi mi vengono in mente dopo che ho finito di comporre la musica». K. Storck, *The letters of Robert Schumann*, J. Murrey, Londra 1907, p. 128. La traduzione è mia. Non sappiamo dunque se l'ispirazione sia conscia o parzialmente inconscia; quel che è certo è che la lettura di Hoffmann precede cronologicamente la stesura del brano, e che infine Schumann decide di associare le due cose come se dipendessero l'una dall'altra.

stessa categoria semantica di irruzione/presentazione improvvisa, senza anticipazioni, senza richieste di permesso, autorizzazioni²⁴;

– Di nuovo il personaggio si immerge nei suoi sogni, e lo fa altrettanto bruscamente (la cadenza al termine di D è una I.A.C., sul primo rivolto del I. Subito, però, il *mi♭* come settima di passaggio conduce il discorso velocissimamente ancora nella tonalità di *si♭*: *Erstes tempo*). I verbi d'azione già menzionati (stiracchiarsi, sbadigliare/sospirare rinvenuti in fase di esecuzione) caratterizzano questa sezione;

– Dopo l'Adagio con cui si conclude la reiterazione di C, e la corona, entrano in gioco nuove energie, che secondo la nostra lettura appartengono ancora all'interiorità ma sono più passionali, pertanto, l'episodio E si configura come maggiormente dinamizzato: l'associazione verbale qui è con termini come “fremere” (motorio), e secondo Barthes ‘risplendere oscuramente’ che abbiamo tradotto con ‘ardere’ per una corrispondenza con il testo di Hoffmann;

– Con F il personaggio fluttua in una sorta di universo lambiccoso, dove le sue forze sono convogliate nel tentativo di venire a capo di quest'implosione di sentimenti appena accaduta in lui, attraverso congetture e complicati raggiri (lo strano contrappunto, i cromatismi). In questa fase non si associano particolari verbi di Barthes né verbi specifici di esecuzione se non, volendo, ‘incrociarsi’, che dà un'idea complessiva del rimuginio fine a sé stesso, e che, fisicamente, accade nell'incrocio delle parti e delle braccia (da b. 122 in poi);

²⁴ C'è un passaggio, in *Kreiseriana* di Hoffmann, che pare raccontare con dovizia di particolari e conseguente nervosismo bruciante esattamente questo tipo di irruzioni: non solo aggravate dal mancato preavviso, ma anche dalla noncuranza, o in certi casi, addirittura forse da una intenzionalità malevola. Kreisler racconta: «È sufficiente aver dato l'ordine di non sbattere la porta, o addirittura di camminare in punta di piedi, o anche solo di non rovesciare nulla quando si trovano nella stanza e, mentre si leva, dallo strumento o ad opera di una voce, un suono beatificante? Ma essi fanno ancora di più. Un genio infernale tutto particolare ordina loro di entrare [si riferisce a servitori e persone che circolano per la casa], proprio nel momento in cui l'anima si libra tra le onde dei suoni, per prendere qualcosa, o per sussurrare, oppure, se sono sbadati, per buttare là allegramente qualche domanda, con rozza e sfrontata volgarità. E invero non durante un *intermezzo*, o in qualche momento di scarsa importanza. No. Nel momento più sublime». Hoffmann, *Kreiseriana, Fantasiestücke in Callots Manier*, p. 72. Il corsivo non è presente nel testo, ma serve a evidenziare uno di questi tre elementi di incredibile partecipazione tra Hoffmann, Schumann, e Barthes. Ovvero: la realtà ha fatto irruzione “nonostante gli ordini contrari”, la realtà è associata con le persone che si muovono e “entrano” nella stanza della musica che in un certo senso metaforicamente è il luogo della mente e del cuore di Kreisler, poiché egli stesso associa la sua identità con la musica in senso lato, e infine, l'irruzione non viene in un momento qualsiasi, ma in un momento di estrema beatitudine che certamente non è un *intermezzo*. Questo ci conferma che anche Hoffmann/Kreisler considera l'*intermezzo* come una frapposizione tra momenti sublimi. A maggior ragione se Schumann ha definito *intermezzi* le sezioni D e E, questo potrebbe significare (per l'interprete) che l'idea della fantasia in C non è la stessa che in queste sezioni, o che, comunque, esse rappresentino una diminuzione nel livello di ‘celestialità’ della situazione. L'idea di un'intrusione sgradita la cui connotazione passa per verbi come “sbattere la porta” o “buttare là qualche domanda” riesce molto vicina a quella trasmessa dalla cascata di note puntate e dalle sincopi presenti nel primo *intermezzo*.

– Infine grazie al passaggio in cui lo stato d’animo si rasserena, in virtù di un graduale ritorno della musica verso lidi conosciuti (Kreisler viene riconosciuto, Kreisler riconosce: l’identificazione comporta rasserenzione, confini ristabiliti, possibilità, fuor di pericolo, di riappropriarsi della propria dimensione interiore di nuovo aderente); qui non ci sono verbi di azione o di respiro, ma l’idea è quella di un’azione affettiva (AMA) che consiste nel ‘riconoscersi, essere riconosciuti’; l’ambientazione è un’ultima volta quella del sogno.

Il profilo energetico che possiamo ricavare da questa traccia in elenco può essere riassunto in un grafico dove in ascisse si ha il tempo che scorre (sempre di tempo musicale non oggettivo si tratta, pertanto non si legga il grafico come un’oggettivazione cronologica) e in ordinate si ha l’energia crescente. Con energia crescente si intende un aumento progressivo del tasso di movimentazione che si avverte suonando/ascoltando; in particolare, poiché l’approccio di questo lavoro è rivolto all’interpretazione, la descrizione si applica con più efficacia all’azione di suonare. Si veda dunque la Fig. 11, nella sua parte inferiore. Nel grafico è incluso anche l’episodio precedente ai fini di stabilire un punto “0” di partenza rispetto all’inizio di *sehr innig und nicht zu rasch*. Come si vede anche dalla tabella sopra al grafico, i culmini energetici sono raggiunti nei due intermezzi, con particolare intensità per l’Intermezzo II, dal momento che l’energia che non riesce a essere ex-pressa, ovvero tradotta fuori dal sé, sfogata, appagata, risolta, si accumula in modo più intensivo rispetto a quella causata dalla reazione messa in atto nel ricevere la sfrontata irruzione della realtà in D. Anche queste, naturalmente, sono ipotesi, basate in special modo sulla lettura di Hoffmann, e non sono da prendere alla lettera.

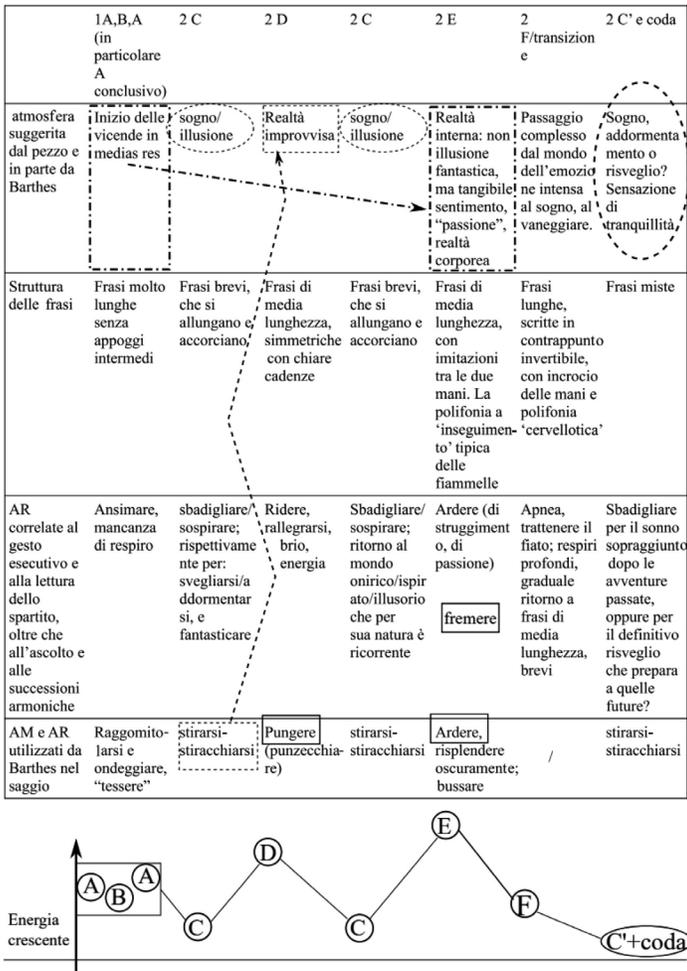


Fig. 11. Tabelle con verbi, atmosfere, fraseologia in *sehr innig und nicht zu rasch*.

Vi è tuttavia un momento in *Kreisleriana* di Hoffmann che, in poche righe, condensa in modo straordinario la concatenazione di emozioni che sembrano dipanarsi in questo n. 2 di Schumann. Le riportiamo per intero; il testo è preso dalla lettera di Kreisler al barone, poco dopo la descrizione del suo riconoscimento duplice. Tra parentesi sono riportate le lettere con cui si è scandita la musica di Schumann (C, D, E, F).

Ahimè, barone Wallborn – mani nemiche tentarono di ghermire anche la mia corona, anche a me parve dissolversi nella nebbia la figura celestiale che, afferrando le più segrete, vitali fibre del mio cuore, penetrò nel più profondo dell'anima. Un dolore

senza nome mi lacerò il petto (D) e ogni mesto sospiro di nostalgia (C) eternamente inappagata divenne il violento dolore dell'ira (E), che la terribile pena aveva acceso. [...] Tu sai, barone Wallborn, che io mi sono più di una volta infuriato per il modo in cui la plebe pratica la musica, ma posso dirti che, se spesso sono stato straziato e lacerato a dovere da deplorevoli arie di bravura, concerti e sonate (D), spesso una piccola melodia insignificante, cantata da una voce mediocre, o suonata in modo incerto e alla meglio, ma con buone e oneste intenzioni, e sentita profondamente nell'intimo (C), mi ha consolato e guarito.²⁵

E non molto dopo:

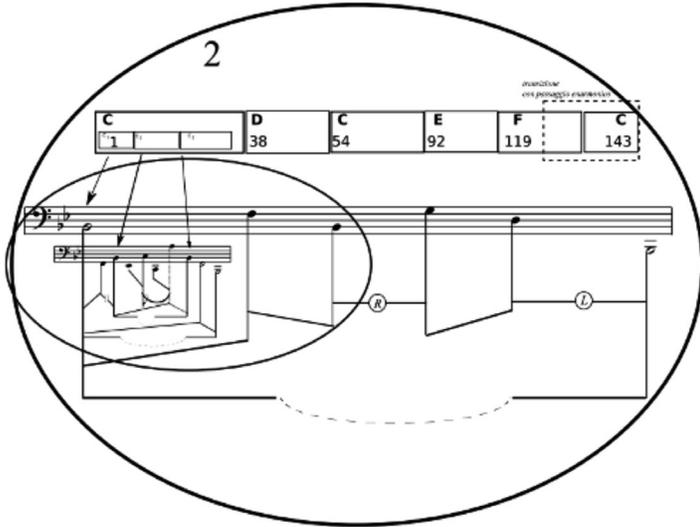
Non credi, barone Wallborn, che spesso la tua parola potrebbe essere la mia melodia e la mia melodia la tua parola (F verso C?) [...]. Dio benedica e illumini gli uomini, affinché ti sappiano riconoscere nelle tue magnifiche esplicazioni [riferito a Dio, ma comunque con il verbo riconoscere; F verso C]. Sia questo il sereno e rassicurante accordo sulla tonica. (C, coda).²⁶

Riportando ora il discorso sugli aspetti formali, si diceva della struttura a scatole cinesi: come connettere l'idea del piccolo iscritto nel grande che gli somiglia, iscritto a sua volta nell'ancora più grande che continua a somigliargli, con l'idea della sfasatura energetica tra episodi, e, in ultima analisi, con i colpi di Barthes? Per descrivere questa caratteristica (che può essere quella di un pezzo di musica ma anche di un'immagine) è particolarmente utile un disegno di concentricità, che però non è fatta col compasso, in altre parole non consiste di cerchi via via più piccoli i quali condividono tutti il medesimo centro e hanno raggi decrescenti dall'esterno verso l'interno, bensì di ellissi, ovoidi, con varie forme, più o meno interni gli uni agli altri, ma senza che i due fuochi combacino, oppure facendone combaciare uno solo per volta; alcuni ellissi potrebbero essere dei cerchi (il cerchio è un tipo particolare di ellisse, analogamente a come il quadrato è un tipo particolare di rettangolo che a sua volta è un tipo particolare di parallelogramma) e ci potrebbero essere anche centri che si sovrappongono; il disegno è solo un riferimento immaginario, un'idea, non è una concretizzazione della struttura, soprattutto dal momento che, appunto, ogni coincidenza e ogni allineamento sono *potenziali*. Il disegno ha uno sviluppo dall'interno verso l'esterno che, radiante nel senso di Barthes (perché viaggia nello spazio bidimensionale, e non in una concatenazione lineare) ma non è una *ruota*, pur tuttavia rimanendo una figura in cui non ci sono spigoli, dove il punto di partenza e quello di arrivo si toccano: un *circolo*, più che un cerchio.

²⁵ Hoffmann, *Kreisleriana, Fantasiestücke in Callots Manier*, p. 77.

²⁶ Ivi, pp. 78-79.

(a) Ellissi, ovoidi, forme concentriche ma non regolari



(b) Un triangolo che, a seconda del contesto, è:

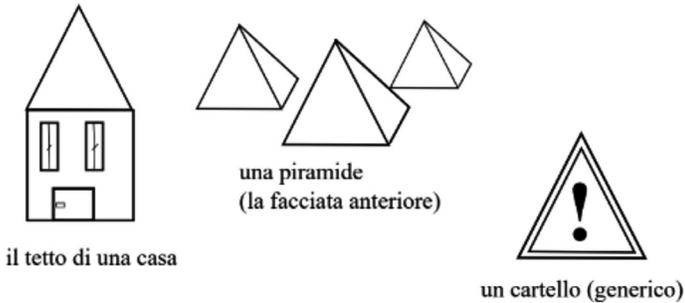


Fig. 12. L'idea di una concentricità asimmetrica con ellissi e ovoidi; diverse contestualizzazioni di un triangolo con relativi significati semantici attribuiti.

Come dice Kreisler, del resto: il suo nome ha a che vedere con un *Kreis* che in tedesco vuol dire sì cerchio ma non solo per il suo nucleo di perfezione; anche per il suo nucleo di circolarità. È un fatto semantico; le sfumature si sprecano²⁷.

²⁷ Dal dizionario di tedesco, alla voce *Kreis*: cerchio (geometria); distretto (amministrati- one); tondo; circuito (elettronica), senza annoverare le altre voci che sono meno pertinenti ai nostri scopi. Il tondo, il circuito; girare in tondo: notoriamente, perdersi, non capire più dove si comincia e dove si finisce; il circuito in elettronica è qualcosa che si può chiudere o aprire, e quando è chiuso, vi è l'accensione, il funzionamento del sistema.

I grafici di riduzione di questa sola parte di *Kreisleriana* mostrano una componente tonale di I-V-I (rispettivamente $\text{si}\flat$ maggiore, fa maggiore, $\text{si}\flat$ maggiore) all'interno di C così come all'inizio di *sehr innig*. La rappresentazione è presente in Fig. 10, ed è poi riportata in piccolo all'interno di un disegno concentrico ipotetico, come si vede in Fig. 12. A sua volta all'interno della sezione C vi sono diversi quadri di varia grandezza, per cui le singole frasi di C contengono piccoli quadri e in certi casi si hanno permanenze intenzionali di $\text{si}\flat$ (della singola nota), come nella frase c2, che crea un'atmosfera breve ma intensa in cui il tono dell'episodio è nell'aria pur in un contesto armonico che devia da esso (in quel momento la nota $\text{si}\flat$ è dominante perché si sta modulando a $\text{mi}\flat$). A rovescio si può dire che, a partire dal centro, dal più piccolo, abbiamo una nota che diventa capostipite di una frase, la frase è moltiplicata su più livelli di gerarchia, si arriva alla sezione C, e da C si arriva al quadro in 2. La ripetizione della sezione C in mezzo tra gli intermezzi (ci si perdoni il gioco di parole) e alla fine della sequenza potrebbe dirsi sintomo di una forma a rondò; ed è ciò che, terminologicamente, corrisponde al caso. Ma quel sogno di C quando torna dopo D, non potrebbe essere un *flashback*? Una rivisitazione, un andare all'indietro del tempo, determinando con ciò un "buco" nella trama della fabula, e quindi, la nascita della forma a intreccio? Poiché la musica non è semantica, potremmo anche ipotizzare per C la valenza dell'anticipazione invece che del *flashback*, come nei sogni premonitori? Del resto, se di sogno si tratta, è difficile ascrivere il suo contenuto a un'inequivocabile interpretazione a livello temporale. Analogamente, ciò che accade in F può essere una sospensione degli eventi, e una dilatazione dello spazio interiore, del pensiero e della confabulazione; C finale può ancora una volta tornare indietro o andare avanti sorpassando la linea degli accadimenti 'ufficiali' che seguiranno (in 3, per esempio). E questo è solo il 2!

Nella Fig. 12 le forme si allungano e si accorciano in ragione delle diverse durate di questi "circoli" di *subplot*, per le diverse connotazioni energetiche, emotive, atmosferiche. La concentricità rende conto della struttura narrativa con accavallamenti di episodi e fatti i quali non sfociano immediatamente nella loro risoluzione, bensì hanno epiloghi slittati, in parte incompleti. Questo accade anche in Hoffmann. Lo sviluppo narrativo, quindi, è un po' anche lo sviluppo di un pezzo come *Kreisleriana*, laddove l'evoluzione di singoli temi o frasi nei crismi beethoveniani non è preso alla lettera, ma è sganciato da una sintassi logica/dialettica, per agganciarsi meglio alla logica della potenzialità, della matrice che si muove, dal respiro di un personaggio che prima di essere un individuo è un corpo, o meglio, che è contemporaneamente un corpo e un individuo; Barthes ne fa una questione di fisicità negata che deve trarsi in salvo, ma Kreisler ne fa una questione di anima e spirito negati da una realtà ostile che devono a loro volta trarsi in salvo. Più che un corpo che batte, forse, ci sono un uomo e un Altro che bussano che si 'fanno vivi' reciprocamente, non per riconciliarsi, ma perché questo è quello che accade; la dialettica non è tra opposti in senso causale, come quando qualcosa si "pone" e di conseguenza il resto si "oppone", ma tra opposti in senso contingente, presente, storico. Il contrasto pertanto non è

destinato a chiudersi, e alcuni vedono in questa modalità una sorta di “fallimento” di Schumann che è la traccia del suo modo di trasformare la musica (come testimoniato da Michele Cavallo nel saggio *L'inconscio musicale*²⁸).

Per spiegare ulteriormente la natura di queste “schegge”, frammenti eppure coesione e sviluppo, li paragoniamo a forme geometriche. Dal momento che sembra che la sintassi linguistica possa riuscire inadeguata nella piccola scala per raccontare lo sviluppo presente nel brano (seppure valga invece benissimo da confronto per l'ampia scala, per la quale abbiamo addirittura invocato i termini narrativi di fabula e intreccio), avviciniamo il problema da un punto di vista visivo/spaziale.

Un'immagine portatrice di un significato, ma non semantico, come una forma geometrica (stiamo parlando di unità minime, non di disegni già evocativi di oggetti – ovvero sia figurativi) assume diverse valenze a seconda di dove viene collocata, di ciò che in altre parole le fa da sfondo: un triangolo *può* essere un tetto che si trova in un disegno di una città in cui tanti rettangoli costituiscono le case, ma *può* anche essere una piramide se si trova in mezzo al deserto, e infine, per nominare solo alcune delle ipotesi, *può* anche essere un simbolo della cristianità o di un cartello stradale di pericolo che, sepolto nel nostro inconscio per qualche traumatico vissuto, determina in noi stati ansiosi senza che ne capiamo il motivo ogni volta che lo vediamo. Per questa ragione, anche se il triangolo è sempre la stessa forma (acutangolo, retto, isoscele, non ha importanza, perché la nostra mente raggruppa prioritariamente il fatto che ha tre lati e tre angoli) i suoi contorni, di contesto in contesto, permettono che insorgano diversi concetti accompagnati da diverse reazioni emotive. Questo vale in ambito figurativo, pittorico se vogliamo, in cui a essere protagonista dell'attenzione è uno spazio bidimensionale (ci asteniamo dal menzionare la tridimensionalità; si veda ancora Fig. 12).

Invece in un discorso logico, in un'affermazione verbale, linguistica, o in un paragrafo, dove ogni parola ha un significato, quello che cambia a seconda del contesto è la sfumatura di senso della parola: la proposizione precedente o successiva determina se “nevica!” è un'esclamazione di gioia (perché a pronunciarla è un bambino il giorno di Natale) o di sconforto (quando è borbottata

²⁸ Dice Cavallo: «L'inconscio che Schumann ci permette di teorizzare, è riconducibile ai diversi procedimenti che la sua musica suggerisce; oltre al frammentismo, possiamo ritrovarlo nell'idea dello spezzato, dell'interrotto, del pulsatile, dell'evento, del lampo, del fallimento. [...] L'inconscio più che una profondità da cui affiorerebbe materiale nascosto, è una pulsazione che episodicamente si apre e lascia guizzare fuori dei lampi, delle schegge. Ecco allora che si manifesta come sorpresa, intoppo, mancamento, fessura, fallimento della continuità e della previsione. Vuoto, non-realizzato, zona larvale [...]. L'inconscio è qualcosa, quindi, che ha a che fare con la discontinuità, con i buchi del linguaggio e dell'azione. È ciò che manca, è l'impossibile a soddisfarsi, è il far cilecca, la sua essenza “è il fallimento”». M. Cavallo, *L'inconscio musicale*, in: “Schumann: la musica, l'ambiente culturale, il silenzio della follia” dal convegno dell'Università La Sapienza di Roma, 17 novembre 2010, in <http://www.psicocanalisiartesocieta.com/linconscio-musicale/> 1° settembre 2022 (ultimo accesso: 31 agosto 2023).

brontolando da un pendolare che deve arrivare a lavoro con i mezzi pubblici). Ma la sostanza non cambia: c'è neve che scende dal cielo.

Certamente anche qui si possono cogliere confini labili, perché in qualche caso nemmeno il dato 'oggettivo' è così chiaro. Ma, assumendo come caratteristica generale delle parole il fatto che hanno una loro pregnanza/permanenza di significato (quello che Benveniste secondo Barthes chiamava "regime semiotico della significazione"), le cui 'sfumature di connotazione' vengono influenzate dal contesto e dal lettore stesso, possiamo associare, invece, alla rappresentazione figurale in cui forme geometriche fanno da unità di significato, un'elasticità ampia rispetto al loro vero e proprio contenuto, come se il significante (l'apparenza della forma) fosse l'unica entità che si mantiene, a fronte di significati che cambiano.

La musica somiglia maggiormente a una rappresentazione pittorica, secondo Barthes, nel caso di Schumann, come se la linearità della catena linguistica fosse inadatta a dar conto della pluridirezionalità che egli rinviene nel pezzo. Le trasformazioni motivico-tematiche e quelle armoniche, che sembrano assurgere a modello per il paragone con la lingua parlata (cause-effetto, ipotassi, stratificazione dei livelli di significato, impostazione a sillogismo, dialettica tra opposizioni), in Schumann sono in qualche modo meno intuitive, meno chiare, ma ciò che sembra spostare l'attenzione da questo è la spinta centrifuga di molti frammenti (semifrasì, incisi, motivi ritmici) che si ritrovano in diversi punti della composizione come fossero 'scappati' dal loro luogo di origine e avessero compiuto migrazioni dai tragitti sconosciuti per giungere nei meno sospettabili luoghi, e per giunta, anche travestiti sotto diversi profili o armonicamente modificati. Però, per poter riconoscere che *quel frammento* è lo stesso che si era conosciuto in un passaggio precedente, proprio per la natura oscurata del percorso che compie attraverso il tempo e lo spazio musicali, la sua "forma", il suo aspetto, devono essere molto ben sovrapponibili con l'originale. Pertanto, si ritrovano in *Kreisleriana* arpeggi, incipit, ricorsività melodiche, che, per quanto stravolti dalle atmosfere più diverse nelle quali si ambientano, restano pressoché identici (si vedano gli esempi di confronto tra *Äußerst bewegt* e *sehr innig* e i frammenti melodici uguali all'interno di *sehr innig*). È ancora una volta il tema del riconoscimento, grazie al quale noi interpreti *siamo* Kreisler ogni volta che incontriamo una figura oscura che ci è in qualche modo *heimlich* e solo dopo alcuni istanti, di tempo fisico o di tempo interiore, ci rendiamo conto che tale *silhouette* appartiene al barone Wallborn di turno.

Molti studiosi di Schumann affermano che la sua 'fissazione', la sua 'ossessione', si manifestano nella musica con questa "identità" tra i frammenti delle idee e dei pensieri. Pertanto pare che, a causa della fissazione per la fissazione, tradotta in volontà compositiva, Schumann preferisca insistere su componenti identiche e "soltanto" modificare il pannello dello sfondo, affinché cambino le sfumature. Invece, secondo la tesi che stiamo ora sostenendo, accade il contrario logico di questa affermazione, ovvero, poiché noi interpreti recepiamo una vasta gamma di figure quasi identiche (nelle note, nel ritmo, ma comunque nascoste o palesi in uno spettro continuo di diverse misure), allora ci viene spontaneo

riunificarle in una matrice ‘da qualche parte’ originale, o più matrici, e questo fa insorgere in noi un sentimento di fissazione. A partire da tale sentimento e facendolo interagire con il nostro, con la suggestione che il pezzo dà *oltre* i singoli sentimenti, stabiliamo la nostra condotta esecutiva.

5. Conclusioni (provvisorie)

Non è realistico proporre una conclusione vera e propria per questo tipo di approccio analitico, tanto più che il progetto è ancora *in fieri* (mancano all’appello l’analisi degli altri sei episodi del pezzo di Schumann e una sintesi dello studio sul tema dello sdoppiamento in relazione a questo dei “colpi”); tuttavia le ‘conclusioni’ tratte fino a qui possono, ancora una volta, riallacciarsi a ciò che di produttivo ai fini interpretativi può essere immaginato. Un interprete che si accinge a studiare un capolavoro come *Kreisleriana* dovrà lavorare indubbiamente sul rapporto che si determina tra sé e il brano, ai fini di darne una propria “visione”, e a questo scopo, oltre che studiare ‘le note’, potrà cimentarsi in un’analisi multifattoriale, seguendo l’approccio più confacente al proprio modo di suonare e di pensare alla musica. Ma è fondamentale non aderire sterilmente a quanto la letteratura analitica ci propone, volendo verificare la veridicità di un assunto attraverso il nostro studio e il nostro approccio performativo, bensì partire dalla musica, *in primis*, e da cosa ci comunica all’ascolto e al corpo, ai pensieri, come plasma in noi emozioni e connessioni; perché no, anche disconnessioni, da cui trarre un modello analitico che poi potrà, anzi, dovrà, essere confrontato con quelli preesistenti. Non che questo procedimento sia quello giusto o il più rapido o efficace nell’immediato, ma *potrebbe* in alcuni casi capovolgere il sistema, e farci pervenire a risultati maggiormente significativi per noi (come quando Kreisler scrive di girare il foglio). Nello specifico caso di *Kreisleriana* l’idea di una fissazione che si manifesta in ripetizioni o l’idea di una ripetizione che induce un sentimento di ossessività sono ben lontane, per quanto ovviamente imparentate da termini simili.

Bibliografia

- R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso* (1982), tr. it. C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi e G. Mariotti, Einaudi, Torino 1985.
- N. Carey, *An Improbable Intertwining: An Analysis of Schumann’s Kreisleriana I and II, with Recommendations for Piano Practice*, in «Theory and Practice», 2007, pp. 19-50.
- M. Cavallo, *L’inconscio musicale*, in: “Schumann: la musica, l’ambiente culturale, il silenzio della follia” dal convegno dell’Università La Sapienza di Roma, 17 novembre 2010 (<http://www.psicocanalisiartesocieta.com/linconscio-musicale/> 1° settembre 2022).
- E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana, Fantasiestücke in Callots Manier*, a c. di M. Fumagalli, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992.
- E. T. A. Hoffmann, *Punti di vista e considerazioni del Gatto Murr*, in *Romanzi e racconti*, a c. di C. Pinelli, Torino, 1969, vol. III.
- K. Storck, *The letters of Robert Schumann*, J. Murrey, Londra 1907.