

NICOLA DE ROSA

BARTHES E SCHUMANN:
SUONO, CORPO, SCRITTURA

MAUPOMÉ Schumann, comment l'entendez-vous?

BARTHES Je l'entend comme je l'aime et peut-être vous me demanderez "comment l'aimez-vous?", à cela je ne peut pas répondre. Je l'aime précisément avec cette partie de moi-même qui est à moi-même inconnue¹.

Un giorno, ai primi tempi dei miei studi pianistici, mi furono assegnate le *Kinderszenen* op. 15 di Robert Schumann. Avevo una discreta edizione di una nota casa editrice italiana. Il curatore, anch'egli molto noto, coglieva la radice narrativa della musica, ma, sulla base di un sostanziale fraintendimento critico, aveva deciso di allegare ad ogni brano una libera didascalia descrittiva; come se il testo, pur col legittimo desiderio di arricchire, presumesse di dover *supplire* alla musica. In ogni caso, quei brevi raccontini entravano a far parte del già intricato ipertesto della ricezione schumanniana. Io non andai avanti nella lettura delle *Kinderszenen*, mi bloccai sul brano più commovente della raccolta: *Fast zu ernst*. Tempo dopo capii che Schumann mi avrebbe accompagnato a lungo. Poi suonai anche le *Kinderszenen* con più distacco, e proprio riguardandomi da lontano provai ad approfondire il perché del sinistro potere che *Fast zu ernst* ebbe su di me; per mezzo di quel suo canto strutturalmente *sfasato*, come di un oboe il cui suono oscilla in equilibrio su una corda sottile:



Kinderszenen op. 15, n. 10, bb. 1-3

¹ Intervista di C. MAUPOMÉ a R. BARTHES, *Schumann*, «Comment l'entendez-vous?», France Musique, 21 ottobre 1979, trascrizione dall'archivio sonoro dell'Institut National de l'Audiovisuel, per gentile suggerimento di Guido Mattia Gallerani, a cui vanno i miei sinceri ringraziamenti.

Un celebre amatore, Deleuze, era rapito dall'esser-fuori-fase di questo tipo di *melos* schumanniano, che sembra abitare il proprio spazio musicale avvertendolo però come sotto minaccia: «In Schumann tutto un sapiente lavoro melodico, armonico e ritmico, giunge a questo risultato semplice e sobrio, *deteritorializzare il ritornello*»². In un certo Romanticismo, è l'incancrenirsi di una ferita ad alimentare questo status cautelativo per cui il poeta sospetta del proprio spazio: topografico, politico e poi estetico. È ciò che Adorno sottolineava per un ebreo in territorio tedesco: Heinrich Heine, la cui ferita fu quindi geopolitica e linguistica. La ferita Schumann, invece, fu luttuosa. Lo fu per la congiuntura esiziale che più alimenta il pericoloso fascino del supporre un nesso fra il suo testo (musicale) e l'epitesto, nel senso di ciò che accadde *out of the book*. Ci riferiamo alla sciagura vangoghiana d'esser venuto al mondo al posto di un Altro. Come van Gogh occupò il posto e addirittura il nome del Vincent fratellino mancato, Schumann prese il posto della sorellina Laura, morta poco prima che lui nascesse. Nell'identificazione melanconica per cui lo spettro dell'Altro rimpiazzato piomba rovinosamente sull'Io³, è come se il discorso mnestico si piantasse compulsivamente su quella figura terza tra i due, che per ancestral diritto avrebbe dovuto possederli entrambi: la Madre, il cui ultimo nato sconta la colpa di averle negato il tempo per disfare un nido e prepararne un altro.

Il lettore si interrogherà sull'utilità e ancor più sulla legittimità di questo preambolo, ma ecco che veniamo a Barthes. Il suo amore per Schumann sembrerebbe alimentarsi per mezzo di un riconoscimento – veicolato dalla musica – nell'intimità raccolta, meditativa eppure alle volte irruente del compositore, col suo apparir senza legami salvo quello col sé, ergo salvo quello con la Madre:

Tornando a Schumann (l'uomo dalle due donne – dalle due madri? – di cui la prima cantava e la seconda, Clara, gli diede visibilmente la parola abbondante: cento lieder nel 1840, l'anno del suo matrimonio), l'irruzione della *Muttersprache* nella scrittura musicale, è veramente la restituzione dichiarata del corpo, come se, sulla soglia della melodia, il corpo si scoprisse, si assumesse nella duplice profondità del colpo e del linguaggio, come se, nei confronti della musica la lingua materna occupasse il posto della *chora*⁴.

Alle prese con la ricezione del testo schumanniano – nel caso suddetto *Kreisle-riana* op. 16 – Barthes ne percepiva un discorso materno così potente da disporre un'astrusa configurazione tra il *melos* come pura manifestazione sonora e quanto

² G. DELEUZE, F. GUATTARI, 1837. *Sul ritornello*, in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di G. Passerone, Roma, Cooper&Castelvecchi, 2003, p. 487.

³ Cfr. S. FREUD, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, 12 voll., a cura di C. Musatti, trad. it. di R. Colorni, Torino, Boringhieri, 1976, vol. VIII, p. 108.

⁴ R. BARTHES, *Rasch*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. it. di D. De Agostini et al., Torino, Einaudi, 2001, p. 297.

da esso sembrerebbe più lontano: il corpo di Schumann, come fissato nella *chora*, lo stadio primario e prelinguistico dello sviluppo psicosessuale di cui parla Julia Kristeva, in cui l'Io nemmeno riesce a distinguersi dal grembo della Madre ed è guidato senza resistenze dal circolo pulsionale, da quanto più vicino si possa avvertire il Reale in senso lacaniano. Quella musica rapiva Barthes come la foto di una vecchia casa col portico in ombra, in cui egli era sicuro di esser già stato:

è là che vorrei vivere. Questo desiderio penetra dentro di me a una profondità e con radici che non conosco [...]. Dinanzi a questi paesaggi prediletti, è come se io fossi sicuro di esserci già stato o di doverci andare [...]. L'essenza del paesaggio (scelto dal desiderio) sarebbe allora questo: *heimlich*, che risveglia in me la Madre [...]⁵.

Lo stesso faceva per me *Fast zu ernst*. Diremmo che esso serbasse per me ambedue gli elementi d'interesse che Barthes rinveniva in alcune fruizioni fotografiche: un *punctum*, oltre allo *studium*. Sin dal titolo, "Quasi troppo serio" – come io, bambino, ero stato davvero – il brano mi parlava di una casa ormai lontana e dei suoi segreti.

Sulla base della suddetta antinomia rilevata ne *La chambre claire*, quella tra *studium* e *punctum*, traiamo il primo indizio di una filiazione, nell'ermeneutica barthesiana, fra lo straniamento potenzialmente attivabile dalla fruizione della Foto e quello attivabile dalla Musica; perché per Barthes quei due elementi d'interesse della fruizione fotografica si muovono come i due temi di una sonata: l'uno è stabile – diremmo – si muove nello spazio di *tonica*; l'altro è instabile, si muove nello spazio di *dominante*:

Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum* [...]. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce).

Avendo così individuato nella Fotografia due temi (giacché in definitiva le foto che amavo erano costituite come una sonata classica) [...]⁶.

Ne *La chambre claire*, sin da subito, col pretesto dell'indagine eidetica nei confronti della Foto, noi siamo indotti a non afferrar mai la fatalità che alimenta il testo di Barthes; se non fuggacemente, perché quel vero fattore perturbante, il necessario viaggio a ritroso verso l'immagine della madre perduta, Henriette, è una fiamma ardente e indicibile che si muove nel testo senza avvamparlo mai. Ci soccorre, in merito, un frammento di *Roland Barthes par Roland Barthes*, con la necessità di lasciarlo alla sua dignità di frammento, senza alcuna tautologia:

⁵ ID., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, pp. 39-41.

⁶ Ivi, p. 28.

Affinità possibile della paranoia e della distanziamento, per il tramite del racconto: l'«egli» è epico. Il che vuol dire: «egli» è cattivo, è la parola più cattiva della lingua: pronomi della non-presenza, esso annulla e mortifica il suo referente, non si può applicarlo senza disagio a chi si ama [...]7.

Quest'angoscia del dire *ella* appare elaborabile proprio attraverso lo scomodo tentativo di scrittura del sé a cui Barthes si sottopone. Il dato essenziale è che questa scrittura parta dalla foto o che, più in generale, sia verbalizzazione di contenuti non verbali. A cavallo tra il '75 e l'80, oltre alla riflessione sul ruolo dell'immagine fotografica, nel suo riportare uno *spectrum* davanti allo *spectator*, si ritrova in Barthes anche un coinvolgimento in tutto ciò che ha a che fare con l'immagine sonora. Come origine dell'enorme *ekphrasis* intertestuale che Barthes imprime su carta tra *Roland Barthes par Roland Barthes* e *La chambre claire*, oltre alla Foto c'è in parte anche la Musica. Ebbene, nell'unico punto de *La chambre claire* in cui la prosa si abbandona alla verità, proprio la cruciale fotografia del *Giardino d'Inverno* è per Barthes come una sola musica in particolare:

(dato che sto cercando di dire questa verità), quella Fotografia del Giardino d'Inverno era per me come l'ultima musica composta da Schumann prima di crollare, quel primo *Canto dell'Alba* che si armonizza al tempo stesso con l'essere di mia madre e col dolore che la sua morte mi dà [...]8.

È come se a risvegliare l'*Unheimliche* non fossero i singoli contenuti mnestici, ma la configurazione che si instaura tra suono-immagine-testo; come in una costruzione del segno che richiede l'energia di tutti i suoi membri (immagine acustica-immagine mentale-immagine grafica), ma solo per poi esplodere a forza di pathos, rimbalzando alla sua matrice reale: il corpo, la *chora*, la pura pulsione, come nel n. 7 di *Kreisleriana*:



Kreisleriana op. 16, n. 7, bb. 1-2

7 ID., *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 191.

8 ID., *La camera chiara*, cit., p. 72.

Tuttavia, non è nella musica di Schumann in sé che il segno si somatizza, bensì nell'*ekphrasis* attraverso cui Barthes verbalizza la sua fruizione. È lì che il segno si fa figura del corpo, *somatema*:

il corpo schumanniano conosce (qui, almeno) solo biforcazioni; non si costruisce, diverge incessantemente, secondo un accumulo di intermezzi; del senso ha solo quell'idea *vaga* (il vago può essere un fatto di struttura) che chiamiamo significanza. [...] Il testo musicale *non segue* (per contrasti e amplificazioni) ma esplose: è un *big-bang* continuo.

Non si tratta di battere i pugni contro la porta, come si pensa faccia il destino. Piuttosto, è necessario che batta all'interno del corpo, contro la tempia, nel sesso, nel ventre, contro la pelle interna, in tutto quell'emotivo sensuale che si chiama, per metonimia e anche per antifrasi, il «cuore»⁹.

L'ultimo Barthes, probabilmente da *L'empire des signes* fino al romanzo incompiuto che forse si sarebbe chiamato *Vita Nova*, sembra sempre più ostile non solo alla pretesa di senso che il testo vorrebbe provocare, ma anche alla pretesa d'ordine attraverso cui un testo vorrebbe criticarne un altro, nella misura in cui le stesse consuetudini della forma-saggio iniziano a vacillare. Si ha una svolta sostanziale verso il frammento, quello di eredità schlegeliana, che è anche schumanniano. Come l'*haiku*, il frammento ha qualche *chance* di resistere alla pretesa del senso. Quest'ultimo viene condannato a una liberatoria esplosione attraverso cui il linguaggio si sfiora ereticamente col corpo, con la *jouissance*, con lo stadio pulsionale, ritmico, musicale che la Kristeva, in cotrapposizione al *simbolico*, definirebbe *semiotico*. Dalle notazioni dei viaggi giapponesi fino al primo e ultimo romanzo tentato e non ultimato, Barthes passa per *Le plaisir du texte*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux*, *La chambre claire* e, tra queste, per la morte di Henriette. Questa linea temporale descrive un percorso in cui l'oramai conferenziere del Collège de France abbandona sempre più la natura di un testo che *conferisce* e abbraccia man mano quella di un testo che *confessa*, in cui l'io *si* confessa e – sin dal dilemma della trasfusione del nome autoriale in pronomi testuale – lo fa esitante:

non parlare di sé può voler dire: *io sono Colui che non parla di sé*; e parlare di sé dicendo «egli» può voler dire: *io parlo di me come d'uno un po' morto*, preso in una leggera bruma d'enfasi paranoica, o ancora: parlo di me alla maniera d'un attore brechtiano che deve distanziare il suo personaggio: «mostrarlo», non incarnarlo, e dare alla sua mercanzia come un buffetto, il cui esito è di scollare il pronome dal suo nome, l'immagine dal suo supporto, l'immaginario dal suo specchio [...] ¹⁰.

⁹ ID., *Rasch*, cit., p. 289.

¹⁰ ID., *Barthes*, cit., pp. 190-191.

La strada verso questa scrittura in cui l'io assume voce propria passa, non a caso, per un sempre più intimo interesse nei confronti dell'oralità, appunto per ciò che è voce, ciò che è suono. È proprio in forma orale che l'interesse di Barthes per il suono si esplicita, esattamente in una serie di interviste radiofoniche¹¹, in cui a farsi viva è la sua *grana della voce*, pulviscolo sottile che sottende tutta la materialità, caducità, ereticità attraverso cui Barthes restituisce il legame dell'universale estetico: la narrazione – al di là del codice, musicale, visuale o testuale che sia –, con l'universale erotico: il godimento. Nell'infinita titanomachia tra lui stesso e il linguaggio, il lavoro dell'ultimo Barthes è una lotta all'immaginazione di un corpo parlante, di una parola corporea, viscerale, ventrale e, quindi, di nuovo materna, una lotta alla realizzazione dell'ipotesi kristeviana di *genotesto*, che un lied di Schumann intonato da Charles Panzéra o un *Canto dell'Alba* suonato da Yves Nat gli poteva suggerire, semmai di fronte alla foto di un *Giardino d'Inverno*.

¹¹ Per un catalogo delle interviste di Barthes e per un'analisi dell'intervista radio-televisiva pensata come genere cfr. G.M. GALLERANI, *List of print, radio, and filmed interviews given by Roland Barthes* e *The Faint Smiles of Postures. Roland Barthes's Broadcast Interviews*, in «Barthes Studies», 3, 2017, pp. 90-94 e 51-78. Per un'analisi del contesto in cui si staglia quest'oralità radiofonica e del suo legame con la musica cfr. ID., *Écoute et pratique de la radio: Roland Barthes à France Musique*, in C. COSTE, S. DOUCHE (a cura di), *Barthes et la musique*, Rennes, PUR, 2018, pp. 153-166. Si lascia al lettore il riferimento di quest'ultimo e recente volume, come valida lettura per ampliare un discorso che qui vuole prospettarsi solo come introduttivo.

ABSTRACT

At the turn of the '80s, in addition to the reflection on the role of the photographic image, in its bringing a *spectrum* faced with the *spectator*, one also finds in Barthes an involvement in everything to do with the sound image. As the origin of the enormous intertextual ekphrasis that Barthes imprints on paper between *Roland Barthes par Roland Barthes* and *La chambre claire*, in addition to the Photo there is in part also Music.

KEYWORDS

Julia Kristeva; music; Robert Schumann; Roland Barthes; somatheme.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Nicola De Rosa studied Modern Literature at the University of Naples Federico II and Music Studies at the Conservatory of Naples San Pietro a Majella. His research interests concern the inter artes studies, the theory of literature and aesthetics.