



f r i e d r i c h k i t t l e r

preparare la venuta degli dei

wagner e i media senza dimenticare i *PINK FLOYD*



L'ORMA
EDITORE



Quando esprime se stesso, uno scrittore esprime sempre il proprio tempo. Kreuzberg a Berlino, Belleville a Parigi, due quartieri simbolo della stratificazione umana e del fermento culturale della nostra epoca, fusi in un unico nome per libri che danno voce all'immaginario della nuova Europa. KREUZVILLE, testi a picco sul reale che attingono alle enormi fucine di Francia e Germania: romanzi che incalzano il mondo con le armi dello stile e della lingua, saggi urgenti, di forte impatto, che illuminano e rivelano le tendenze e le derive della società che siamo e viviamo. La letteratura contemporanea ha un compito antico: mostrarci quello che abbiamo sotto gli occhi.

Friedrich Kittler

PREPARARE LA VENUTA DEGLI DEI
WAGNER E I MEDIA
SENZA DIMENTICARE I PINK FLOYD

Traduzione di Elisabetta Mengaldo



Per Erika

Anche in campo artistico la Germania del XIX secolo ha prodotto grandi imprese, ma solo una sopravvive senza sovvenzioni o interventi statali: la Bayreuth di Wagner.

A differenza di tutti i programmi di educazione estetica e di tutte le redenzioni attraverso l'Eterno Femminino¹, il *Musikdrama* rimane attuale. Con il suo fiuto per le *public relations*, Wagner sapeva fin troppo bene che questo progetto sarebbe stato esportabile con successo anche in America, altrimenti non avrebbe puntato a un'emigrazione da Bayreuth a una Hollywood *avant la lettre*; ma questo significa solo che il *Musikdrama* wagneriano è il primo mass medium nel senso moderno del termine, il cui effetto simultaneo sui nostri sensi è frutto della sua tecnologia. Mentre le arti (tanto per usare una vecchia parola per una vecchia istituzione) intrattengono relazioni puramente simboliche con i sensi che ne costituiscono il presupposto, i media istituiscono un rapporto diretto con il reale riferendosi alla materialità con la quale lavorano: nelle lastre foto-

¹ Kittler allude qui alle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* di Schiller e alla conclusione del *Faust* di Goethe con il verso «Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan» («l'Eterno Femminino ci trae verso l'alto»): essi stanno metonimicamente per il programma etico ed estetico concepito dal Classicismo di Weimar. [NdT]

grafiche sono incise tracce chimiche di luce, nei dischi di vinile tracce meccaniche di rumori¹. A Wagner questa differenza tra arti e media era chiarissima: in *L'opera d'arte dell'avvenire*, un titolo privo di ambiguità, egli osservava ironicamente che la poesia può offrire ai propri lettori solo una galleria di immagini, ma non le immagini stesse², e proprio per colmare questa lacuna inventò allora il primo apparato artificiale di riproduzione dei dati sensibili in quanto tali.

Riflessione e forza d'immaginazione, cultura e alfabetizzazione: tutte queste facoltà psichiche, celebrate e necessariamente presupposte dalla poesia classico-romantica che, nella sua inevitabile forma cartacea, senza di esse non avrebbe potuto raggiungere il pubblico, diventarono in un colpo solo obsolete³. Nella rivoluzionaria oscurità del Festspielhaus di Bayreuth⁴,

¹ Per uno sviluppo sistematico di questa argomentazione cfr. Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, a cura di H.H. Dieterichs, Hanser, München 1977, p. 27.

² Cfr. Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire* [1850], Rizzoli, Milano 1963, p. 87.

³ Sulle categorie dell'estetica classica come descrizioni di una nuova e perfetta alfabetizzazione cfr. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München 1985, pp. 115-136. Sull'invecchiamento delle arti tradizionali cfr. Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth* (1875), in Id., *Scritti su Wagner*, trad. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1979, p. 153: «Giacché, se qualcosa distingue la sua [di Wagner] arte da tutta l'arte dei tempi moderni, è questo: essa non parla più il linguaggio della cultura di una casta e in genere non conosce più il contrasto fra colti ed incolti. Con ciò essa si pone in contrasto con tutta la cultura del Rinascimento, che aveva finora avvolto nella sua luce e nella sua ombra noi uomini moderni».

⁴ «A Bayreuth si riuscì a oscurare completamente la sala, mezzo stilistico anch'esso, per l'epoca, sorprendente. "Veniva fatta calare la notte fonda in tutta la sala, in modo che non fosse possibile scorgere il proprio vicino" – scrive il nipote di Richard Wagner, Clemens Brockhaus, in occasione della visita dell'imperatore a Bayreuth nel 1876 – "e dal profondo si

alla quale sono da ricondurre tutte le nostre buie sale cinematografiche, il medium *Musikdrama* inaugurò il suo gioco su e con i nervi del pubblico.

L'Anello dei Nibelunghi simboleggia il potere, non il denaro¹. E l'unico potere che non soccombe quando, alla fine della Tetralogia, irrompe il crepuscolo sugli dei è di natura tecnica: il grande ingegnere Alberico, inventore di un copricapo che lo rende invisibile quanto il direttore nella buca dell'orchestra di Bayreuth, sopravvive sotto forma di impercettibile ma invitto potere. Per questo è Alberico l'allegoria del Festspielhaus di Bayreuth, e non il suo divino rivale Wotan che, com'è noto, improvvisa solo la politica familistico-imprenditoriale di Wagner. Wotan o Wagner non potrebbero mai impedire che tra i loro discendenti, pur se programmati per un'inconsapevole fedeltà, sorgano traditori come Sigfrido o Wieland. Il potere invisibile esercitato sui Nibelunghi, sui musicisti e sugli ascoltatori da Alberico con la sua frusta, o dal direttore con la sua bacchetta, però,

levava la prodigiosa orchestra".» (Georg Gustav Wieszner, *Richard Wagner als Theaterreformer. Vom Werden des deutschen National-Theaters im Geiste des Jahres 1848*, Lechte, Emsdetten 1951, p. 115). Con quest'oscuramento anche degli imperatori e dei sovrani, cui il vecchio teatro europeo garantiva anche da un punto di vista architettonico una visibilità che aveva una funzione rappresentativa, scocca per il pubblico una nuova epoca. Nel 1913, appena quattro anni più tardi, un cinema di Mannheim si sarebbe fatto pubblicità con questo slogan: «Entrate! Il nostro cinema è il più scuro di tutta la città!» (citato in Silvio Vietta, *Expressionistische Literatur und Film. Einige Thesen zum wechselseitigen Einfluss ihrer Darstellung und Wirkung*, «Mannheimer Berichte» 10, 1975, p. 295).

¹ Cfr. André Glucksmann, *Les maîtres penseurs*, Grasset, Paris 1977, p. 284: «Derrière le vol de l'Anneau, l'entreprise de Wotan. Derrière le phantasme du capital, la question du pouvoir. Les dieux aux dents longues ont besoin de luttes finales. Si le Walhalla, le pouvoir, la Cité interdite, le palais du Comité central brûlent, tout brûle».

resta come un'iscrizione fisiologica su corpi e nervi. Le innovazioni di Alberico alias Wagner possono essere facilmente mostrate: è sufficiente un confronto del medium *Musikdrama* con il dramma e l'opera tradizionali. Non c'è affatto bisogno di distinguere questi tre generi artistici in base alla forma, al contenuto e al significato, vale a dire con i tradizionali mezzi di riflessione filosofica: essi sono da considerarsi semplicemente come media, e cioè con la stessa stupidità che contraddistingue gli eroi di Wagner, Sigfrido sopra a tutti.

Alla luce di questa stupidità il dramma classico non era altro che uno scambio di informazioni verbali tra personaggi che conversavano e si ascoltavano in modo del tutto naturale. Si conoscevano per nome o almeno di vista e se pure questa perfetta trasparenza del flusso di dati verbale e ottico veniva turbata da motivazioni drammaturgiche, erano possibili solo due forme di disturbo: parole fuorvianti (soprattutto nomi) o maschere. Anche in questo caso, però, il significato delle frasi pronunciate e udite non si perdeva soccombendo al brusio del reale e persino il potere deformante delle maschere non arrivava al punto di mutare coloro che le indossavano in quella voce invisibile in cui si trasforma l'Alberico wagneriano sotto il suo cappuccio. Il campo acustico in quanto tale, con i suoi rumori privi di senso e le sue voci incorporee, non trovava spazio nel dramma.

Certo, rispetto a esso l'opera procedeva come flusso acustico di dati. Ma non tutti i suoi parametri erano definiti in questo modo; un'interazione più o meno rudimentale come quella formulata dai recitativi seguiva il modello del dramma, per cui il dialogo e/o lo sguar-

do informavano i personaggi sulle reciproche posizioni all'interno dell'azione scenica. Quando invece cantavano delle arie, mettendo così piede in campo acustico, questo avveniva al fine di esprimere i cosiddetti affetti che, a loro volta, avevano ripercussioni minime sull'interazione drammatica; solo in casi eccezionali i suoni (per esempio segnali o urla) erano portatori di informazioni anche sul piano interpersonale. L'opera si basava insomma su una sostanziale separazione tra dati verbali e acustici, recitativi e arie, separazione che in ultima analisi riproduceva forse la divisione del lavoro tra libretto e partitura, tra librettista e compositore.

Il progetto tecnico wagneriano va ricostruito in contrasto con la tradizione di dramma e opera, poiché due forme d'arte che toccavano sfere sensoriali diverse non potevano essere semplicemente incollate l'una sull'altra. Per ottenere la struttura dei moderni mass media, che rende giustizia all'elemento materiale, il *Musikdrama* doveva intervenire sulla materialità stessa dei flussi di dati: a differenza del dramma, l'interazione tra i personaggi aveva bisogno di essere motivata da eventi acustici e, a differenza dell'opera, gli eventi acustici (vocali o strumentali che fossero) avevano bisogno di essere motivati dall'azione drammatica. Due ragioni sufficienti per fare dei testi di Wagner qualcosa di diverso da semplici libretti d'opera, ragioni che inoltre spiegano perché le sue partiture contengono così tante indicazioni di regia¹. Nessuno dei flussi di dati tradizionali (né le

¹ Da un'analisi statistica è risultato che solo nel *Ring* le indicazioni di regia segnalano 220 dati acustici e 190 dati ottici. Già questi numeri relativizzano la conclusione per cui Wagner metterebbe i dati ottici sopra quelli acustici, «perché l'elaborazione musicale di per sé rende già conto dei bisogni uditivi» (Karl Gross, *Die Sinnesdaten im Ring der Nibelungen*).

parole di senso compiuto, né gli sguardi lanciati, né gli affetti psicologici) era in grado di assicurare questo vicendevoles motivarsi di diverse sfere sensoriali. Un solo fenomeno può comparire contemporaneamente nel testo e nella partitura, nel dramma e nella musica. Noi tutti (eccetto gli studiosi di Wagner) lo conosciamo: è il respiro.

Sigfrido, terzo atto. L'eroe ha attraversato il cerchio di fuoco e scopre al suo centro un corpo che giace a terra, racchiuso in un'armatura dalla testa ai piedi. Sigfrido non sa se questo corpo sia morto o solo addormentato, né se si tratti di un uomo o di una donna. Vita/morte, uomo/donna: queste due opposizioni, fondamentali per ogni cultura, devono ancora una volta venire rifondate. Questa scena drammatica, una delle più belle che Wagner abbia mai scritto, inizia come scena primaria e archetipica. Questo campo di totale indeterminazione è attraversato da un'unica indicazione, da un unico bit di informazioni: le orecchie di Sigfrido sentono che il corpo respira; motivo per cui l'eroe, avvicinandosi, canta il «respiro che s'ingrossa» (*schwellenden Atem*) come segno di vita. «Sguaina la spada, con delicato riguardo taglia da entrambi i lati dell'armatura gli anelli», liberando così il respiro dalla sua «angusta corazza» (*engenden Brünne*)¹, ma solo per scoprire sotto di essa anche i segni della femminilità. Perciò, da simbolo di vita e di erotismo, il respiro di Brünnhilde si trasforma

Optisches und akustisches Material, in «Archiv für die gesamte Psychologie» 22, 1912, pp. 401-422).

¹ Richard Wagner, *Tutti i libretti*, a cura di O. Cescatti, con una prefazione di Quirino Principe, Torino, UTET, 1996, p. 634 («er zieht sein Schwert, durchschneidet mit zarter Vorsicht die Panzerringe zu beiden Seiten der Rüstung», in Id., *Die Musikdramen*, DTV, München 1978, p. 727).

infine esso stesso in un oggetto di desiderio erotico: Sigfrido lo chiama «il caldo, voluttuoso / profumo di questo respiro»¹. Nessuna azione o parola dell'eroe era riuscita a risvegliare la dormiente; Brünnhilde torna «a percepire la terra e il cielo» (*zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels*)², solo quando Sigfrido – pur se dovesse anch'egli «morendo svanire» (*auch sterbend vergehn*) – «sugge la vita / dalle dolcissime labbra» (*Leben aus süßesten Lippen saugt*).

In Wagner risvegliarsi però significa sempre cantare. La materialità dei flussi di dati del *Musikdrama* si fonda sull'intensità vitale che scorre tra diaframma, polmone, laringe e bocca, perciò il canto è l'ultima e più importante trasformazione del respiro. Con lo stesso fiato che il bacio di Sigfrido le ha infuso o forse anche rubato, Brünnhilde, ridestatasi, intona il suo saluto al sole, alla luce e alla terra, i tre media della vita fisiologica. Certo, questo canto radioso diviene in seguito sempre più parlato, denso di significati e di sfumature psicologiche: Brünnhilde, risvegliata dal desiderio o dal respiro di Sigfrido, comincia a spiegare al suo amante come lei sia sua madre defunta (e perciò protetta dal tabù dell'incesto), ma al contempo anche una donna viva con la quale Sigfrido può andare a letto. Ma poiché quest'aria ha avuto origine dal respiro, essa si ferma al piano fisiologico teorizzato per la prima volta dai contemporanei di Wagner: acustica e fisiologia della voce iniziarono con Ellis in Inghilterra, Helmholtz in Germania e Brücke a

¹ Ivi, p. 635 («dieses Atems wonnig warmes Gedüft», in Richard Wagner, *Musikdramen*, cit., p. 728).

² *Ibidem* (traduzione parzialmente modificata). Orig. in Richard Wagner, *Musikdramen*, cit., p. 729.

Vienna¹. Così, per la prima volta in tutta la storia letteraria, accade che un discorso articolato in modo sensato viene accolto dall'incomprensione e da un esplicito rifiuto. Alle assicurazioni di Brünnhilde sul suo amore insieme eterno e casto Sigfrido risponde così:

Come un miracolo suona
 quel che tu voluttuosa canti;
 ma il senso mi sembra oscuro.
 Chiara vedo
 la luce del tuo occhio;
 caldo sento
 il soffio del tuo respiro;
 dolce odo
 il canto della tua voce:
 ma quel che cantando mi dici,
 con stupore non l'intendo.
 Non so comprendere
 coi sensi quel ch'è lontano,
 se tutti i sensi
 vedono e sentono te sola!²

La bruciante presenza di un desiderio dove ci si sarebbe potuti aspettare l'amore eterno o platonico; *sound* (nel preciso senso di Jimi Hendrix) al posto del significato

¹ Cfr. per questo Wolfgang Scherer, *Klaviaturen. Visible Speech und Phonographie*, in Friedrich A. Kittler, Manfred Schneider e Samuel Weber (a cura di), *Diskursanalysen 1. Medien*, Opladen, Wiesbaden 1987, pp. 37-54.

² Richard Wagner, *Tutti i libretti*, cit., p. 637 («Wie Wunder tönt, / was wonnig du singst, – / doch dunkel dünkt mich der Sinn. / Deines Auges Leuchten / seh ich licht; / deines Atems Wehen / fühl ich warm, / deiner Stimme Singen / hör ich süß: – / doch was du singend mir sagst, / staunend versteh ich's nicht. / Nicht kann ich das Ferne / sinnig erfassen, / wenn alle Sinne / dich nur sehen und fühlen!», in Id., *Musikdramen*, cit., pp. 731 s.).

delle parole; sensi fisiologicamente eccitati invece di una psicologica *imago* materna: la risposta di Sigfrido, che definisce il *Musikdrama* stesso, parla dei media esibiti a Bayreuth, cioè ottica e acustica, luminosità e «soffio del respiro». Nell'arte tradizionale una risposta del genere avrebbe fatto scandalo: senza quello strano genere di comprensione che trova un senso sostanzialmente nelle parole (senza sentire il loro respiro) non sarebbe stato affatto possibile sviluppare azioni drammatiche, e il belcanto delle opere italiane, seppure talora al limite dell'incomprensibile, non doveva svelare le radici fisiologiche che il canto ha nella respirazione, bensì celarle piuttosto dietro figurazioni melodiche e virtuosismo canoro. Nessuna opera poteva dunque permettersi un finale come quello del *Sigfrido* di Wagner e portare sulla scena l'atto erotico nella sua fisiologia.

Ciò che accade tra Brünnhilde e Sigfrido in quanto a «erotismo respiratorio»¹ (per dirla con Lacan) non è un'eccezione nei drammi wagneriani: di continuo ci si ritrova davanti alla medesima scena primaria, in cui un personaggio tende l'orecchio al respiro di un altro. Accade all'inizio della *Valchiria* tra Sieglinde e Siegmund privo di sensi e si ripete alla fine del loro amore, quando è lei a essere priva di sensi²; accade a Tristano morente,

¹ Sulla «erogeneità respiratoria» cfr. Jacques Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in Id., *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino 1974, p. 821. La concezione della voce come oggetto parziale, teorizzata qui per Wagner, risale esclusivamente a Lacan.

² Cfr. Richard Wagner, *Tutti i libretti*, cit., p. 509 e pp. 540-546. Questa simmetria tra i due amanti nella *Valchiria* basta da sola a mostrare come sia possibile analizzare il *Musikdrama* come curva di un grande respiro, cosa che in questa sede verrà mostrata con il solo esempio del *Tristano e Isotta*. Il preludio dell'orchestra inizia con il respiro sovrumano di quella tempesta che porta poi allo svenimento di Siegmund e all'inizio concita-

anzitutto quando il servitore Kurwenal siede «chino su di lui con dolore, spiando con ansietà il suo respiro»¹, e nel finale quando Isotta si lamenta davanti al cadavere di Tristano di non sentire «il fuggevole soffio / d'un respiro»². Il respiro dell'altro si rivela sempre come sintomo diagnostico di vita o di morte, della possibilità di cantare o dell'ammutolimento, mentre il proprio respiro diventa condizione necessaria di azioni che sono sempre allo stesso tempo musicali e drammatiche: nel primo atto del *Sigfrido* gli urli inarticolati dell'eroe e il suo ritornello «Soffia, mantice! / Soffia nella brace!»³ accompagnano il mantice che alimenta il fuoco di un forno di fusione dell'acciaio decisamente già industriale; nel secondo atto il medesimo respiro di Sigfrido mette in moto il corno e lo zufolo⁴; nel terzo, infine, si ingrossa fino ad articolarsi in canto d'amore. Così, i drammi wagneriani motivano e generano a partire dal loro intreccio la musica stessa, vocale (come il canto d'amore) o strumentale (come il corno e lo zufolo) che sia.

Ciononostante gli interpreti di Wagner concordano

to, come in apnea, dell'azione. Dopo che Sieglinde, cantando, ha restituito al fuggiasco vita e respiro, il loro amore cresce fino al «respiro» naturale di una «primavera» che ordina loro addirittura l'incesto fraterno (cfr. ivi, pp. 520-522 e anche la «primavera», la sua «eco», il suo crescendo e il suo feedback tramite l'amore nel *Maestri cantori*: ivi, pp. 374 s.). Quando, al contrario, l'intervento di Wotan distrugge la possibilità di questo amore, è Sieglinde a perdere conoscenza ed è a lei che manca il respiro, motivo per cui il terzo atto riporta in scena il trionfo di quel sovrumano fiato della tempesta caratterizzato dallo «Hojototo!» delle Valchirie così come dalla «tempesta e uragano» di Wotan (ivi, p. 554).

1 Ivi, p. 329.

2 Ivi, p. 341.

3 Ivi, p. 596.

4 Ivi, pp. 610 s.

quasi all'unanimità nel continuare a ignorare o a disprezzare i suoi cosiddetti libretti: forse hanno occhi per le lettere, ma non orecchie per il respiro, il brusio e la furia che la poesia di Wagner ha scoperto, e probabilmente sono anche accecati dalla cornice di una filosofia megalomane che il compositore ha costruito intorno ai suoi semplicissimi testi. Sta di fatto che gli interpreti continuano a considerare i fatti fisiologici o legati alla tecnologia dei media stupidi o troppo inconsci. Ma nei mass media l'inconscio diventa l'oggetto stesso che viene mediato! Ai canali di informazione delle arti tradizionali ci si collegava in modo conscio, e in modo conscio li si interrompeva; chi teneva o ascoltava un discorso poteva anche scegliere di non farlo; e chi lanciava o riceveva degli sguardi poteva anche chiudere gli occhi. Il *sound* invece fa breccia in quella corazza che è l'io, perché tra tutte le aperture degli organi sensibili le orecchie sono le più difficili da chiudere. Perciò, nel *Crepuscolo degli dei*, Alberico riesce a rendere capace di ascolto il figlio dormiente Hagen e a suggerire ordini persino a questo «sonno»¹: è il potere di penetrare tutto che ha il *sound* a orientare l'imperialismo artistico di Wagner e le trame dei suoi drammi rivelano anche che egli conosceva perfettamente questo potere, proprio come Alberico, il suo tecnico dei media.

I critici hanno osservato a più riprese che *L'olandese volante* è interamente costruito su un'allucinazione ottica: lo sguardo «trasognato» e ammaliato di Senta, fisso sul dipinto dell'olandese alla parete, fa sì che questo si materializzi². Ma nessuno sembra aver riconosciuto

1 Ivi, pp. 673 s.

2 Ivi, pp. 165 e 172.

che con il *Lohengrin*, e cioè con la maturità di Wagner, le allucinazioni ottiche vengono soppiantate da quelle uditive: il loro tema portante è né più né meno che il potere pervasivo dell'acustica stessa. Elsa, la promessa sposa di Lohengrin, lo dice e lo canta:

Sola in giorni d'affanno
 ho implorato Iddio,
 il più profondo lamento del cuore
 riversai nella preghiera: –
 allora dal mio gemito si liberò
 un suono sì lamentoso
 che con eco possente
 alto si levò nell'aria: –
 lo intesi risuonare lontano
 finché non giunse quasi più al mio orecchio:
 si son chiusi i miei occhi,
 sprofondai in dolce sonno!
 [...]
 Nello splendore d'armi lucenti
 s'avvicinava un cavaliere.¹

All'inizio questo cavaliere è solo il parto delle allucinazioni a occhi chiusi di Elsa, ma proprio per questo egli poco dopo fa la sua comparsa sul palcoscenico, esattamente come l'olandese di Senta. La sua presenza, che coincide quasi del tutto con l'azione drammatica nel

¹ Ivi, p. 238 (traduzione parzialmente modificata): «Einsam in trüben Tagen / hab ich zu Gott gefleht, / des Herzens tiefstes Klagen / ergoß ich im Gebet: – / da drang aus meinem Stöhnen / ein Laut so klagevoll, / der zu gewaltigem Tönen / weit in die Lüfte schwellt: – / ich hört' ihn fernhin hallen, / bis kaum mehr ein Ohr er traf; / mein Aug' ist zugefallen, / ich sank in süßen Schlaf! [...] In lichter Waffen Scheine / ein Ritter nahte da», in Richard Wagner, *Musikdramen*, cit., pp. 270 s.

suo complesso, ha tuttavia origine da un'allucinazione uditiva: le suppliche, i lamenti e i gemiti di Elsa hanno comandato a Lohengrin di venire da lei coprendo una distanza di circa quattrocento miglia, la distanza che intercorre tra il sacro monte di Monsalvat e il ducato del Brabante, dove si trova lei. Un'impresa impossibile, se in Wagner il medium non fosse già il messaggio, e poiché Elsa sorvola sui contenuti dei suoi lamenti, delle sue suppliche e dei suoi gemiti e menziona solamente il fatto di tali rumori in sé, ecco che la teoria di McLuhan diviene realtà. Come quando Sigfrido ascolta Brünnhilde o come quando Kundry parla «roca» e «a tratti, come nel tentativo di ritrovare la parola»¹, il discorso si riduce alle modalità fisiologiche della voce: rumori appena udibili, svincolati dalla bocca che li emette e dalla volontà di colei che li pronuncia, aumentano fino a «risuonare possenti» o assoluti e a viaggiare poi per lo spazio e il tempo sotto forma di *sound* che «riecheggia lontano».

È, questo, un effetto acustico che né il Medioevo di Elsa né il XIX secolo di Wagner avrebbero potuto realizzare, ma che le nostre orecchie conoscono a memoria: notte dopo notte gli impianti di amplificazione della musica rock (amplificatori e *delay*, equalizzatori e mixer) producono questi suoni stereofonici, tracce di voce e rim-

¹ Richard Wagner, *Tutti i libretti*, cit., p. 732 («rauher und abgebrochener Versuch, wieder Sprache zu gewinnen», in Richard Wagner, *Musikdramen*, cit., p. 840). Tutti i discorsi di Kundry sarebbero da analizzare come afasia isterica nel senso tecnico della psicanalisi, cioè come linea di demarcazione tra testa e corpo, situata sul collo. Cfr. a questo proposito Lucien Israel, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*, Reinhardt, München-Basel 1983, pp. 32-39. Perciò Gurnemanz, questo terapeuta *avant la lettre*, ascolta così attentamente il «sordo gemito» di Kundry che segnala, come sempre in Richard Wagner, la non-morte (ivi, pp. 743 s.).

bombi¹. In altre parole, quelle di Jimi Hendrix: la Elsa di Wagner è la prima abitante di Electric Ladyland e ciò che lei descrive con incredibile precisione tramite i termini «risuonare», «aumentare» e «rimbombare» ha poco a che fare con le preghiere o il credo cristiano, ma anticipa semplicemente la teoria del feedback positivo e quindi degli oscillatori.

Non potendo, con i requisiti tecnici dell'epoca, realizzare questo feedback sonoro, Wagner lo compose. E già questa era un'innovazione non da poco. Si possono ricercare le origini di fantasie come quella di Elsa fino a giungere al Romanticismo tedesco (a Schelling o a Bettina Brentano²), ma la loro realizzazione acustica dovette attendere Wagner: il sottofondo orchestrale della preghiera di Elsa e ancor di più il preludio all'intero *Lohengrin* compiono proprio ciò che lei descrive come infinito crescendo della propria voce. Il respiro e le sue gradazioni (sospiri, implorazioni, gemiti) sono quindi solo snodi che fanno scattare un secondo feedback, stavolta tra effetti vocali e strumentali: l'orchestra, soprattutto i fiati, deve poter accogliere i lamenti appena udibili di Elsa per poterli amplificare e trasformare in un *sound* che «risuona lontano».

¹ Cfr. in questo volume il saggio *Il dio delle orecchie*.

² Cfr. Bettina Brentano, *Carteggio di Goethe con una bimba*, tr. it. di Giovanni Necco, Treves, Milano-Roma 1932, p. 71: «Gli astri si immergevano in un mare di colori. Sbocciavano fiori che si innalzavano fin nell'etere. Remote ombre dai riflessi aurei li velavano di una candida luce superiore; e così in quel mondo interiore sorgeva una visione dopo l'altra. Nello stesso tempo le mie orecchie percepivano un dolce suono argentino, che si mutava in un concerto sempre più alto, man mano ch'io l'ascoltavo. Io ne provavo gioia, perché sentivo che m'ingaggiardiva, e che ingaggiardiva il mio spirito, a ricettare nell'orecchio quelle note potenti». Per quanto riguarda Schelling basterà qui citare il dialogo *Bruno*.

L'orchestra wagneriana ha dunque la precisa funzione di un amplificatore: per questo nella sua autobiografia Wagner si mostra così affascinato da echi e feedback, da effetti di *fading* e di illusione uditiva¹, e per questo Adorno, con la sua fedeltà all'arte europea e alla logica musicale tradizionale, ha fallito proprio confrontandosi con Wagner. Gli amplificatori mettono fuori gioco ogni filosofia, perché sopprimono i valori musicali tradizionali come il lavoro sul tema o i movimenti polifonici per sostituirli con il *sound*: la musica in Wagner diviene una questione di pura dinamica e di pura acustica.

La prova, sia per il testo che per la partitura, ce la fornisce il *Tristano*. Anche il più moderno dei *Musikdrama* di Wagner è tratto, com'è noto, da un romanzo medievale, meno nota ne è però la ragione: Goffredo di Strasburgo, che aveva intessuto di acrostici e anagrammi tutta la sua opera, era stato così il primo scrittore in lingua volgare a porre l'accento sul fatto che il suo testo fosse scritto. Non stupisce allora che portasse il titolo di *magister* e cioè di maestro nell'arte della scrittura. A differenza dei numerosi precedenti autori di romanzi cavallereschi, infatti, Goffredo non si rivolgeva più a un gruppo di nobili testimoni auricolari, ma, attraverso giochi di lettere che le sole orecchie per forza di cose non possono cogliere, fondò un nuovo pubblico di alfabetizzati e quindi di lettori.²

¹ Per tutto questo cfr. Richard Wagner, *Autobiografia*, tr. it. di Sergio Varini, Dall'Oglio editore, Milano 1983. Eco: pp. 216 s.; Feedback: pp. 222 s. e p. 243; *Fading*: pp. 262 s. e p. 406. È poi una vera allucinazione acustica la famosa leggenda secondo cui sarebbe stato un sogno a ispirare a Wagner il preludio dell'*Oro del Reno* (ivi, pp. 376 s.); ed è infine l'eco a innescare l'incesto tra i due fratelli Siegmund e Sieglinde nella *Valchiria* (cfr. Richard Wagner, *Tutti i libretti*, cit., p. 524).

² Per un'analisi dettagliata di cultura scritta versus *sound* nelle due redazioni del *Tristano* cfr. Norbert W. Bolz, *Tristan und Isolde – Richard*

Il *Tristano* di Wagner abroga completamente il sistema di informazione che ha dominato da Goffredo passando per Gutenberg fino a Goethe; abroga quindi la letteratura in quanto tale. Nel romanzo cavalleresco *Tristano e Isotta*, nel darsi appuntamento per notti d'amore proibite, utilizzano infatti le loro iniziali I e T come codice segreto che il loro autore (ugualmente alfabetizzato) sparge poi come acrostico per tutto il suo testo; nel *Musikdrama*, precisamente al posto di questo codice di lettere compare un *sound*. Il secondo atto è introdotto da un suono orchestrale ronzante e ambiguo che Brangania, ancella di Isotta, identifica alla perfezione come il segnale del corno di re Marke, mentre Isotta viene indotta dal «selvaggio richiamo / del desiderio» di Tristano a «percepire quel che tu sogni»¹: definizione, questa, di un'allucinazione uditiva. L'ancella le risponde: «Il suono del corno / non echeggia sì dolce, / l'onda ruscellante / della tenera fonte / mormora laggiù sì deliziosa»². Il suono ambiguo dell'orchestra wagneriana viene dunque tematizzato a livello interpersonale, provocando un'allucinazione uditiva che letteralmente allontana il poco amato Marke e materializza la vicinanza dell'amato Tristano già nel rumore naturale di una fonte. E poiché in Wagner testo e partitura si motivano sempre a vicenda, l'oscillare del libretto tra rumore naturale e strumento dell'orchestra, tra *random noise* e segnale di caccia, trova il suo equiva-

Wagner als Leser Gottfrieds, in J. Kühnel, H.-D. Mück e U. Müller, *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions*, Kümmerle, Göppingen 1979, pp. 279-284.

¹ Richard Wagner, *Tutti i libretti*, cit., p. 309, traduzione parzialmente modificata («BRANGÄNE: Dich täuscht des Wunsches Ungestüm, / zu vernehmen, was du wahnst», in Richard Wagner, *Musikdramen*, cit., p. 344).

² *Ibidem* («Nicht Hörnerschall / tönt so hold, / des Quells sanft / rieselnde Welle / rauscht so wonnig daher», in *ibidem*).

lente in due corni ugualmente analfabeti che suonano allo stesso tempo do maggiore e fa maggiore¹: effetto proibito fin tanto che la musica è stata dominata dalle partiture e le partiture dalla scrittura. Ma il nuovo medium di Wagner, il *sound*, fa saltare in aria seicento anni di dominio della lettera, ovvero di letteratura.

Ovunque nel *Tristano*, dall'inizio alla fine, gli effetti acustici sostituiscono quelli simbolici (vale a dire la struttura compositiva scritta di dramma e musica), cosa che accade anzitutto alle voci e in secondo luogo agli strumenti perché il respiro diviene, una volta di più, la loro radice comune. In una lettera a Mathilde Wesendonck, la sua Isotta, Wagner spiega come e in che modo la dinamica del preludio del *Tristano* dia forma compiuta e dunque materializzi «la teoria buddistica della Genesi»: proprio all'inizio, prima della prima nota, domina un silenzio infinito, il «Nirvana» o la «limpidezza celeste»; poi, l'assolo del violoncello chiamato esplicitamente «soffio», o respiro, «turba la limpidezza celeste»; infine si inserisce l'accordo del Tristano e l'orchestra «s'ingrossa, si condensa e finalmente il mondo intero si erge davanti ai miei occhi come una massa impenetrabile»². Questa non è solo una dichiarazione esplicita, ma è anche, nella menzione di una «massa impenetrabile», pura dinamica anche dal punto di vista mediologico. Dal Nirvana passando attraverso un alito primordiale fino a giungere al mondo perfettamente compiuto e composto: il preludio orchestrale del *Tristano* costituisce il primo circuito

¹ Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (partitura), Eulenburg, London-Zürich-Mainz-New York s.d., pp. 323 e 328.

² Richard Wagner, *Epistolario*, tr. it. e note di G. Petrucci, Solmi, Milano 1907, lettera del 3 marzo 1860, p. 227 (traduzione parzialmente modificata).

di commutazione di un feedback acustico. Il secondo circuito, questa volta vocale, si apre insieme al sipario: invisibile al pubblico, un «giovane marinaio» canta a cappella, cioè senza accompagnamento dell'orchestra. Canta il «vento» che soffia «fresco [...] verso la patria», ma che allontana così facendo sempre più la nave e, con lei, il marinaio dalla sua «ragazza d'Irlanda» (*irisches Kind*)¹, motivo per cui il ragazzo prende di nuovo fiato e chiede all'amore lontano: «Sono i soffi dei tuoi sospiri / che gonfian le mie vele?»². I sospiri che risuonano lontano, per dirla con Elsa, servono dunque a produrre una distanza da loro stessi poi deplorata: paradosso di un erotismo respiratorio. Ma così vento e respirazione, rumore naturale e voce umana si fanno indistinguibili, persino nei giochi di parole del marinaio: tutto quello che questi dice e canta sfrutta infatti la quasi perfetta omonimia tra *Weh* («ahimè») e *Wehn* («soffiare, alitare» [del vento]) e la sua canzone termina con i versi tristi e sognanti «Soffia, soffia, o vento! / Ahi, ahimè bimba mia!» («Wehe, wehe du Wind! / Wehe, ach wehe, mein Kind!»)³.

Le voci umane sono venti, i venti sono voci umane: solo la linguistica di un Wagner o di un Sigfrido, che disprezzano il significato, permette queste equazioni che sono al contempo giochi di parole. Ma il *Musikdrama* vive di simili equazioni perché solo loro sono in grado di commutare voci e strumenti, testo e partitura, e il marinaio, che non a caso canta a cappella, riconducendo i rumori

¹ Richard Wagner, *Tutti i libretti*, cit., p. 287 (orig. in Richard Wagner, *Musikdramen*, cit., p. 321)

² Ivi, p. 289 («Sind's deiner Seufzer Wehen, / die mir die Segel blähen?», *ibidem*).

³ *Ibidem*.

della natura a voci umane, non fa altro che anticipare e motivare la scena seguente, in cui ricompaiono suoni non umani, ossia orchestrali. La canzone del marinaio si trasferisce agli archi per poter fare da sottofondo all'ingresso in scena della vera e unica «ragazza d'Irlanda» di tutto il dramma: Isotta. Così la parola passa però a una donna. Ella rovescia, com'è giusto che sia, tutte le parole del marinaio: Isotta, che soffre della distanza e dell'assenza di desiderio da parte di Tristano, sogna unicamente che tutte le voci umane soccombano nel brusio, o nel Nirvana, e spera dunque nel ritorno del potere magico che sua madre possedeva e che le ha trasmesso:

Dove, madre,
 smarristi il potere
 di comandare mare e tempesta?
 Oh, domata arte
 di maga,
 che distilla solo balsamici filtri!
 Ridestati in me,
 audace potenza;
 esci dal petto
 dove ti celasti!
 Udite il mio volere,
 venti sgomenti!
 Su, a battaglia
 e strepitino gli elementi!
 Infuri il turbine,
 si scateni la tempesta!
 Destate dal sonno
 questo sognante mare,
 svegliate dall'abisso
 la sua crucciosa avidità!
 Mostrategli la preda

che gli offro!
 Infranga questa superba nave
 E ne inghiotta la sfracellata carcassa!
 E quanto vive sulla nave,
 quanto vi respira,
 a voi, venti, lascio in compenso!¹

La magia di Isotta si limitava quindi finora alla pura interiorità che costituisce non a caso anche la magia della poesia classico-romantica, ma quando entra in gioco il *Musikdrama* ecco tornare in scena un sortilegio più antico ed esteriore. Il comando di Isotta si rivolge a due destinatari: ai venti e agli strumenti a fiato, alla natura e al suo correlativo tecnologico, per cui a ogni parola da lei cantata aumenta la dinamica orchestrale. Una voce umana desidera affogare in un feedback strumentale insieme a tutte le altre voci presenti sulla nave. È dunque estremamente significativo come il fortissimo dell'orchestra che affianca la voce femminile si arresti per una e una sola battuta: senza accompagnamento, quasi a ricordare il canto a cappella del marinaio, Isotta pronuncia la parola «respiro», l'esatto opposto concettuale dei rumori non umani². Con una simile incredibile precisione procede il *Musikdrama* nel commutare eventi testuali e

¹ Ivi, p. 288 («Wohin, o Mutter, / vergabst du die Macht / über Meer und Sturm zu gebieten? / O zahme Kunst / der Zauberin, / die nur Balsamtränke noch braut! / Erwache mir wieder, / kühne Gewalt; / herauf aus dem Busen, / wo du dich bargst! / Hört meinen Willen, / zagende Winde! / Heran zu Kampf / und Wettergetös! / Zu tobender Stürme / wütendem Wirbel! / Treibt aus dem Schlaf / dies träumende Meer, / weckt aus dem Grund / seine grollende Gier! / Zeigt ihm die Beute, / die ich ihm biete! / Zerschlag es, dies trotziges Schiff, / das zerschellten Trümmer verschling's! / Und was auf ihm lebt, / den wehenden Atem, / den laß ich euch Winden zum Lohn!», in Richard Wagner, *Musikdramen*, cit., p. 322).

² Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (partitura), cit., p. 37.

acustici! Le opere precedenti a Wagner restavano limitate a un ventaglio dinamico in cui gli effetti sonori non dovevano coprire le voci e il linguaggio umani, mentre è proprio questo a succedere quando Isotta «lascia come compenso» ai venti il respiro di tutti coloro che vivono sulla nave, il che significa che la fisiologia della voce è solo un frammento dell'acustica generale: il desiderio fantasmagorico di Isotta fornisce un'ulteriore definizione del *Musikdrama* e bisognerà attendere l'ultima scena per vedere esaudito questo desiderio. Il canto di amore e morte (*Liebestod*) di Isotta non ha altra funzione se non quella di celebrare, con il nome straordinariamente preciso di «respiro del mondo», un potere acustico al di sopra e al di là dell'umanità tutta.

Continua...



«FRIEDRICH KITTLER È UNO DEI MITI
INTELLETTUALI DEI NOSTRI TEMPI.»

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG



Wagner è l'inventore dei mass media? Il rock dei Pink Floyd è figlio dei radar per sottomarini? I sintetizzatori ci hanno riportato gli dei?

Uno dei pensatori più cruciali e irregolari degli ultimi anni, mai tradotto prima in italiano, ci spiega la musica moderna, dalla microfisica dei suoni alla metafisica dell'Essere, per descrivere una svolta epocale che ha cambiato per sempre il modo in cui percepiamo il mondo.

L'ORMA
EDITORE

ISBN 978 88 98038 06 0



9 788898 038060