



Fabio Sartor

Lo starnuto di Alberich

Parole chiave: Wagner, Rheingold, Alberich, Bibbia di Lutero

Keywords: Wagner, Rheingold, Alberich, Luther Bible

Contenuto in: Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio

Curatori: Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2016

Collana: Tracce. Itinerari di ricerca/Area umanistica e della formazione

ISBN: 978-88-8420-917-7

ISBN: 978-88-3283-054-5 (versione digitale)

Pagine: 393-421

DOI: 10.4424/978-88-8420-917-7-34

Per citare: Fabio Sartor, «Lo starnuto di Alberich», in Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier (a cura di), *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Udine, Forum, 2016, pp. 393-421

Url: <http://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/tracce/le-carte-e-i-discepoli/lo-starnuto-di-alberich>

LO STARNUTO DI ALBERICH

Fabio Sartor

...hie und da bemerke ich auch eine schlüpfrige
sinnliche stelle in platonischen
schwulst verschleyert.
Friedrich Schiller

All'inizio del *Rheingold*, già durante il preludio orchestrale di 136 battute, alla misura 126, compare sulla scena la triade delle Figlie del Reno (di seguito fdr), dedite a giochi acquatici particolarmente infantili. Cova nelle profondità fluviali il tesoro aureo del Reno, primigenio splendore la cui magica meraviglia si schiude ad acquisizione di supremo potere. Materia felice ed irradiante, tiene in sé una virtù che si può inverare solo se mano agguincerà la capacità di forgiare un anello ed a condizione che l'artefice di questo rinunci a *Liebe*.

L'equilibrio che questo mondo regola e governa non teme fratture entro il confine della propria acquaticità. Ma altri mondi ed altre nature confinano e insidiano.

Dem Schoße der Nacht und des Todes entkeimte ein Geschlecht, welches in Nibelheim (Nebelheim), d. i. in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen wohnt: sie heißen Nibelungen; in unsteter, rastloser Regsamkeit durchwühlen sie (gleich Würmern im toten Körper) die Eingeweide der Erde: sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle».¹

Sulla scena compare Alberich (di seguito A.), che si presenta come giunto lì «aus Nibelheims Nacht» (v. 23:² a conferma dell'appartenenza alla schiatta di

¹ R. Wagner, *Der Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama*, 1848, *Gesammelte Schriften*, vol. II, pp. 156 sgg.

² Cito i libretti della Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* seguendo l'edizione a cura di E. Voss, Stuttgart, Reclam, 2009.

abitatori delle viscere della terra, verme generato da cunicoli ctonii, secondo la descrizione fiabistica del citato *Entwurf*). Il coboldo si rivolge alle tre leggiadre natanti, usando una coppia di aggettivi che si segnalano per sovrapposibilità fonetica completa – salvo il vocalismo – «Wie seid ihr niedlich, neidliches Volk!». Il primo contatto tra i due attanti sembra improntarsi ad un'ammirata ostilità.³

Il seguito del dialogo legittima la momentaneamente inspiegabile aggressione di A. Non appena vedono il Nibelungo le due sorelle – qui si struttura una polarità all'interno del blocco attanziale delle fdr, contrapponendosi la più accorta e memore delle precauzioni paterne, Flosshilde, alle due altre i cui nomi modulano su W: Wellgunde e Woglinde, talvolta amebeiche nel ruolo scenico – lo apostrofano con un epiteto d'insulto – *garstig* – che rimanda alla sfera olfattiva.⁴ Lo scambio quindi focalizza la distanza verticale tra i due attanti (*oben/unten* vv. 33 sgg.). A. mette in mostra gentilezza e circospezione chiedendo alle leggiadre natanti se la sua presenza non disturbi il loro gioco (vv. 35-39), al quale volentieri parteciperebbe. *Spiel* diventa il campo del loro contatto: Wellgunde incredula lo invita dubitativamente al gioco. Inizia la partita.

È opportuno considerare – interrompendo la descrizione della scena – la caratteristica saliente dello stile verbale che Wagner impiega. Lo *Stabreim* innerva la scrittura con regolarità frattale.⁵ Dalle prime modulazioni sillabiche senza significato, che Woglinde sgrana sul tema acquatico d'apertura, nascono le parole significanti (lessicali), legate però ad esse per il persistente impiego della fricativa labiodentale sonora w-. Una famiglia costruita sull'affinità fonica si dispiega: *Woge, Welle, wallen, Wiege, wachen* (comprenderà anche *Wonne e wonnig*). Al v. 10 W- si chiude alla vocale anteriore I (*wildes*) per generare un nuovo nucleo SCH (*Geschwister*). Immediatamente la rubrica fonica si arricchisce, tramite il nome nominato della più avveduta sorella Flosshilde (v. 12), del nucleo FL-, quindi, nelle parole di questa, barlume di saggezza foriera di sventura ma inutili, della serie SCHL (*Schlaf, schlecht, schlummern*, vv. 15-18), facendo reagire SCHW con FL (schw+fl produce per semplificazione schl).

³ Il peraltro benemerito traduttore italiano dell'Oro del Reno, Guido Manacorda (Firenze, Sansoni, 1923), rende con «come nitide siete, nazione invidiabile». *Neidlich* ha un altro valore, marcatamente negativo: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (di seguito dW), s.v.: *feindselig, grimmig*. Manacorda, nel breve commento in appendice alla trad., cita *nît-lich* del m.a.ted. il cui significato è però *voll nît, feindselig, boshaft* (vd. M. Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch s.v.*). La trad. di Manacorda è ripresa anche da F. Serpa, autore di una versione per i libretti del teatro *La Scala* di Milano (consultabile in internet).

⁴ Detto di carne rancida. Il sost. *Garst* interseca la sfera infernale: vd. s.v. il dW dei Grimm.

⁵ Su ciò si veda M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 235 sgg., che cita Leibniz come antesignano nell'individuazione del meccanismo verbale.

Il *cluster* riemergerà nelle parole improntate alla manifestazione delle fantasie erotiche di A. (vv. 44-46), come declinazione del suo desiderio di presa avvolgente sulle fdr. Emerge un nuovo lemma soggiacente al verbo *umschlängen* (nella forma del cond. *umschlänge*): *Schlange*, il serpente, senza connotazione negativa ma nell'esercizio della sua caratteristica fisica di animale spiraloide, per genetica affinità con un verme della terra.

Come detto, al v. 20 A. interviene con originale apporto: le parole del testo focalizzano sulla N. Sulla nasale si costruisce una serie di densa ricchezza semantica: *Nicker* (le fdr nominate con nome eterogeno, circolante tra gli abitanti delle viscere della terra), i già citati *niedlich*, *neidlich*, *Nibelungen*, *Nacht*, *Naß*, *Nase* e *niesen* (con accumulo n+s, a creare un sottogruppo compatto).⁶

Allargando la prospettiva sull'opera, conviene ricordare che la analisi musicologica ha evidenziato una caratteristica di base per il *Vorspiel* del *Ring*: esso apre sull'inizio del mondo e contemporaneamente definisce l'inizio della musica⁷ – sorta di genesi pitagorica di una armonia universale che si costruisce a partire dal primo suono.

Wagner racconta dell'ispirazione che lo investì e lo guidò all'ideazione del tema di apertura del *Rheingold*: «...um die lang ersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht... Mit der Empfindung als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf».⁸

In modo simile a Gregor Samsa, il musicista si trova in un rapporto indefinito con il sonno e il sogno, negato ma presente (*erwachte*: sia Richard che Gregor!); nella mente coscientemente si snoda lo spunto armonico-melodico che sorregge il preludio ma quella mente sembra immersa nell'incoscienza onirica.

Riferendosi agli sviluppi del *Vorspiel* il compositore usa per indicare quelli che noi chiamiamo arpeggi, e che conferiscono valenza ritmica e diacronica all'idea armonica originaria, un denotativo che riporta ad una spaccatura (*Brechung*, appunto come si esprime W. nella pagina autobiografica) ad una frantumazione di un ceppo sonoro dalla cui rifrazione nasce la frase musicale (fatta di armonici, portatrice di un'unità primordiale). Nella sequenza melodica si compone l'idea che quel primo suono fondamentale sia l'inizio del mondo, per differenziazione

⁶ È interessante notare che negli scritti di Wagner dedicati alla preparazione narrativa del mito dei Nibelunghi (GS vol. 2) compaiano i due titoli *Die Wibelungen* e *Der Nibelungen-Mythus*, in cui già emerge il nucleo di questo primo contrapposto linguistico del *Ring*: serie W- e serie N-.

⁷ Si veda J. J. Nattiez, *Wagner androgino* (1990), trad. it. Torino, Einaudi, 1997, p. 62 (ivi la cit. da Th. Mann).

⁸ *Mein Leben*, Monaco, Bruckmann, 1911, vol. II, p. 591 sg.

del quale nasce il senso. Il senso è il dispiegarsi di un nucleo, è la costituzione di opposizioni e contrasti nelle vene di un monolito armonico (concepito nella sua astrattezza: gli armonici naturali nella fattispecie).⁹ Già dal primo evento emerge la capacità intrinseca alla materia sonora di dare senso a se stessa, in un modo diremmo semi-cosciente data la speciale situazione creativa.

È singolare come lo status onirico apra il sipario sul *Rheingold*, e come la caratteristica formale delle parole del libretto – che abbiamo testé descritto – trovi una definizione entro lo spazio del lavoro onirico.

Freud, nella *Traumdeutung*,¹⁰ parla di sogni in cui si concatenano parole allitteranti. La spiegazione del fenomeno si interseca con la pratica della consultazione di repertori alfabeticamente ordinati – quindi basando la concatenazione sulla ripetizione di sillabe –. Nell'ordine alfabetico vige il procedimento con ordine *fuzzy* e aleatorio, data una selezione di iniziali a *cluster* (con la possibilità che la parola da cercare e centrare resti fuori dalla focalizzazione). Ciò si manifesta nella iterazione del *cluster*, che spesso occulta il lemma saliente. Freud parla ancora di «Spielerei mit Namen und Silben».¹¹ Bisogna tenere presente il meccanismo di rimozione (proprio dell'inconscio *tout court*), cui in letteratura molto va addebitato.¹² I tre linguaggi dell'inconscio, sogno witz e lapsus, operano in questo senso.

Riprendiamo per un momento l'analisi del testo, selezionando i vv. da 53 a 61. Qui si inaugura un nuovo *bias* fonico: introdotto dal già usato *garstig*, si fa strada il gruppo GL: *glatter glitschiger Glimmer* (in sequenza testuale), *gleiten* (in tre versi successivi), che riaffiora al v. 58 in fusione con il già identificato SCHL: *schlecke Geschlüpfer*. Al v. 59 riaffiora la fonìa N: *Naß, Nase e niesen*. Su questi due *clusters* torneremo in seguito a parlare.

⁹ Vd. J. J. Nattiez, *Wagner androgino* cit., p. 61.

¹⁰ *Die Traumdeutung* (1900), trad. it.: *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1966 (vol. 3 delle *Opere*), pp. 64 e 485, nota 1, che rimanda a A. Maury *Le sommeil et les rêves*, Paris, Didier, 1861 (potendosi lasciare impregiudicata la *ratio* che il Maury vuole consistere nella consultazione dell'adolescente al fine di vedere svelati i segreti relativi alla vita sessuale). Si veda anche l'esempio importante del secondo sogno del *Frammento di un'analisi di isteria*, (*Opere* cit., vol. 4, p. 383 sg. (dove giocano le parole *Bahnhof, Friedhof, Vorhof*, quest'ultima occultata dalle altre due).

¹¹ *Interpretazione* cit., p. 277. Nel sogno riferito in l. cit. il nome che si 'nasconde' emerge attraverso una complessa concatenazione, ma soprattutto tramite il suo anagramma: Alex sotto Lasker.

¹² F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, cap. II, pp. 24 sgg.; Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 8 sgg.

È molto evidente come la tecnica dello *Stabreim* sia nel testo che si esamina uno strumento piegato ad una complessità compositiva che tradizionalmente non le competeva. Si direbbe che Wagner faccia qui con fonemi e sillabe quello che sappiamo sviluppa parallelamente con i *Leitmotive*: mutazioni e intrecci continuamente cangianti. E come alcuni tratti fonici o loro combinazione siano contrassegno di un personaggio o altre volte transitino declinandosi dall'uno all'altro di essi, sempre in compiuta analogia con la tecnica del *Leitmotiv*.¹³

Nell'ambito di questo modulo per sillabe ci si è presentato il caso di un *cluster* che si è prodotto nella generazione di un nuovo termine-occorrenza: il caso di *Schlange*. Questo emerge nelle parole eccitate di A., mentre era stato preannunciato ma coperto da rimozione nell'avvertimento di Flosshilde (vv. 15-19). La sua funzione si rifrange tra il senso positivo di A. (simbolo di insinuante e avvolgente desiderio del contatto con le fdr) e uno negativo, riferito alla profezia ammonitrice del Reno alle garrule sue figlie (vv. 30-32 e 257-262, sempre in bocca di Flosshilde).

A livello testuale di *Ring*, *Schlange* rivestirà due epifanie distinte: quella in cui A., ancora abbastanza *listig*,¹⁴ si tramuta per esibire il suo potere agli dei giunti all'imboscata (v. 1277: *Schreckliche Schlange*); l'altra quella che sarà a guardia dell'oro – e verrà uccisa dall'eroe Siegfried –. Due rimandi intratestuali che nulla spiegano del timore oscuro di Flosshilde. La citazione di Schikaneder-Mozart (ove essa riveste il ruolo di insidia del peccato sulla via che deve portare alla virtù) può condurci invece sulla giusta pista: non si può non pensare – a livello di ipotesto – alla *Ur-Schlange* biblica del *Genesi*, astuta e sapiente,¹⁵ che sa indurre al frutto proibito, quello che consente di distinguere tra bene e male, colei che tenta all'acquisizione della conoscenza, *Schlange*

¹³ Una vibrante testimonianza di ciò nel libro-intervista a G. Sinopoli, *Wagner a Roma*, «Quaderni degli amici di S. Cecilia», (s.d.), pp. 41 sgg., in cui il maestro rimarca la precisa anticipazione dell'inconscio freudiano nella dinamica del *Leitmotiv*.

¹⁴ Rovistando nei cassetti dell'intertestualità peraltro potrebbe saltar fuori la *Listige Schlange* della *Zauberflöte* di Schikaneder-Mozart; data la *Stimmung* rituale, iniziatica e religiosa dello *Singspiel* lo si può ritenere un appropriato indizio.

¹⁵ Lutero, *Bibbia*, Gen. 3,1: «die Schlange war listiger denn alle Tiere auf dem Felde». Sulle bibbie in possesso di Wagner vd. R. H. Bell, *Wagner's Parsifal: An Appreciation in the Light of His Theological Journey*, Eugene, Wipf & Stock, 2013, p. 321. Wagner non parla di bibbia nella sua biografia, né cita Lutero nel suo «*Was ist deutsch?*». La bibliografia, molto attenta alle relazioni tra Wagner e l'ebraismo, non lo è altrettanto sui rapporti con il testo biblico (forse per mancanza di dati). Va comunque sempre ricordata la massima di Goethe: «Und so sind wir Deutschen erst ein Volk durch Luthern geworden». Vi dobbiamo riconoscere una sorta di grado 0 della lingua tedesca. Wagner fa assegnare analoga funzione alla «Heilige deutsche Kunst» nelle parole di Hans Sachs, *Die Meistersinger von Nürnberg*, ed. a cura di G. Manacorda, Milano-Verona, Mondadori, 1922 (1957), vv. 2827-2866.

omonimica ma diremmo referenzialmente occultata e tuttavia portatrice del vero *Hintergedanken*, del pensiero rimosso dall'orizzonte del discorso delle fdr.

Abbiamo visto come il primo approccio di A. sia polarmente determinato da una coppia di antonimi. L'amore-odio, l'attrazione-ripulsa collega i due versanti della prima scena. Il disprezzo delle fdr per il coboldo altresì si esprime subito come dato sensoriale prevalentemente olfattivo. L'isotopia dell'incontro è – come detto – il gioco. Attività antropologicamente destinata alla mediazione di ostilità, irenica e regolamentata, costituisce l'interesse unico per le tre giovani sirene.

Esse, custodi giocose di un tesoro di cui riconoscono solo lo splendore esteriore, del cui possesso sono depositarie per mera rendita di posizione, dei rischi inerenti al quale sono pur informate, identificando in un oscuro nemico il possibile antagonista: ma nella convinzione che il mondo retto dalla dualità amore-odio sia in realtà così palesemente sbilanciato sul versante dell'attrazione cosmica che il pericolo effettivo di aggressione all'integrità del bene consegnato a loro sia da lasciare al margine degli eventi possibili, ignare del valore del tesoro stesso e incapaci di concepire la reale consistenza dell'ipotesi della catastrofe nel sistema duale sopra indicato, sono delle ragazze viziate, per le quali il gioco – sicuro, a strategia sempre vincente – è l'unica attività concepibile. Giocano con l'istinto sessuale (la matronale custode dell'etica Fricka le bollerà per quello che sono effettivamente: «...schon manchen Mann – mir zum Leid – verlockten sie buhlend im Bad», vv. 785-787),¹⁶ giocano la posta del tesoro stesso, convinte che il mondo dipenda in modo assoluto dalla non mediata forza dell'amore. Non sanno leggere né semantizzare questa non analizzata forza universale (vv. 274-281):

WELLGUNDE: «Wohl sicher sind wir und sorgenfrei: denn was nur lebt, will lieben, meiden will keiner die Minne».

WOGLINDE «Am wenigsten er, der lüsterne Alp; vor Liebesgier möcht' er vergehn!».

Si è spesso citata la filosofia ionica come struttura sottesa alla tetralogia del *Ring*, una sorta di tributo esegetico al lettore Wagner e alle sue frequentazioni classiche. Al *Rheingold* bene si attaglierebbe Talete propugnatore dell'acqueo elemento primordiale.¹⁷ In verità quello che meglio accampa diritti di ispirazio-

¹⁶ Si veda G. Paduano, *Amore e potere: le carte in tavola*, in *Das Rheingold*, «La Fenice prima dell'opera», 3 (2011), pp. 29-44: 36.

¹⁷ Vd. G. Lanza Tomasi, *Guida all'Opera*, Milano, Mondadori, 1983, p. 810, che cita G. Vigolo, *Introduzione alla Tetralogia di Richard Wagner*, Roma, Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, 1968.

ne dell'opera è il pensiero empedocleo, con la teoria delle concorrenti forze di amore e odio (*philotes* e *neikos*), che tengono in tensione il cosmo. Ma si vedrà con quale deformazione dell'equilibrio che esse garantiscono nel pensiero del filosofo.

Ai vv. 47 sgg. la stessa Flosshilde si ravvede dei suoi timori («Nun lache ich der Furcht: der Feind ist verliebt»), ricadendo nella filogenetica convinzione che *amor vincit omnia*.

Le fdr non concepiscono la nausea del rifiuto, il pensiero che crea distanza e opposizione, la forza eversiva dell'essere disgustoso che sta loro dinanzi.

Le sorelle sono gaie e stolte. Malgrado l'avvertimento del padre, più volte richiamato da Flosshilde, non comprendono il pericolo. Se, come vuole una corrente critica,¹⁸ esse rappresentano le tre arti belle, bisogna ammettere che sono arti incapaci di strutturare il dramma, sono appiattite in una acronica contemplazione della luce al di qua di ogni semiosi. La follia del loro gioco che ritualizza e defunzionalizza l'eros, e sbandiera lo splendore dell'oro senza considerare la forza eversiva legata al suo intrinseco potere, produce una catastrofe: la catastrofe della semiosi, dell'attribuzione di valore e di scambio, della nascita del danaro (*Gold* nasconde con lieve velo *Geld*,¹⁹ mai nominato nel *Ring*, ma ontologicamente presentissimo nel racconto; e del resto invitato al banchetto del senso da coloro che vedono in A. l'ebreo²⁰ telamonico *fautor* del mondo fondato su di esso). L'oro, sottratto alla sua collocazione di elemento primigenio, datore di luce gioiosa, ornamento del mondo esperito solo nella sua assoluta inattingibile alterità, al pari di *Liebe*, giocata ma non goduta, diventa vertice di un triangolo semiotico, su cui giocano il loro ruolo lo scambio e il potere.²¹

Riepilogando gli elementi dello *Spiel*: esso diventa oggetto di enunciazione metalinguistica di adamantina chiarezza subito nelle avvedute parole di Flosshilde (v. 19 «...sonst büßt ihr beide das Spiel!»), che ventila il suo esito possibile. Rimbalza in bocca ad A. che chiede licenza di soddisfare al suo voyeurismo innocentemente adolescenziale, a condizione di non disturbarne lo svolgimento (ha un che di Cherubino mozartiano). Viene ripreso da Wellgunde (o da Wo-

¹⁸ T. Kneif, *Zur Deutung der Rheintöchter in Wagners «Ring»*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXVI, 4 (1969), pp. 297-306; J. J. Nattiez, *Wagner androgino* cit., pp. 62 sgg.

¹⁹ Anche *Gold* peraltro rientra nell'insieme del *cluster* GL-.

²⁰ J. J. Nattiez, *Wagner androgino* cit., pp. 68 sgg., che si avvale del sostegno TH. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, che imputa al *Ring* le imbarazzanti opinioni o confidenze di Wagner, facendone il grimaldello critico per un rinvio a giudizio dello stesso.

²¹ Utile al riguardo tenere presente quanto viene riassunto in U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 39-41 (che cita e segue F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968).

glinde, secondo una variante) come ouverture ufficiale: «Mit uns will er spielen?». La tattica che Woglinde al v. 50 sembra enunciare («Laßt ihn uns kennen!») è permeata di ironia semi-tragica: ogni autentica conoscenza – *a fortiori* quella di un animo con intensa dinamica evolutiva come quello di A. – è loro preclusa, vittime quali sono di pregiudizi di casta e di ottusità cognitive.²²

Si tratta di gioco autentico, con posta e *pay-off* (lo dichiara la già citata Floskilde, che poi però cadrà in una definitiva *défaillance* cognitiva – vv. 47 sgg.). Le fdr scommettono che la foia di A. lo rende immune alle tentazioni di ‘rinuncia all’amore’. Scommettendo tutto su questo, danno libero sfogo al loro comportamento rituale e senza ‘finalità naturale’ (cioè la copula). Possono prolungare il *bluff* oltre ogni limite confidando che la strategia dell’avversario sia bloccata. A loro resta il possesso sicuro del bene e ne deriva la soddisfazione di avvilito A. oltre ogni limite (il decorso del gioco dipendendo dalla loro saturazione): vv. 280 sgg: «vor Liebesgier möcht’ er vergehn!».

A. ha però una vita emotiva che sfugge alle fdr. («Wehe! Ach wehe! O Schmerz! O Schmerz!», vv. 165 sgg.). È questa una cesura nel gioco. A. può cambiare strategia. Quello che le fdr non si aspettano – convinte della monotonicità della dinamica fisiologica di A. – avviene. A. genera il nucleo della semiosi quando scambia il suo istinto naturale con l’equivalenza: istinto naturale negato = potere d’acquisto (potere, danaro). Qui A. applica con sapienza logica la trasposizione di un’implicazione: se l’istinto naturale manifestato implica la frustrazione dell’istinto stesso allora la negazione della frustrazione – desiderata – deve comportare la negazione dell’istinto – opzione da accettare. Laddove le fdr insistono nella esibizione e nell’adescamento, prese nel gioco di cui reggono le fila, A. ha già sviluppato una logica raffinata. Il suo cambio di strategia fa saltare il banco tenuto con sicumera dalle tre garrule ondine. Egli monetizza l’istinto e si acquista *Lust* senza *Liebe* (grazie ad un’analisi che istituisce un percorso all’interno dell’amore finora rimasto indifferenziato). L’‘ebreo’ A. apre la prospettiva del dramma, è il vero promotore di un’istanza entro la quale si iscrive il *Ring*.

In forza di questa progressione dimostrativa si può conferire ulteriore senso a quell’opposizione per singolo tratto sul versante fonologico – *niedlich* vs *neidlich* –. A. usava un contrasto che impegna il minimo sforzo (semplice opposizione apofonica) per designare il massimo di significato, cioè una sorta di antonimia. Si può dire che la predisposizione naturale alla semiosi si manifestasse già nel primo atto linguistico del coboldo. La legge del minimo sforzo

²² La trad. di Serpa cit. («Vedrà chi siamo!») potrebbe essere preferibile per l’interpretazione di ‘classe’ delle fdr, oltre ad essere giustificata dalla ambiguità sintattica del tedesco; ma si combina meno con la didascalia immediatamente precedente.

per generare significato operava un'apertura di un intero campo semantico basato sull'opposizione. Subito si è concretizzata una diversità genetica tra A. e le fdr, queste prese nel vortice della mera fonicità di W-, ondeggianti sull'onomatopea del loro elemento, quello già orientato alla rinuncia dell'*hic et nunc* evocativo per dare impianto al segno organizzato in sistema.

A W si collega per parentela semantica FL (*Flosshilde, flieben, fließen, Fluß, Flut*) che si fa carico della linearità e irrevocabilità dell'elemento acqueo, mentre W ne manifesta la sinusoidalità ondulatoria. Ai vv. 222-225 il *cluster* FL in bocca alle fdr è un'esplosione finale prima dei vv. 314 sgg. Come prima esso designa ilarità e liquidità. È di loro competenza (era emerso per la prima volta ai vv. 12-14 nelle parole di Wellgunde). Tale nucleo FL si 'storce' però proprio nel «Verfluchtes Niesen» del v. 61 (lo starnuto di A.): storcimento foriero e anticipatore dell'*aprosdoketon* di 314 sgg.: «denn hör' es die Flut: so verfluch' ich die Liebe!». Anche il *cluster* di 'proprietà' delle fdr è divenuto componente del mondo nato dalla catastrofe semiotica, viene espropriato come merce fonica al mondo incontaminato e *rétro* delle fdr.

Risulta a questo punto chiaro quale fosse il pensiero rimosso delle fdr (o meglio di Flosshilde). Sotto la manifestazione dell'avvertimento paterno c'è il pericolo di quest'atto fondante, l'equazione che catastrofizza l'equilibrio a predominio di *Liebe* incondizionata nel mondo ancestrale dei flutti del Reno. *Schlange* è la tentazione del dare valore, del conferire la misura dello scambio. Biblica prova, essa viene perduta una seconda volta per la comparsa sulla scena di nuovi attori. Le fdr, custodi dell'ortodossia edenica, soccombono a nuove forze. E se in A. si deve vedere l'Ebreo (v. nota 17), ancora più obbligato è il richiamo biblico a decrittare il *cluster* fonico mobilitato nel testo.

Avranno le fdr un bel lamentarsi (vv. 1826-1833) per la perdita del «Rheingold, reines Gold»; *Gold* ha perso la sua purezza, *reines* è una falsità bell'e buona. Il frigidò gioco di parole (*Rhein/rein*), senza la ribollente creatività dello *Stabreim* wagneriano, accentua la brutalità dello smacco subito dalla loro *Weltanschauung*. Esse cantano la nostalgia di una cosa che non esiste più. Lo dimostreranno gli dei garanti e custodi dei patti. A quel patto primordiale, che vuole l'oro immerso nella purezza del Reno, non possono nemmeno essi tener fede, perché coinvolti nella catena dello scambio e della remunerazione (quindi in un universo collocato nell'orizzonte del valore).

Per dare un riferimento a questa apertura sul valore, come operazione che si compie dentro la prospettiva semiotica, è utile rileggere l'inizio di un'opera di Georg Simmel²³ pubblicata circa cinquant'anni dopo il *Rheingold*, in cui

²³ G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, Berlin, Duncker & Humblot Verlag, 1900, p. 1.

viene trascritto in termini teorici il senso di ciò che avviene sulla scena del *Vorabend*:

Die Ordnung der Dinge, in die sie sich als natürliche Wirklichkeiten einstellen, ruht auf der Voraussetzung, dass alle Mannigfaltigkeit ihrer Eigenschaften von einer Einheit des Wesens getragen werde... ihre unverbrüchliche Bestimmtheit gibt keiner Betonung Raum, von der ihrem Sein und Sosein noch Bestätigung oder Abzug kommen könnte. Mit dieser gleichgültigen Notwendigkeit, die das naturwissenschaftliche Bild der Dinge ausmacht, geben wir uns dennoch ihnen gegenüber nicht zufrieden. Sondern, unbekümmert um ihre Ordnung in jener Reihe, verleihen wir ihrem inneren Bilde eine andere, in der die Allgleichheit völlig durchbrochen ist, in der die höchste Erhebung des einen Punktes neben dem entschiedensten Herabdrücken des anderen steht, und deren tiefstes Wesen nicht die Einheit, sondern der Unterschied ist: die Rangierung nach *Werten*. Dass Gegenstände, Gedanken, Geschehnisse wertvoll sind, das ist aus ihrem bloß natürlichen Dasein und Inhalt niemals abzulesen; und ihre Ordnung, den Werten gemäß vollzogen, weicht von der natürlichen aufs weiteste ab.²⁴

Come le fdr sono *neidlich* in bocca ad A., così A. è *Feind* in bocca alle fdr.

A. – come già ricordato – viene apostrofato: «der Feind ist verliebt». *Feind* vale non solo come ruolo di antagonista eventuale nello *Spiel* inaugurato dalle fdr ma anche e prima ancora come nemico naturale in atto: giacché il «verliebt» smussa la di lui attitudine ad essere *Feind* (e quindi controfattualizza la selezione lessicale), ci deve essere un versante sociologico che ne mantiene in vigore l'efficacia denotativa.

La natura olfattiva dell'ostilità e il persistere dell'attributo di *feind*, la caratteristica di fastidio di casta verso un essere di origine – etnica e sociale – inferiore (A. viene dalle viscere della terra, sbuca come un animale terribile, è un metallurgo, interrompe i giochi delle fdr, è in posizione *unten* vs *oben*) consiglia

²⁴ «L'ordine delle cose, in cui esse si dispongono in quanto realtà naturali, poggia sul presupposto che tutta la molteplicità dei loro attributi sia sostenuta dall'unità del loro essere... la loro indefettibile determinatezza non dà spazio ad alcun rilievo da cui al suo essere in assoluto o in un certo modo possa derivare ancora una conferma o un defalcamento. Posti di fronte però a questa necessità fondata sull'indifferenza, che costituisce l'immagine naturale delle cose, noi non ce ne sentiamo soddisfatti. Ma, senza preoccuparci del loro ordinamento in sequenza, alla loro rappresentazione ne forniamo un altro in cui la universale indifferenza viene completamente distrutta, in cui la più elevata magnificazione di un punto sta accanto alla più decisa minimizzazione di un altro e la cui più profonda essenza non è l'unità ma la distinzione: cioè la classificazione secondo il *valore*. Che oggetti, pensieri, eventi siano dotati di valore non lo si può ricavare dalla loro esistenza puramente naturale; e il loro ordinamento, realizzato secondo i valori ad essi propri, diverge nel modo più ampio da quello naturale» (mio il corsivo).

ed autorizza a riprendere un lungo passo di Wagner,²⁵ dedicato ad una questione saliente di poetica programmatica e militante:

Er (scil. Der Künstler) glaubt von seinem erhabenen Standpunkte aus einzig seinen Gegensatz, die rohe gemeine Masse, unter dem Volke begreifen zu müssen; ihm steigen im Hinblick auf das Volk nur Bier- und Schnapsdünste in die Nase; er greift nach dem parfümirten Taschentuche, und fragt mit civilisirter Entrüstung: „was? Der Pöbel soll uns künftig im Kunstmachen ablösen? Der Pöbel, der uns nicht einmal versteht, wenn wir Kunst schaffen? Aus der qualmigen Kneipe, aus der dampfenden Felddüngergrube sollen uns die Gebilde der Schönheit und Kunst aufsteigen?“ – Sehr richtig! Nicht aus der schmutzigen Grundlage Eurer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodensatze Eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen, die Eurer modernen Civilisation die einzig denkbare Basis des Daseins geben, soll das Kunstwerk der Zukunft entstehen. Bedenkt aber, dass dieser Pöbel keinesweges ein normales Produkt der wirklichen menschlichen Natur ist, sondern vielmehr das künstliche Erzeugniss Eurer unnatürlichen Kultur; *dass alle die Laster und Scheusslichkeiten die Euch an diesem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes sind, den die wirkliche menschliche Natur gegen ihre grausame Unterdrückerin, die moderne Civilisation führt, und das Abschreckende in diesen Gebärden keinesweges die wahre Miene der Natur, sondern vielmehr der Widerschein der gleissnerischen Fratze Eurer Staats- und Kriminalkultur ist.*[...]

So lange Ihr intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten in künstlichem Dufte erblüht, muss es nothwendig einen Stoff geben, aus dessen Lebenssaft Ihr Eure süsslichen Parfüms destillirt: *und dieser Stoff, dem ihr seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, ist nur dieser übelathmige Pöbel, vor dessen Nähe es Euch ekelt, und von dem Ihr Euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterscheidet, den Ihr seiner natürlichen Anmuth entpresst habt.* So lange ein grosser Theil des Gesamtvolkes in Staats-, Gerichts- und Universitätsämtern in unnütze-ster Geschäftigkeit kostbare Lebenskräfte vergeudet, muss allerdings ein ebenso grosser, wenn nicht noch grösserer Theil desselben in überspanntester Nutzthätigkeit mit seinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte ersetzen helfen, und, – was das Allerschlimmste ist! – wenn somit in diesem unmässig angespannten Theile des Volkes das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Thätigkeit geworden ist, so muss die widerliche Erscheinung sich herausstellen, dass der absolute Egoismus überallhin seine Lebensgesetze geltend macht, und aus Bürger- und Bauer-pöbel Euch wiederum mit hässlichster Grimasse angrintz». ²⁶

²⁵ *Die Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, O. Wigand V., 1850, pp. 224 sgg.

²⁶ «L'artista di oggi, dal suo punto di vista cosiddetto superiore, si sente autorizzato a considerare il popolo la plebaglia ignorante e volgare che è proprio il suo opposto. Quando pensa al popolo, gli salgono alle narici tanfate di birra e di acquavite; allora caccia fuori il fazzoletto profumato e chiede con l'indignazione dell'individuo civilizzato: 'Che? In avvenire la plebaglia deve succederci nella creazione artistica? La plebaglia, che meno di tutti ci

Se leggiamo questa pagina da *Das Kunstwerk der Zukunft* non come presa di posizione programmatica e polemica di poetica militante ma piuttosto come vademecum compositivo, come notazione mitopoietica – considerando come nell’ancestrale prospettiva dell’alveo del Reno non ci sia che un senso primigenio delle cose, come la differenza si stia appena formando sotto i nostri occhi –, troviamo con aderenza strettissima nella contrapposizione che si manifesta nelle figure di A. e del terzetto sirenico delle fdr quella tra una sorta di proletariato straccione da una parte e di una classe di raffinati arricciatori di naso dall’altra. La opposizione prevalentemente olfattiva di queste due metà si sviluppa lungo un fronte determinato dalla cultura affettata e raffinatissima che strappa nella società di metà ottocento alla natura ed alle sue leggi, che ancestralmente impedisce d’altro verso la manifestazione biologica della diversità e la nascita del senso. Da che parte stia Wagner è dal passo citato fin troppo evidente.

Anche in uno dei momenti idilliaci del corteggiamento che fintamente le fdr recitano a favore del loro beffardo scherzo ai danni di A.,²⁷ Flosshilde gratifica il pretendente con l’epiteto di «Seligster Mann». A cui A. risponde con «Süs-

capisce quando creiamo l’arte? Dalle osterie piene di fumo, dalle esalazioni di questa fossa sorgeranno per noi creazioni d’arte e di bellezza?’ Proprio così! L’opera d’arte dell’avvenire non nascerà né dai marci bassifondi della vostra attuale cultura, né dai resti ripugnanti della vostra raffinata civiltà moderna, né dalle condizioni che consentono alla civiltà moderna di tirare avanti. Tenete a mente che quella plebaglia non è frutto della vera natura umana, ma il prodotto artificiale della vostra cultura innaturale; che tutti i vizi, tutte le mostruosità che in quella plebaglia vi fanno torcere il naso, non sono che i gesti disperati della lotta che la vera natura umana conduce contro la civiltà moderna, che l’opprime crudelmente. Quel che in questi gesti ripugna non è affatto un vero atteggiamento della natura, ma piuttosto il riflesso delle simulazioni ipocrite della vostra civiltà statista e criminale. [...] Finché voi, intellettuali e raffinati egoisti, prosperate in un benessere artificiale, è necessario che esista una sostanza dal succo vitale dalla quale distilliate i vostri stolti profumi; e questa sostanza, alla quale rubate l’essenza naturale, non è altro che la plebaglia infetta, la cui vicinanza vi fa tanto schifo, e dalla quale vi distinguate solo per quel po’ di profumo che avete estratto dalla sua grazia naturale. Finché la nazione intera scialacquerà preziose forze vitali negli impieghi dello stato, della giustizia e dell’università con un’attività affaristica e vuota, è più che naturale che una parte altrettanto grande, se non più grande, contribuisca con un’attività utile, se pur esagerata, a ricostruire le forze vitali dissipate; e, quel che è peggio, se in questa parte sovraccitata del popolo l’utilità e l’utilitarismo sono diventati la forza motrice di ogni attività, avremo conseguenze mostruose: se infatti l’egoismo assoluto fa valere dovunque le sue leggi vitali, tornerà a ridervi in faccia, per rivincita, proprio da quella plebaglia di villani e di gente da strada» (R. Wagner, *L’opera d’arte dell’avvenire*, trad. di A. Cozzi, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 317-319).

²⁷ Sul dialogo di corteggiamento v J.-J. Nattiez, *Wagner androgino* cit., p. 73, che vi ravvisa una imitazione parodica del *grand opéra* (Meyerbeer, che il Nattiez vuole come bersaglio, sotto le spoglie di A., dell’astio antiebraico di Wagner).

seste Maid». Questo peraltro è un esempio che consente di trattare criticamente la traduzione del Manacorda. La scelta di «adorato» non corrisponde alla finezza della selezione lessicale. *Selig* ha una valenza oggettivo-assiologica, non soggettivo-sentimentale (lasciando intravedere la voce di un definiente). *Selig* vale «beato» e «trapassato»: dà un'aura di autogratificazione che pone al di fuori del commercio mondano. *Süss* è pertinente al gusto, rimanda alla fruizione, *selig* è separativo. Nella magnificazione assiologica esso pone un diaframma che fuor di metafora è la inviolabilità verginale delle fdr, scaricata sull'assiologia di A., agli occhi di Flosshilde già trapassato nella schiera degli sconfitti.

Questa dualità fdr/A. ha espresso così il suo potenziale narrativo. Manifestatasi come ostilità e disprezzo, proseguita come corteggiamento, conclusasi come rinuncia e maledizione d'amore – con uno smantellamento della funzione ontologica delle fdr –, essa ha preso le tinte di una alterità agonica, di 'classe' diremmo, muovendo però da un approccio quasi adolescenziale (per cui si è citata la figura di Cherubino). Sembra cioè di poter leggere nella prima scena del *Rheingold* una doppia isotopia, di ontogenesi della sessualità e di scontro sociale. Queste due isotopie si coaguleranno nello starnuto e nella sua ricezione.

Conviene riprendere le fila dei *clusters* che abbiamo raccolto nel testo. Abbiamo estrapolato il *cluster* GL- e quello N+S. Si può metodicamente operare su questi come si è fatto con quello SCHL-.

Il coboldo è in frenetico movimento e mostra un'incipiente eccitazione sessuale. La scivolosità del gruppo GL-, esemplificato da vari termini 'sdrucchiolevoli', è una manifestazione puramente esteriore di una vitalità intenzionata sul soddisfacimento erotico. Qui il lessico offre una possibilità di unificazione del senso rifratto nel grappolo di termini usati, realizzando il cluster in una forma apofonica intera: *geil*. *Geil* indica la qualità della lussuria ilare.²⁸ Termine mai presente nel *Ring*, ha però anch'esso impiego nella Bibbia di Lutero. In un passo di *Geremia* (13,27) il sost. astratto *Geilheit* traduce il greco *chremetismós* (nitrito) come manifestazione bestialissima della lussuria (associato a *moicheia* e *porneia*).²⁹

Ma il lessico offre una codifica ulteriormente appropriata per la situazione della scena del *Rheingold*. *Geil* vale anche *Spott*, *Betrug*.³⁰ A. proietta nel gruppo GL- la sua natura lussuriosa ma nel contempo vi trova il suo scorno, servi-

²⁸ V. Grimm dW s.v.: *hilaris, petulans, lascivus*.

²⁹ Un luogo eplicativo per il termine usato nella *Septuaginta* in *Anth. Pal.* V, 245, v. 1 (Macedonio Ipatico): *Κιχλίτζεις, χρεμέτισμα γάμου προκέλευθον είσισα* (l'eccitata modulazione vocale prima dell'amplesso). Il *geil* sotteso è un mugolio che A. sta emettendo nel momento dell'eccitazione erotica.

³⁰ Grimm dW, secondo lemma *Geil*.

togli dalla giocosità derisoria e crudele delle fdr. Un termine attorno al quale la superficie del discorso disegna un arabesco incipitario ha nella sua composizione sememica già la storia del libretto.

Riassumendo, la scelta lessicale focalizza un *cluster*, lo stringe attorno un sema comune, occulta sotto di esso un archi-senso che si articola in due percorsi divergenti, la cui somma crea la diegesi.

Passiamo a riconsiderare dunque l'ultimo *cluster*: N+S (con vocalismo epenetico). Sul valore di *Nase* e *niesen* torneremo tra un momento. Vediamo innanzi tutto se di nuovo il lessico fornisce un item che abbia attinenza con l'insieme dei lessemi relativi. Qui si impone un vocabolo che a sua volta non emerge nel *Rheingold* ma ha un valore importante nel seguito della *Tetralogia*. *Nest*, il nido. «Da lag das Wolfsnest leer» (*Walküre* v. 136): Siegmund rievoca la caccia forsennata di cui lui e suo padre sono stati vittime ad opera di Hunding e dei suoi. Al ritorno nella loro dimora il nido dei Wälsungen è vuoto e devastato. Simbolo di prolifera sede familiare mostra qui il suo aspetto negativo e disforico, in una combinazione ossimorica tra potenzialità procreatrice e devastazione annihilante.

Ma è nel *Siegfried* che *Nest* acquista il suo valore ideologico pieno (vv. 208-221):

Dess' ist deine Wildheit schuld,
die du, Böser, bänd'gen sollst.
Jammernd verlangen Junge
nach ihrer Alten Nest;
Liebe ist das Verlangen;
so lechzest du auch nach mir,
so liebst du auch deinen Mime,
so musst du ihn lieben!
Was dem Vögelein ist der Vogel,
wenn er im Nest es nährt
eh' das flügge mag fliegen:
das ist dir kind'schem Spross
der kundig sorgende Mime,
das muss er dir sein!

È il fratello di A., il più debole ma ugualmente bramoso di ricchezza e potere Mime a dare all'ignaro Siegfried la nomenclatura ideologica della convivenza familiare. Padre adottivo, egli aspira ad una fedeltà filiale da parte di Siegfried, che declina all'interesse suo personale il barlume istintuale che dal comportamento di A. veniva alla luce: il desiderio di prole. Siegfried confuterà tali pretese sulla base della legge di natura che vuole una coppia per generare dei figli. L'ideologia di Mime arrampica sul mito olimpico dell'unico genitore (androginia coniugata al negativo). Ma S. non abbozza: un pesce non può esser

nato da un rospo. Riemerge dunque nelle innocenti parole di S. la natura ctonia e deforme dei Nibelunghi – votata a una autoriproduzione deformata – contrapposta alla *facies* acquatica e ittiomorfa delle fdr che viene riscattata alla sua primigenia eccellenza. Con questo il circolo si chiude.

Torniamo allora a *Nase, Naß e niesen*. Sulle coordinate intertestuali dello starnuto evocate nel libretto ci soffermeremo successivamente. Consideriamo invece la valenza simbolica di *Nase* e *niesen*. Con precisione il muoversi di A. mima una sorta di filogenesi. Alla traslazione autonoma segue la reazione a stimoli esterni. Starnuto si disegna come reazione ad essi, di natura olfattiva – che sappiamo essere il discriminante importante nella contrapposizione attanziale della scena –. Ma è evidente che la limitazione a questa mera funzione dell'olfatto riduce la forte salienza dell'appetito sessuale di A.

Allargando tematicamente lo sguardo, si presenta una costellazione di sensi che sovradeterminano la funzione specifica dell'organo dell'olfatto:

- c'è un senso simbolico di naso come equivalente del pene, tratto fisiognomonico già nella letteratura antica;³¹
- c'è nella letteratura europea almeno un esempio notevole di naso mancante come simbolo di castrazione;³²
- c'è un orientamento clinico – che ebbe il vessillifero in W. Fließ, il sodale berlinese di Freud – consistente nella individuazione della valenza del naso come equivalente dell'organo sessuale;³³
- recentissimamente è stato dimostrato con l'osservazione clinica e anamnestica il valore dello starnuto in relazione alla sfera sessuale.³⁴

³¹ Marziale 6,36; F. J. M. Noël, *Erotopaegnon: sive Priapeia veterum et recentiorum*, Parigi, 1798, CXXX. Cfr. anche J. N. Adams, *The latin sexual vocabulary*, Londra, Duckworth, 1982, p. 35.

³² Il racconto di N. Gogol' *Il naso*, scritto nel 1836, resta un *busillis* interpretativo. Certo è che il valore della perdita del naso, specie in relazione con la insistita sua relazione con le frequentazioni femminili del protagonista, fortemente impegna questo significato simbolico, che andrà assunto come elemento di riferimento per la interpretazione dell'assurdo narrativo del racconto. È generalmente riconosciuto del resto che esso si presenta come un sogno grottesco, come tale soggiacente alla simbologia onirica.

³³ *Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen*, Leipzig-Wien, F. Deuticke, 1897. Il contributo di Fließ è ovviamente molto apprezzato da J.-J. Nattiez, *Wagner androgino* cit. (si vedano le pp. 213-223, in cui ricostruisce la dialettica teorica con Freud). La sua massima «Es ist bekannt, dass an den Nasenmuscheln ein eigentlicher Schwellkörper sich befindet, wie er auch an den Wollustorganen des Mannes und der Frau wiederkehrt» è, come si vede, appropriata nel caso di A.

³⁴ Mahmood F. Bhutta, H. Maxwell, *Sneezing induced by sexual ideation or orgasm: an under-reported phenomenon*, «Journal of the Royal Society of Medicine», 1, 101 (Dec. 2008), pp. 587-591.

Come si vede, trattasi di un insieme incoerente, che circonda longinquamente il testo in questione, in due casi su quattro presupponendo una latenza speculativa perché si possa conferire alla connessione un qualche valore euristico. Si può però anche allineare questi vari aspetti lungo un filo rosso unitario, cioè la focalizzazione simbolica dell'apparato nasale come pertinente alla sessualità umana.

Ai vv. 59 sgg. A. illustra con precisione terminologica «Feuchtes Naß füllt mir die Nase». Data la premessa equivalenza simbolica, si può insistere nell'identificazione traslata degli elementi. Su acqua=orina=sperma si può citare Freud,³⁵ e l'equivalenza medierebbe la funzione dello starnuto come simbolo di attività sessuale, non registrato dalla teoria freudiana. Se il naso è simbolo del fallo il riempirsi di liquido (*feuchtes Naß*) rivestirebbe *ipso facto* un significato sessuale. Viceversa si può invocare Groddeck³⁶ in relazione a *Naß* (*feucht* si potrebbe riferire all'*umor vaginalis* e *feuchtes Naß füllt* essere una *Witterung* sessuale).³⁷

Ma esiste un altro orizzonte entro cui iscrivere la sequenza testuale. Sia beninteso che le diverse isotopie ermeneutiche non sono mutuamente esclusive, dato che la sovradeterminazione del dato testuale consente una pluralità di letture parallele. Dobbiamo tornare al testo biblico, nella versione di Lutero, che qui in particolare mostra di seguire il suo criterio «dem Volk aufs Maul schauen». Siamo nel libro del *Genesi* (2.7): Dio insuffla lo spirito vitale sul volto di Adamo. La *Settanta* impiega il termine *prosopon* (seguito dalla *vulgata*: *facies*); Lutero traduce con *Nase*: «und blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase». ³⁸ Definendosi come orifizio pervio allo spirito vitale, il naso comincia ad assolvere una funzione fondamentale. Con inversione sul testo biblico, A. fa letteralmente uscire la vita, esplica la sua *vis procreandi* attraverso il naso.

Ma i paralleli biblici possono continuare. *Isaia* 2, 22 «So lasset nun ab von dem Menschen, der Odem in der Nase hat; denn für was ist er zu achten?». La *Settanta* non ha il versetto corrispondente mentre la *vulgata* presenta: «quiescite ergo ab homine cuius spiritus in naribus eius quia excelsus reputatus est ipse», risultandone il senso che l'alterigia legata al possesso dello spirito divino verrà piegata dall'ira divina distruttrice, e l'uomo superbo va lasciato perdere

³⁵ *Traumd.*, ed. it. cit., p. 370, nota 3.

³⁶ G. Groddeck, *Der Mensch als Symbol*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1933, pp. 44 sgg., ove si intersecano etimologie non sempre controllate. Ma qui importa una definizione simbolica dell'elemento testuale.

³⁷ Si potrebbe quasi ravvisare una tendenza alla osfresiolagnia in A.

³⁸ Si veda l'espressione del tedesco 'von etwas / jemandem die Nase voll haben' ('non poterne più di qualcosa').

(il testo ebraico significa: «perché di quale pregio è mai egli?»). È possibile che Lutero abbia operato una regressione da questo passo a quello di *Genesi* per l'impiego di *Nase* invece di *prosopon*.

Samuele 2 (*Re 2*), 22, 16: «Da sah man das Bett der Wasser, und des Erdbodens Grund ward aufgedeckt von dem Schelten des Herrn, von dem Odem und Schnauben seiner Nase». Che traduce la Settanta: καὶ ὤφθησαν ἀφέσεις θαλάσσης, καὶ ἀπεκαλύφθη θεμέλια τῆς οἰκουμένης ἐν τῇ ἐπιτιμῆσει Κυρίου, ἀπὸ πνοῆς πνεύματος θυμοῦ αὐτοῦ. Qui il naso di Dio soffia la potenza distruttrice. La traduzione di Lutero rende concreta la parte deputata all'emissione del soffio divino. Oltre al senso di datore di vita il naso è anche portatore di quello opposto di distruzione.

Giobbe 41.9 sgg. (di Behemoth, l'ippopotamo): «Sein Niesen glänzt wie ein Licht; 11 Aus seiner Nase geht Rauch wie von heißen Töpfen und Kesseln» corrisponde a Settanta: ἐν πταρμῶ αὐτοῦ ἐπιφάσκειται φέγγος ...12 ἐκ μυκτήρων αὐτοῦ ἐκπορεύεται καπνὸς καμίνου καιομένης πυρὸς ἀνθρώκων. Nel versetto viene selezionato il senso di calore vitale e di luce assieme: componenti che troveremo nella dilucidazione dei vv. del libretto immediatamente precedenti.

Vv. 53-58: A. si arrampica sullo scoglio (*Riff*) con fatica evidente, svelto come un coboldo – secondo la didascalìa – ma con esito instabile («gleit'ich aus»). Segue una descrizione di gesto che non è chiara: «Mit Händen und Füßen / nicht fasse noch halt' ich das schlecke Geschlüpfer!». Manacorda traduce: «con mani e piedi non afferro né tengo l'umido lùbrico!». E commenta *schleck* come derivato dal basso sassone *schlick* umido, fangoso; *Geschlüpfer* dal medio tedesco *slipfer* 'sdruciolevole' (sulla scorta dell'autorità del Golther, editore dei libretti). Più recentemente Günther von Noé³⁹ ha chiosato l'oscura giuntura come *leckerer schlüpfriges Volk*, quindi riferito alle sguscianti, ittiorforme appetitose fdr. Nella spiegazione di Manacorda non torna l'esegesi di *schleck* (che non si può separare da *Der Schleck*, tanto più che anche *Schlick* è sostantivo, e comunque il vocalismo /e/ selezionato da Wagner male si spiega se il modello vuole essere uno *schlick* del basso-sassone, peraltro non registrato dai Grimm). Inoltre *Geschlüpfer* come riferito a patina stesa sul *Riff*,⁴⁰ sostrato del suo fatigante arrampicamento, non quadra con i verbi *fassen* e *halten*. D'altra parte la presa delle fdr, che l'interpretazione di von Noé presuppone, non è ancora stata tentata da A., che essendo occupato con le difficoltà di salita sullo scoglio non ha materialmente agevole l'impresa di avvinghiare le sirene; e sta

³⁹ *Was ist ‚schleckes Geschlüpfer‘?*, «Das Orchester», 1 (1993), pp. 13-16.

⁴⁰ Serpa traduce molto bene con «la bava cremosa», ma rimane sullo stesso orizzonte semantico postulato dalla versione di Manacorda.

poco con il *Füssen*. Peraltro la locuzione ‘Mit Händen und Füßen’ può essere interpretata non analiticamente e valere ‘con ogni sforzo’ – come documenta Grimm.⁴¹ Ciò smussa l’obiezione all’interpretazione di von Noé, che comunque deve postulare per *Geschlüpfer* il senso di collettivo di persone che sono *schlüpfrig* (probabilmente per analogia con *Gelichter* v. 170).

Ma un altro senso è possibile. *Geschlüpfer* è un neologismo wagneriano, cui è sotteso l’aggettivo *schlüpfrig*.⁴² *Schleck* agg. qui rimanda a sost. che significa boccone ecc. con connotazione di compiacimento gustativo. Può anche rappresentare un elvetismo.⁴³ La battuta di A. si apre con il *garstig* che le fdr gli avevano spregiativamente riservato (‘il viscido e maleodorante’); al v. 29 A. introietta e devia il qualificativo sulla realtà con cui si deve misurare (già la ripresa terminologica segna una evoluzione linguistica: il trasferimento retorico del denotativo e la pluralità estensionale del dizionario). A. scala lo scoglio: gesto funzionale e simbolico assieme.⁴⁴ La predominanza del significato di lubrifico può richiamare il valore pregnante di *schlüpfrig* (è pertinente il caso citato da Freud nella *Psicopatologia della vita quotidiana*).⁴⁵ *Fassen* nelle espressioni legate a flusso liquido indica l’arginare⁴⁶ e *halten* è il primitivo di *anhalten*, verbo deputato a

⁴¹ S.v. Fusz § 2: «...mit händen und füssen wehren, mit aller thätigkeit, aller geschäftigkeit abhaltend entgegensein: hör oheim Fritz, Heintz Lötsch mein son, der will nur schlecht zwey weiber hon, dem thu ich mit hendn und füssen wern. H. Sachs II (1591). 4, 12^a; ... in gleicher bezeichnung voller thätigkeit steht mit händen und füssen auch bei andern verben: durchlauft solche bücher mit händen und füssen, durchblättert sie mit fingern und augen. Philander (1650) 1, 236; Mademoisell, ich habe mir die freyheit genommen, Ihnen die ehre antragen zu lassen, meine gemahlinn zu werden. Sie müszten verruckt seyn, wenn Sie nicht mit händen und füssen zugreifen wollten...».

⁴² Il lemma richiama per assonanza *das Geschlürf*: von schlüpfriger schleimiger feuchtigkeit (dW dei Grimm s.v. § 2). Oltre all’affinità fonica emerge, come ben si può vedere, una parentela semantica stretta. *Geschlürf* è probabilmente il modello archetipico per la neoformazione lessicale *Geschlüpfer*. Sulla formazione di neologismi vd. Freud, *Interpretazione* cit., p. 328 (pertinenza alla composizione di elementi di significato sessuale). Qui la creazione della neoformazione lessicale rispetto all’esistente *Geschlürf* offre la possibilità di compiere una operazione di occultamento-rimozione del contenuto sessuale, paradossalmente ricorrendo alla intensificazione/iterazione delle componenti semantiche comuni ai costituenti che entrano in contatto.

⁴³ Grimm dW, su *Schleck*: «bemerkenswert ist eine anwendung von schleck im schweiz, die auf eine ältere allgemeiner bedeutung des wortes zurückweist (s. oben unter 1): en schleck hung, so viel honig, als am finger klebt, den man in den topf taucht Tobler 388^{a...s}».

⁴⁴ Il salire (i gradini) simbolizza l’atto sessuale; il monte viene interpretato come riferito al *mons veneris* (Schamhügel): vd. Freud, *Interpretazione* cit., pp. 334-336. Qui il simbolismo è potenziato dalla fusione dei due elementi.

⁴⁵ *Opere* IV cit., p. 228, ove esso contrassegna l’indizio di un caso di onanismo.

⁴⁶ Vd. sub *Fassen*, a § 6: «ein wasser, einen bach, brunnen fassen, mit steinen, holz einfassen, einschlieszen...».

significare il trattenere l'espulsione dal corpo di materiale organico. A. fa la cronaca di una *pollutio* incontenibile. *Glimmer*, che ha qui il significato apparente e probabile di mica, indica anche splendore, calore della brace; esiste nella iunctura *Samenglimmer* ('tepor seminis'), nell'espressione *Glimmer von Begier* (Wieland, *Amadis* 10,33,1), ma soprattutto richiama il passo biblico di *Giobbe* 41.9. Lì lo starnuto coniuga la lucentezza del *Glimmer* con il calore vitale del fumo che esce dalle narici. L'immane bestialità di Behemoth ha una potenza che si esprime in questo gesto. La stranezza neologistica e la difficoltà referenziale del passo possono autorizzare una interpretazione *schlüpfrig* di per sé di questo *schlüpfrig* che serpeggia nel testo. *Schleck* sarà allora una manifestazione del feticistico autocompiacimento adolescenziale di A. La sezione della partitura in un meccanico, goffo e a tratti brutale 2/4 stacca rispetto al precedente e successivo movimento in ottavi che ha la morbidezza di un corteggiamento galante, assai sintono alla natura delle fdr. C'è una sequenza nel testo-musica che mima l'evoluzione umana dalla fase voyeuristica infantile attraverso quella pollutiva fino al corteggiamento adulto e al fallimento.

Lo starnuto si costituisce come un atto di semiosi involontaria del cherubinico⁴⁷ A. Per le fdr lo starnuto è invece manifestazione di comportamento 'sociale', inadeguato e volgare. Sullo starnuto si crea una spaccatura ulteriore. Le fdr hanno in mente l'etichetta. Esse non capiscono il segnale naturale e lo interpretano come inosservanza del galateo,⁴⁸ come inappropriatezza del comportamento, ne danno una lettura di 'classe'. Il *Feind*, già ontologicamente segnato, dimostra di non poter aspirare a fanciulle altolocate avvezze all'eleganza raffinata e *prächtig*. Woglinde vv. 62 sgg.: «Prustend naht meines Freiers Pracht!», con malizia strategica del librettista, riprende il verbo *prusten* della didascalia contro il *niesen* autodefinito di A., poiché *prusten* è rispetto a *niesen* portatore di un tratto di bestialità sinistra (come vedremo in seguito), e apre un nuovo *cluster*, che subito viene messo a partito, connotato come rumore sgradevolmente esplosivo. *Pracht*, usata come uno schiaffo al plebeo A., ironia che cancella e delegittima il suo impiego nei riguardi del *garstiger* parvenu, si autocondanna ad una legittimità fonica che la accosta al

⁴⁷ Da Ponte-Mozart, *Le nozze di Figaro*: «E se non ho chi mi oda, parlo d'amor con me».

⁴⁸ G. Della Casa, *Trattato cognominato Galateo ovvero de' costumi*, Venezia, Domenico Imberti, 1558, cap. III: «Sono ancora di quelli che tossendo e starnutando fanno sì fatto lo strepito che assordano altrui, e di quelli che in simili atti, poco discretamente usandoli, spruzzano nel viso a' circostanti». Cap. V: «E quelli, che arrecano i piattelli o porgono la coppa, diligentemente si astenghino in quell'ora da sputare, da tossire e più da starnutire, perciocché in simili atti tanto vale e così noia i signori la sospensione quanto la certezza: e perciò procurino i famigliari di non dar cagione a' padroni di sospicare, perciocché quello che poteva addivenire così noia come se egli fosse avvenuto».

prusten che è il tema cruciale di questa epifania plebea. Per giunta si crea un ponte impercettibile tra il bestiale *prusten* – attraverso *Pracht*, che connota il mondo delle *fdr* –, con il «in den Gliedern brünstige Glut mir brennt und glüht!» di A. (vv. 187-189) – dove troviamo coagularsi il cluster GL –, di *Geil* con quello PR- (variante semantica di NS-), in una declinazione morbida-mente sonorizzata – fino a *Brunst/brennen* (vv. 284 sgg. di Flosshilde, involontariamente veritiera), che focalizza il contatto pericoloso tra i due mondi separati e reciprocamente inattingibili.

Conviene ora allargare lo sguardo ad altri testi, letterariamente e musicalmente significativi, che possono dispensare ulteriori motivazioni compositive e di ispirazione al passo che stiamo discutendo. Cominceremo attenendoci a un criterio cronologico.

Wagner scrive nella sua autobiografia⁴⁹ che nell'estate del 1847, dedicandosi alla lettura di classici greci, rivolse attenzione ai dialoghi platonici, e tra essi soprattutto al *Simposio*, grazie al quale visse una sorta di transfert storico («... ne ricavai una così intima visione della meravigliosa bellezza della vita dei greci, da sentirmi a mio agio ad Atene in un modo sensibilmente reale più che non nel mondo attuale»). La notazione ci autorizza a pensare che una così vivida immedesimazione abbia potuto lasciare qualche traccia nella sua scrittura. Il riferimento autobiografico si attaglia molto bene al tema che stiamo trattando. Nel *Simposio* platonico,⁵⁰ quando è il turno di Aristofane nella enunciazione del discorso su Eros, egli cade vittima di un accesso di singhiozzo che lo mette nella condizione di non poter esporre il suo racconto. Erissimaco gli viene in aiuto consigliandolo di starnutare, poiché è risaputo che lo starnuto inibisce il singhiozzo (rimedio che ci è primariamente attestato dagli *Aforismi* di Ippocrate e ripreso da Aristotele). Nella sintonia dello *spudaiogeloion* il particolare bassamente fisiologico e simposiale (incrociandosi in esso i due codici) promuove un senso metalinguistico. Lo starnuto diventa il catalizzatore del discorso sull'amore (anzi sull'originario impianto della differenziazione sessuale e sulla matrice genetico-evolutiva della sessualità); è la corresponsione allo stimolo che apre la prospettiva della rivelazione di una verità ancestrale. È l'*ouverture*, scenicamente costituitasi come tale. Ha funzione fatica ed allusiva: è l'incantesimo squisitamente fisiologico che rende possibile tutto il resto, segnale di apertura, scioglimento del nodo paralizzante, il grilletto che fa uscire l'energia catturata all'interno del corpo.

⁴⁹ *Mein Leben* cit., I, pp. 407 sgg.

⁵⁰ 185c5-185e5.

Aristofane, prendendo poi la parola su invito di Erissimaco⁵¹ – suo medico nel frangente, che constata la fine dell’accesso del singhiozzo – discetta scherzosamente sull’efficacia dello starnuto ed esprime ironico stupore circa l’efficacia di un tale rimedio per l’equilibrio del corpo, ‘psophos e gargalismós’, riprendendolo al proposito l’altro come se fosse incappato in un *geloion* che poco si addice al discorso tranquillo e senza accidenti umorali (*en eirene*) che dovrebbe essere celebrato dal poeta. Come si vede, lo starnuto da rimedio diventa seppur *en passant* argomento di conversazione di secondo grado, realtà fisiologica che mette la superiore coscienza intellettuale di fronte ad un livello di automaticità fisiologica imbarazzante – trovandosi l’equilibrio organico consegnato a stimoli bassi.

Gargalismós (letteralmente solletico, come ben chiarisce un passo aristotelico: *de partibus animalium* 673a 8) è una parola che troviamo ripresa in un passo di Filone Giudeo (*legg. Alleg. i*, 108 – *ad Gen.* 3,14) nell’esplicazione della natura degli esseri animati vs le entità inerti, come manifestazione di *hedoné*. Starnuto è *gargalismós*, il *gargalismós* è indizio di potenzialità edonica (contro il concetto di *hedoné katastematiké* di Epicuro).

Il sillogismo ci apre un senso che si attaglia molto bene alla natura dello starnuto di A. L’obiezione che questo percorso non sarà stato presumibilmente battuto da Wagner conta assai poco. Quanto esiste nel mondo delle idee può riemergere indipendentemente dalla citazione seriale e dalla dipendenza pedissequa.

Si potrà ancora notare che se nel *Simposio* la sequenza fisiologica porta ad un discorso le cui fonti si aprono grazie allo starnuto, nel *Rheingold* non c’è nessun livello metalinguistico, ma la manifestazione primordiale di un istinto e delle sue consecuzioni. Differenza del tutto logica, visto che nel caso non un banchetto di sapienti ma una ancestrale ridda a sfondo sessuale viene celebrata in teatro. Qui non c’è spazio per una qualsiasi dimensione metalinguistica, solo può esistere la lingua che apre il proprio spazio: dunque non discorso su Eros ma pratica erotica tout court. Se questo è vero, Wagner ha saputo cogliere uno spunto secondario del dialogo platonico per farne un elemento portante di una nuova e così remota struttura.

Ma, come abbiamo sottolineato già prima, i molti testi convergono, nessuno in modo esclusivo, a costituire il diagramma di riferimento entro cui si iscrive il libretto wagneriano.

Ci volgiamo ora a testi musicali, che *pleno iure* sono da porre in relazione con Wagner compositore. Testi di opere di un autore che fu da lui ammirato e venerato: Rossini.

⁵¹ 188e-189c1.

Facciamo una diversione critica per arrivare a discutere di due opere rossiniane. Teodoro Celli, in una monografia di illustrazione del *Ring*,⁵² scritta combinando l'analisi testuale a divagazioni citazionali esplicative tratte da varie fonti, sostiene che lo starnuto di A. con la sua epifania orchestrale è un esempio di ciò che Nietzsche aveva in mente quando parlò di «unausdrücklich und selbst der Kunst unwürdig».⁵³ Ora i due esempi rossiniani che vedremo confutano che si possa parlare di novità dello starnuto musicale come dimostrazione di ciò. È invece da rimarcare come la cit. da *N. contra W.* sia appropriatissima per la definizione della prima scena del *Rheingold*. La cinica rivolta contro le illecbre menzognere delle fdr, la dimensione microscopica della manifestazione dell'istinto nello starnuto, e infine le squame di una natura anfibia come è quella del rospo – innestato nell'etologia e nella evoluzione futura di A. Tutto ciò sembra qualcosa che l'arte non dovrebbe raccontare. L'arte fino a Wagner.

Ma consideriamo da vicino i due esempi rossiniani:

Il barbiere di Siviglia. Siamo nel recitativo del I atto «Sì la vincerò». Berta, la governante di Don Bartolo, ha un accesso di starnuti, dovuti alla pratica tabagica. Ripete il gesto vocale «eccì» per ben sei volte, con una simmetria di modulazione evidentemente ricercata ad effetto. Per due volte lo schema melodico-recitativo ha sol-do (quarta ascendente), poi tre volte la-do (terza min. ascendente), infine si b -re, (terza maggiore ascendente). L'effetto è cangiante sul versante dei toni (si direbbe che lo starnuto moduli la voce alla ricerca del colore più efficace). Ma una sola è la caratteristica ritmica, collocandosi l'onomatopea «eccì» in sinafia tra due battute successive, con la prima sillaba in levare e la seconda in battere, con un andamento ascendente e zoppo. Caratteristica ritmica che si dirà ovvia data l'ossitonia dell'onomatopea stessa ma che comunque si adatta bene alla prassi del recitativo (sarebbe difficile immaginarlo in altro contesto). Si può dire che «eccì» sia da recitativo. La conclusione

⁵² *L'anello del Nibelungo di Richard Wagner. Guida all'ascolto*, Milano, Rusconi, 1983. p. 106.

⁵³ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, Leipzig, 1889. (Cap. *Wo ich bewundere*) «...ja als Orpheus alles heimlichen Elends ist er größer als irgend einer, und manches ist durch ihn überhaupt erst der Kunst hinzugefügt worden, was bisher unausdrücklich und selbst der Kunst unwürdig erschien – die zynischen Revolten zum Beispiel, deren nur der Leidendste fähig ist, insgleichen manches ganz Kleine und Mikroskopische der Seele, gleichsam die Schuppen ihrer amphibischen Natur –, ja er ist der *Meister* des ganz Kleinen» ('Proprio nei panni di un Orfeo di ogni segreta miseria egli è più grande di chiunque altro e parecchie cose sono in genere state introdotte nell'arte grazie a lui, cose che fino ad allora sembravano inesprimibili e addirittura indegne di essa – le ciniche rivolte per esempio, di cui solo il più disgraziato è capace, e parimenti molte cose piccole o perfino microscopiche di pertinenza della vita psichica, e ancora le scaglie della sua natura anfibia – sì, lui è il Maestro dell'assolutamente piccolo').

dello starnuto di Berta è al numero che inizia con «Brontola quanto vuoi»; invariato il disegno ritmico, cambia il tono: re si (terza min. discendente) con arresto sulla sensibile (la sequenza della frase incaricandosi di appoggiare sulla tonica e infine sulla dominante per lasciare al cembalo di richiudere definitivamente sulla tonica). Particolare da tener presente quando si prenderà in considerazione lo starnuto di A. relativamente alla tonalità.

Si può dunque riassumere il caso scenico: lo starnuto, legato al tabagismo, è connotativo di vecchiezza e bassezza (rappresentato conclusivamente con un intervallo di terza discendente e in tutti i casi con accento in sede pari, a produrre una zoppia del *ductus*). Esso segna un contrasto con i personaggi alti: in prossimità dell'incontro tra il Conte e Rosina il personaggio basso contrassegna così la propria differenza, lo starnuto è segno soggettivamente involontario di una tassonomia teatrale che organizza i ruoli e le funzioni.

L'italiana in Algeri: Mustafà avvisa Taddeo/Kaimakan che al suo starnuto egli dovrà allontanarsi. Esso si costituisce come segno volontario convenuto per la gherminella in presenza dell'amata Isabella; segno volontariamente non inteso/ignorato da Taddeo, da cui scaturisce la sua iterazione fatica che produce l'effetto involontario di ridicolo e inadatto (contro il Galateo). È l'inizio della 'castrazione' musicale e scenica di Mustafà; da questo starnuto inizia la di lui metamorfosi a Pappataci. Lo starnuto privato della sua valenza di segnale involontario apre un cammino contrario e simmetrico a quello percorso da A.: Mustafà è costretto a rinunciare alle pulsioni – a profitto di un noioso amore coniugale; A. dallo starnuto comincia a verificare lo scarto insanabile con l'oggetto (plurimo) delle sue pulsioni e arriva all'atto fondante della semiosi del valore.

Vediamo come il gesto dello starnuto si iscriva musicalmente. Mustafà lo nomina e non lo mima la prima volta: «Kaimakan, quando io starnuto» con sol ribattuto sulle prime due sillabe e re in intervallo di quarta discendente sull'ultima. Anche qui lo stile recitativo costringe alla sinafia tra battute. Poi si passa alla mimica gestuale-vocale dell'«eccì». Cinque volte si ripropone nella partitura. La prima evenienza disegna lo schema ritmico – consueto – con voce in sinafia tra battute, quindi con prima sillaba in levare e seconda al tempo forte e con rapporto di uno a due (croma vs semiminima), ma con invarianza tonale (la ribattuto). La seconda, invariante lo schema ritmico, con successione sol re (quinta ascendente), due volte la re (quarta ascendente), l'ultima fa si b (quarta ascendente).

Torniamo ad A.: Mario Bortolotto⁵⁴ ha ravvisato nella parte del Nibelungo «la nuova vocalità allo stato puro». La prima sezione su «garstig» fino a «gleit'ich

⁵⁴ Wagner cit., pp. 248 sgg. Lo seguo nell'analisi specifica del testo musicale, rettificando i punti in cui non c'è corrispondenza con la partitura.

aus» con caratteristica cromatica; la seconda in stile recitativo esatonale (da «mit Händen» fino a «Geschlüpfer»); la terza do# ribattuto la# e terzina sol fa# mi; la quarta infine do ribattuto, la (terza minore discendente) e finale fa# fa# in ottava discendente sulle sillabe di *Niesen* con accento in sede dispari.

Importante per quello che qui interessa è il carattere recitativo che dalla seconda figura irradia su tutto l'intervento di A. Lo starnuto convoca – diremmo – lo stile dell'opera buffa. Recitativo stizzito e *hastig* (come suggerisce la partitura). Ma al dunque del gesto scenico troviamo non già l'onomatopea comica ma la parola con il suo carico fonico di nasale scandita con piglio positivo e impianto tetico all'inizio di battuta con l'accento sulla prima sillaba, preceduto nella battuta anteriore da «verfluchtes» che dà il ritmo spondaico ribadito da «niesen», con ripetizione in dieresi della identica figura ritmica. Inoltre mentre la tonalità dall'inizio della sezione in 2/4 (che interrompe il mellifluis 6/8, dando alla sequenza una allure di marcia o di salita ritmata, sul cui significato ho richiamato l'indicazione freudiana) è mi min., lo spalancamento dell'ottava di fa# sembra far intravedere una modulazione a sol magg. (con arresto sulla sensibile relativa: ciò ricorda il particolare che si è messo in rilievo a proposito dell'ultimo starnuto di Berta nel *Barbiere*), le parti dell'orchestra perdurando sulla tonalità di mi min., senza mai allargarsi però all'intervallo d'ottava. Parlo di spalancamento, di autentico *chasma*, che travalica gli intervalli dello starnuto per ricomprendere l'intera gamma del *dià pasōn*. Il simbolo che l'ottava riveste ha un'ampiezza che diremmo generativa della musica stessa, generativa appunto, come se lo starnuto, invertito il suo andamento zoppicante, si allargasse ad un abbraccio sonoro premelodico, nucleo di una geminazione sonora. Ma il *ductus* discendente sembra sposare la modalità dell'esaurimento di energia vitale, uno sgonfiarsi della tensione, esito finale di un atto furiosamente compiuto. Segue un motivo, che si inarca a scala discendente-ascendente in si magg., di Woglinde che ha il sapore di incipit di una derisoria marcia trionfale, la cui conclusione è la parola tematica *Pracht*, su cui già si è detto.

Quanto sopra trova supporto nella considerazione del fatto che il *Vorspiel Rheingold* è la più comica e 'italiana' delle quattro giornate della *Tetralogia*.⁵⁵ La figura di Loge in particolare ha tratti comici marcati. È il servo che rischia la punizione corporale (le minacce di Donner) preso com'è tra due fuochi (Wotan e Donner appunto: ricorda un po' il Taddeo dell'*Italiana in Algeri*). Incarna funzioni di metateatro (come il servo plautino tipicamente) quando ai vv. 1811-1825 dichiara di voler mollare al loro destino quegli dei che lo maltrattano perché vengano consumati da lui stesso tornato fuoco – tipica *revanche* del

⁵⁵ La locandina della stagione teatrale di Lipsia per una recente rappresentazione del 2015 definisce il *Rheingold* come *komödiantischster* tra tutte le giornate.

servo maltrattato. Si può cogliere in ciò il grado estremo di metateatralità, vedendo nel Loge artefice di soluzioni teatrali un'allusione all'autorialità esterna, a Wagner medesimo, che effettivamente alla fine del ciclo mette in scena l'annientamento col fuoco. Il tratto comico è sì una *mise en abîme* ma contemporaneamente un *understatement* sulla funzione autoriale (il servo scaltro come doppio dell'autore, che incarna sulla scena). Una autoallusione, un rapporto stretto tra scrittura e strategia scenica. Loge è Wagner, che distrugge la sua opera. Ciò sta bene nell'opera comica, non è nel registro della tragedia. Peraltro la sequenza delle giornate della *Tetralogia* si può leggere in chiave di successione e *klimax* di generi: alla commedia del *Rheingold* segue la pastorale di *Walküre*, l'epos eroico di *Siegfried*, per culminare nella tragedia – in un certo senso a lieto fine – della *Götterdämmerung*.⁵⁶ Lo starnuto è un *device* scenico e di intreccio che costituisce una sorta di non reciso cordone ombelicale con l'opera buffa.

Riassumendo, abbiamo visto il suo costituirsi come segnale di apertura inaugurante, in relazione a Eros (*Simposio*); lo abbiamo trovato nella storia dell'opera, come segnale di subalternità e bassezza da un lato, di cupidigia maldestra dall'altro.

Si può ora aggiungere un ultimo testo alla costellazione dei riferimenti che abbiamo selezionato. Il dW dei Grimm, alla voce *prusten*, segnala come la sua prima occorrenza nell'accezione lata di *schnauben*, *keuchen* si trovi in Caspar Henneberger, *Erklärung der größern preußischen Landtafeln oder Mappen* (1595, p. 402). Quello che è stupefacente è il fatto che soggetto di questo *prusten* sia un rospo (*Kröte*). Leggiamo la storia di questo rospo.

Storia di un gatto che ha ucciso un gran numero di persone a Rossiten, in una locanda. Anno 1481. Accadde lì che in una locanda si trovarono sul pagliericcio morti vari ospiti che vi avevano passato la notte. Tutti si chiesero come ciò poteva essere accaduto. Il locandiere fu prelevato e si indagò se non avesse avvelenato la birra, ma nulla risultò a suo carico. Accadde che un gran numero di Livonii vi soggiornasse; e giunsero lì anche alcuni dallo Sämmland, che al tempo opportuno si stesero sul pagliericcio e presero sonno.

⁵⁶ G. Paduano, *Amore e potere* cit., p. 29, aderisce all'opinione che la *Tetralogia* si ispiri all'*Oresteia* eschilea. Se si accetta il modello proposto da me è paradossale come la posizione del 'dramma satiresco' *Rheingold*, cioè di qualcosa che ha del buffo e del grottesco, si collochi davanti alla trilogia tragica, esattamente come pare avvenisse prima che l'ordine tragedia-dramma satiresco prendesse piede. Vd. la testimonianza di Zenobio gramm. 5, 40, p. 137, 16-18 ed. Leutsch-Schneidewin (*Corpus Paroemiographorum Graecorum*, I, Göttingen 1839), e su ciò L. E. Rossi, *Il dramma satiresco attico*, «Dialoghi di architettura», VI (1972), pp. 248-302: 267.

La stanza era sul pavimento ricoperta di assicelle di legno e nel mezzo c'era una colonna; parimenti la metà inferiore sottostante era dotata di colonna e presentava un grosso foro. Presso quel foro si avvicinò un gatto miagolando; ne uscì un grosso rospo che il gatto leccò per un bel pezzo, quindi si diresse fino dagli ospiti dello Sämmland sui pagliericci, passando da uno all'altro, e li spruzzò (prustete) sotto gli occhi. La mattina dopo gli ospiti dello Sämmland erano tutti morti. Ciò fu segnalato dai Livonii presenti al Vicario. Questi vuole venire a capo della cosa. Prende un reo che era destinato al patibolo, lo fa bere e lo lascia a dormire nella locanda, facendolo sorvegliare. A quel punto il gatto fece lo stesso che le altre volte e anche quel malcapitato morì tosto. Allora fu asportata la colonna e il Vicario fece chiudere il gatto ed il rospo in una botte e li fece bruciare insieme a tutta la locanda.⁵⁷

La storia si snoda con la naturalezza di un caso criminale. Ma la presenza colpevole di due animali infernali e satanici ne fa un caso di magia.⁵⁸ La soppressione ritualmente eseguita di gatto e rospo, il particolare del contatto *per salivam* tra i due, il veleno spruzzato, la conformazione della stanza con un foro che comunica con il sottoterra, tutto disegna una pratica diabolica, a cui viene posto fine con lo scoperchiamento della cavea ricettacolo di esseri dall'incontrollabile attitudine venenifera.

La *iunctura Kröte + prusten* associa strettamente Henneberger a Wagner. Conoscenza diretta o indiretta che sia, certo è che subito al v. 159 Flosshilde con esplicita precisione, 'elogia' lo spasimante A. manifestando la di lui qualità: «Deine Krötengestalt». Già definito *Kauz* al v. 49 (prima rata di una infernaliz-

⁵⁷ *Historia von einer Katzen / so viel Menschen umbbracht hat / zu Rossiten im Kruge*, Anno 1481: «Geschach es alda in einem Kruge / das man offtmals etzliche Geste / die da geherberget hatten / des morgens auff der Strewe todt fant / jederman verwundert sichs wie es zugienge / der Krüger ward fürgenomen und gefraget / ob er das Bier vergiffte / aber man konte nichts an ihm haben. Eins mals trug sichs zu / das ein hauff Lifflander darinnen herberten / da kamen auch etzliche Samaitten / die legten sich mit der zeit auff die streiv und schlieffen. Die Stuben war unten mit Thielen belegt / und in der mitte war ein Seulen oder Stender / so unten die helffte versaulet war / und ein gros loche hatte / zum loch kam ein Katz die mawet / da kam ein grosse Kröte herfür / welche die Katze ein gute weil lekete / gieng darnach zun Samaitten auf die Strewe / von einem zum anderen / unnd prauetet ihnen unter die augen / die Samaitten waren des morgens alle todt. Dis zeigten di Lifflander dem Pfleger an / der Pfleger wil die warheit erfaren / Lest einen armen Sünder so den Hals verwircket / vollseuffen / und alda in Kruge schlaffen / und auffihn achtung haben / da thet die katze wie zuuohren / und dieser starb auch baldt / da brach man die Seulen hinweg / und der Pfleger lies Krött und Katze in ein Tonne vermachen / und sie mit dem Krug verbrennen». Debbo alla cortese disponibilità della Martin-Opitz-Bibliothek di Herne e del dott. K.-M. Zimmermann, in particolare, se ho potuto avere a disposizione la riproduzione della pagina della *Erklärung* di Henneberger.

⁵⁸ Sul rospo si vd. B. Hüppauf, *Vom Frosch. Eine Kulturgeschichte zwischen Tierphilosophie und Ökologie*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, cap. 3, pp. 61 sgg.

zazione serotina del coboldo), ora è il turno della sua batracizzazione simbolica. Fin qui animale ridicolo, egli diverrà capace di emanazioni venenifere.

Se consideriamo il caso Rossiten, si può evincere come il rospo secerna e irrori veleno (*Gift* non esplicitamente ad esso riferito ma sicuramente sottinteso nella descrizione del rospo assassino e comunque ritenuto causa ovvia della morte degli ospiti nella indagine sul locandiere).

La *Krötengestalt* di A. procede sulla via della metamorfosi fino a subire l'insidia della prova-tranello ordita dagli dei Wotan e Loge. Le due trasformazioni in serpente (*Schlange*) e rospo (*Kröte*) segnano la sua soccombenza. Da padrone del mondo, *Urheber* del senso e del valore, egli si viene a trovare nella condizione di brigante derubato. Il suo ruolo diegetico subisce una forte dequalificazione, scendendo dal livello del poema di fondazione del mondo-senso a quello della fiaba per fanciulli, ma il suo status giuridico lo colloca nel novero dei creditori, aprendosi così un ulteriore sviluppo per la semiosi mondana. Questo credito peserà sulla fedina degli dei. È evidente e risaputo come la sua posizione acquisita nel racconto lo assomigli allo *Zauberer* del *Gestiefelte Kater*.⁵⁹ Con la variante della trasmutazione in rospo in luogo di quella in topo. Invece che essere mangiato, viene privato dell'oro che si è guadagnato con una rinuncia radicale. Lo *Zauberer* sparisce inghiottito dal vincitore, A. perdura come il creditore che tormenta i debitori, forse perché c'è in lui un sostrato condiviso che lo rende incancellabile dalla trama; egli è il 'senso'. Ma ora la natura espansiva del *prusten* cede il posto alla *vis venefica* dei suoi umori.

La faticida *Entsagung* di A. gli garantì una discendenza. Insinuandosi nella stirpe dei Gibichungi, riuscì a impiantare il proprio seme in terreno altrui. Ne nacque Hagen, un simmetrico anti-Siegfried. A lui A. affida la propria vendetta. Nella *Götterdämmerung* (Atto I sc. II vv. 512-519) così Hagen presenta se stesso: «Mein Blut verdürb' euch den Trank; nicht fließt mir's echt und edel wie euch; störrisch und kalt stockt's in mir; nicht will's die Wange mir röten. Drum bleibt ich fern vom feurigen Bund». E all'inizio del 2° atto (v. 845): «...frühalt, fahl und bleich,...». A. ha generato un figlio dalla caratteristica inquietante. Il suo sangue ha potere di *verderben* il beveraggio del patto, si arresta ed è come rappreso in un freddo temperamento che lo rende insocievolmente recalcitrante, resistente ad ogni persuasione. In ragione della sua idiosincrasia verso il vincolo di calore, ha i colori del cadaverico. Specie di morto vivente, Hagen porta la traccia di una procreazione velenosa, *giftig*. Se *Gift* è in realtà dichiaratamente solo il filtro della dimenticanza che H. somministra a Siegfried, è comunque un prodotto che sorge nella sfera di competenza maligna del

⁵⁹ J. e W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Stuttgart, Reclam, 1997, pp. 865-870.

figlio spurio di A., sorta di contrassegno dell'azione filogenetica della stirpe coboldica. *Gift* non esiste nell'universo linguistico della *Walküre*, e se questa è una pastorale dall'intenso colore romantico, con dramma intimo e familiare, *Gift* diabolico e infernale non sarebbe stato al suo posto. Ma nel *Siegfried* (vv. 1365-69) del *Wurm* custode dell'oro Mime racconta: «Giftig giesst sich ein Geifer ihm aus: wen mit des Speichels Schweiss er bespeit, dem schwinden wohl Fleisch und Gebein». La *Schlange*, già ipostasi del metamorfico signore dell'oro, ricompare qui come pertinentemente associata alla *vis venenifera*. Nel *Rheingold* c'era l'umore muconasale, qui quello salivale. La polarità disegnata dallo sviluppo diegetico poneva il primo sul polo procreativo, il secondo su quello distruttivo. Si ripresenta tra le due istanze di un bestiario fosco e leggendario la polarità che in forma lieve e comica si trova nell'*Italiana in Algeri* (Atto II, scena 6):

MUSTAFÀ

(*Bevo tosco... sputo bile.*)

TADDEO

(*Non starnuta certo adesso.*)

L'opposizione *tosco-bile* vs *starnuto* riconferma lo statuto del secondo all'interno del codice teatrale cui possiamo ritenere Wagner si ispirasse o che fosse da lui tenuto presente nella scena di A. infoiato.

Mustafà euforico si dà agli starnuti senza ritegno; ma quando entra in scena la moglie Elvira l'espansivo starnuto cede il campo a secrezioni nauseabonde e deprimenti (Taddeo sottolinea la valenza oppositiva di queste rispetto allo starnuto). Il contrasto tra le due sequenze delinea l'opposizione con chiarezza enunciativa.

Sembra che nella scena rossiniana ci sia disegnata la struttura del codice che Wagner scarica nella scrittura dell'avvio del *Rheingold* (per un polo) e riprende nella scena del drago guardiano (*der Geifer*). È un tratto comico rimodulato su altra tonalità drammaturgica.

Il cerchio si chiude. *Prusten*, questo gesto esplosivo, caricato di una *vis* insieme espansiva e separativa, è l'inizio di una lunga storia di vita propagata e di morte insinuante. Simbolo ambiguo di una presenza sotterranea, e per ciò stesso in bilico tra vita e morte. A. «prustet» come il rospo hennebergeriano; procreerà un figlio pallido con i caratteri del cadaverico rappresentante degli inferi. Il rospo dell'alveo sotterraneo «prustet» ed uccide. C'è una circolarità tra vita e morte, che si specificano come esito dello stesso gesto, dello stesso elemento fisiologico, dello stesso istinto. Una *Weltanschauung* funerea ricopre la struttura complessiva del *Ring*, includendo lateralmente una storia di misteri di

provincia e una caccia alle streghe derubricata. Ma ciò riprende un senso che abbiamo visto essere sostanziale nella distribuzione di *Nase* nella Bibbia luterana (Samuele). Il naso è meato vitale, ma lo stesso è veicolo di distruzione. Lo starnuto di Dio distrugge. Tutto questo passando per il grande processo della generazione del senso e del valore.