

Il nome della collana già contiene il suo programma:
non solo vuole diffondere, esplorare, passare al vaglio critico
la letteratura di lingua tedesca, ma si prefigge anche di aprirsi al mondo,
seguendo in questo il cosmopolitismo dello stesso Goethe,
che disse a Eckermann: «Letteratura nazionale, oggi, vuol dire poco. È
giunto il momento di una letteratura universale».
E infatti, la “compagnia” di Goethe era composta da autori
di tanti paesi e, se visse oggi, ne siamo convinti,
comprenderebbe non poche scrittrici.
A ciò corrisponde l’inclusione dei *gender studies*
e degli studi comparati fra le priorità di questa collana.

GOETHE & COMPANY
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

diretta da
HERMANN DOROWIN

SEZIONI

Testi
Saggi critici
Letteratura tedesca e letteratura comparata
Letteratura tedesca e gender studies

COMITATO SCIENTIFICO

Massimo Bonifazio (Università di Torino)
Maria Teresa Fancelli (Università di Firenze),
Maria Carolina Foi (Università di Trieste),
Antonella Gargano (Università di Roma “La Sapienza”),
Hans Höller (Universität Salzburg),
Claudio Magris (Università di Trieste),
Riccardo Morello (Università di Torino),
Daniela Nelva (Università di Torino)
Jelena Reinhardt (Università di Perugia),
Federica Rocchi (Università di Perugia),
Rita Svandrlik (Università di Firenze),
Leonardo Tofi (Università di Perugia).

★ ★ ★

Questo volume è *peer-reviewed* e disponibile in Open Access.
Ulteriori informazioni su www.morlacchilibri.com

Fuori dal Pantheon
Franz Grillparzer oggi

a cura di
Hermann Dorowin, Jelena U. Reinhardt, Federica Rocchi

Morlacchi Editore *U.P.*

Questa pubblicazione è stata finanziata con i fondi di ricerca PRIN 22.

I ed.: aprile 2025

ISBN: 978-88-9392-601-0

DOI: doi.org/10.61014/GoetheCompany/vol16

The online digital edition is published in Open Access on series.morlacchilibri.com
Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

© 2025 Author(s)

Published by Morlacchi Editore

P.zza Morlacchi, 7/9, 06123 Perugia, Italy

www.morlacchilibri.com

Finito di stampare nel mese di aprile 2025, presso la tipografia LOGO spa, Borghicco (PD).

Indice

<i>Introduzione</i>	
Con un excursus sulla critica grillparzeriana in Italia	9
 RICCARDO MORELLO	
«Der Halbmond glänzet am Himmel». Franz Grillparzer poeta	23
 ELENA POLLEDRI	
La <i>Saffo</i> di Franz Grillparzer: il <i>malheur d'être poétesse</i>	39
 ARNO DUSINI	
«Die Töne wecken dieses Saitenspiels»	
La traduzione dell' <i>Inno ad Afrodite</i> di Franz Grillparzer	55
 JESSICA DIONIGI	
«Sei eine Griechin du in Griechenland»	
La <i>Frauenfrage</i> nella trilogia <i>Das Goldene Vließ</i>	71
 EMMANUELA ELISABETH MEIWES	
La <i>Medea</i> di Grillparzer nelle traduzioni italiane	89
 RITA SVANDRLIK	
<i>Des Meeres und der Liebe Wellen</i>	
Flusso e riflusso delle maree, dal profondo verso l'alto	107
 HERMANN DOROWIN	
<i>Il sogno una vita</i> , ovvero il “vitello lunare” di Franz Grillparzer	121
 ALESSANDRA SCHININÀ	
<i>Guai a chi mente!</i> : la Repubblica dei bambini	135
 FEDERICA ROCCHI	
«Auf eurer Zauberburg ist's mir zu kalt»	
Grillparzer e la <i>Zauberoper</i> romantica <i>Melusina</i>	147

JELENA U. REINHARDT

Il gioco nella tragedia: *Die Jüdin von Toledo* di Franz Grillparzer 163

ISOLDE SCHIFFERMÜLLER

«Una autentica festa dell'anima»

Il povero suonatore di Franz Grillparzer 177

EVELYN DEUTSCH-SCHREINER

«Il dramma è completo, lei non ha che da metterlo per iscritto»

Il lavoro del *Dramaturg* alle opere di Franz Grillparzer, ieri e oggi 191

ARTURO LARCATI, DIANA MAIRHOFER

Il ritorno di un classico – Franz Grillparzer al Festival di Salisburgo 205

Indice dei nomi 223

Gli autori e le autrici 231

La Saffo di Franz Grillparzer: il *malheur d'être poétesse*

Ich konnte mir nicht verhehlen, daß dasjenige, was der Ahnfrau den meisten Effekt verschaffte, rohe, rein subjektive Ausbrüche, daß es immer mehr die Empfindungen des Dichters als die der handelnden Personen gewesen waren, was die Zuschauer mit in den wirbelnden Tanz gezogen hatte [...]. Ich verfiel auf Sappho; ein Stoff, dessen hervorragende Punkte mich schon in der frühesten Zeit angezogen hatten. Ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine *erworbene* Ruhe, die schöne Frucht höherer Geistesbildung, den Szepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Ketten brechen und dastehen und Wuth schnauben, schien mir für meine Absicht ganz geeignet. Dazu gesellte sich, sobald das Wort: Dichterin ausgesprochen war, natürlich der Kontrast zwischen Kunst und Leben — (wenn die Ahnfrau unwillkürlich gewißermassen eine Paraphrase des berühmten d'Alambertischen *malheur d'être* geworden ist, so dürfte wohl die Sappho ein, in eben dem Sinne wahres *malheur d'être poète* in sich fassen)¹.

In una lettera ad Adolf Müllner del 1818 Grillparzer spiega le ragioni che lo indussero a scegliere la poetessa greca Saffo come protagonista del suo secondo dramma: era alla ricerca di un soggetto che si contrapponesse alla *Ahnfrau*, al centro della quale erano state poste «le sensazioni

- 1 «Non potevo nascondere a me stesso che ciò che nell'*Avola* era di maggiore effetto erano gli sfoghi rozzi, puramente soggettivi, che erano sempre più le sensazioni del poeta piuttosto che quelle dei personaggi in azione ad avere attirato gli spettatori nella danza vorticoso [...]. Pensai a Saffo, una materia, verso i cui punti più notevoli mi ero già sentito attratto in tempi recenti. Un carattere che custodisce passioni ardenti, su cui però domina una quiete *conquistata*, il bel frutto di una formazione spirituale superiore, fino a quando gli schiavi prigionieri non rompono le catene, stanno lì e fremono di rabbia, sembrò rispondere perfettamente alle mie intenzioni. A ciò si aggiunse, non appena fu pronunciato il nome “poetessa”, naturalmente il contrasto tra arte e vita – (se l'*Avola* era naturalmente in qualche modo la parafrasi del famigerato *malheur d'être* di D'Alembert, la *Saffo* allora avrebbe dovuto rappresentare un vero e proprio *malheur d'être poète*)». FRANZ GRILLPARZER, *Lettera ad Adolf Müllner*, Vienna, fine febbraio-inizio marzo 1818, in *Id., Sämtliche Werke*, a cura di August Sauer, III, vol. 1, lettera 104, pp. 97-104, qui p. 102. D'ora in avanti l'edizione critica (1909-1948) sarà citata con la consueta abbreviazione HKA seguita dal numero della sezione e del volume. Laddove non diversamente indicato la traduzione è dell'autrice del saggio [E. P.].

dello scrittore piuttosto che quelle dei personaggi» e i suoi «sfoghi rozzi, puramente soggettivi»²; aspirava a trovare una materia che impedisse l'identificazione dell'autore con il personaggio e garantisse la lontananza e la quiete necessarie per la scrittura; se con la *Ahnfrau* gli spettatori erano stati trascinati dal turbinio delle sensazioni, ora intendeva affrontare una materia semplice; così dichiara nella sua *Selbstbiographie*: «Der Name Sappho hatte mich frappiert. Da wäre ja der einfache Stoff den ich suchte»³. L'idea di Saffo gli si presentò casualmente; durante una passeggiata al Prater, un amico gli propose di fare della poetessa greca il soggetto di un libretto d'opera:

Zugleich aber, da immer von Räubern, Gespenstern und Knalleffekten die Rede war, beschloß ich, bei einem zweiten Drama, wenn es je zu einem zweiten kommen sollte, den möglichst einfachen Stoff zu wählen, um mir und der Welt zu zeigen, daß ich durch die bloße Macht der Poesie Wirkungen hervorzubringen imstande sei⁴.

2 *Ibidem*.

3 «Il nome di Sappho mi aveva colpito. Eccola la materia semplice di cui ero alla ricerca». FRANZ GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, in HKA I, vol. 16: *Prosaschriften IV*, a cura di August Sauer, Wien 1925, pp. 61-231, qui p. 127. La semplicità tornerà anche in una conversazione del 1866 dove, parlando di *Sappho* in rapporto alla *Corinne* di Madame de Staël, Grillparzer afferma: «So hat man gemeint, ich hätte mich bei der Sappho an Corinna, die Heldin des Romans der Madame Staël gehalten. Aber Sappho springt ins Meer, weil Phaon ihr die Gegenliebe weigert; das konnte keinen triftigern Grund haben, als weil er eine andere liebte und damit ist alles gegeben. Auch kann man jede Liebesgeschichte auf eine andere zurückführen, namentlich jede antike. Da gibt es nur geringe Abwechselungen – ein Liebespaar, wo entweder zwei Helden ein Weib lieben, oder zwei Weiber, die einen Helden lieben wie in der Sappho. Das Liebespaar bleibt am Leben und wird glücklich, oder es stirbt, oder eines der beiden Liebenden stirbt und das andere bleibt am Leben.» [Si è ritenuto che mi fossi fatto ispirare da Corinna, l'eroina del romanzo di Madame de Staël. Ma Saffo si getta nel mare perché Faone le nega il suo amore; non potrebbe avere nessun motivo più plausibile dell'amore di Faone nei confronti di un'altra e questo è tutto. E si può ricondurre ogni storia d'amore ad un'altra, almeno ogni vecchia storia d'amore. Vi sono solo poche varianti: una coppia, in cui due eroi amano la stessa donna oppure una dove due donne amano lo stesso eroe, come nel caso di Saffo. La coppia resta in vita ed è felice oppure muore oppure uno dei due amanti muore e l'altro resta in vita]. *Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen*, a cura di AUGUST SAUER, 7 voll., Wien 1904-1941, Auguste von Littrow-Bischoff bei Grillparzer, Vienna, inizio anno 1866, Abt. II *Gespräche und Charakteristiken (1863 - 1871)*, Wien 1911, IV, pp. 147-148. D'ora in poi l'edizione verrà abbreviata con *Gespr.* seguito dal numero del volume.

4 «Al contempo però, poiché si parlava sempre di banditi, fantasmi e di colpi di scena, mi decisi, in occasione di un secondo dramma, nel caso in cui si fosse giunti a un secondo dramma, di scegliere la materia più semplice possibile per mostrare a me stesso e al

La *Sappho* è inizialmente soprattutto una scommessa da vincere nei confronti di un pubblico che lo considerava capace solo di colpi ad effetto e di *Schauer-* e *Gespensstergeschichten*: «Ich wollt' eben nur etwas machen, was ganz was anderes wäre als die Ahnfrau. Ich könnte nur Schauer-geschichten schreiben, hieß es. Nun die Sappho ist keine Gespenstergeschichte»⁵. Semplicità e quiete, indicate come le principali ragioni che lo portarono a scegliere Saffo, rimandano agli ideali classici della *edle Einfalt und stille Größe* winckelmanniani; proprio la forma classica susciterà l'ammirazione di Goethe, anche se, riferisce Grillparzer stesso, con le sue parole entusiaste costui aveva inteso esaltare in primo luogo se stesso: «Er erwähnte meiner "Sappho", die er zu billigen schien, worin er freilich gewissermaßen sich selbst lobte, denn ich hatte so ziemlich mit seinem Kalbe gepflügt»⁶. Citando il noto passo biblico l'autore di Weimar aveva infatti messo in luce come fosse stato proprio lui a indicare a Grillparzer la strada da seguire⁷. La classicità di matrice goethiana convive in realtà nel dramma con una dimensione borghese; Grillparzer lo definisce un *Trauerspiel*, ricordando così il *bürgerliches Trauerspiel*. Accanto all'ambientazione greca, definita dalla critica, in realtà, un travestimento («Kostümierung»⁸), è sempre presente, come afferma lo stesso autore, anche quella nordica, al punto che i contemporanei gli rimproverarono di avere composto un dramma non abbastanza greco, nonostante il soggetto. A questa critica Grillparzer rispose affermando di non avere scritto per i greci ma per i tedeschi: «Höchstens meinten einige, das Stück sei nicht Griechisch genug, was mir sehr recht war, da ich nicht für Grie-

mondo che ero in grado di provocare reazioni unicamente attraverso la forza della poesia» (F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, in *HKA* I, 16, p. 127).

- 5 «Volevo soltanto fare qualcosa che fosse totalmente diverso dall'*Avola*. Si diceva che fossi in grado di scrivere solo storie dell'orrore. Ma la Saffo non è una storia di fantasmi». FRANZ GRILLPARZER, A Robert Zimmermann, 6.1.1866, in *Gespr.* IV, Nr. 1176, pp. 106-107.
- 6 «Nominò la mia "Sappho", che sembrava apprezzare, ma con cui in un certo senso lodava se stesso in quanto io avevo arato per lo più con la sua giovenca» (F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, in *HKA* I, 16, p. 198).
- 7 «Wenn ihr nicht hättet mit meinem Kalb gepflügt, ihr hättet mein Rätsel nicht getroffen» (Ri, 14, 18). [Se non aveste arato con la mia giovenca, non avreste sciolto il mio indovinello] (Giudici 14, 18).
- 8 VITTORIO HÖSLE, *Der Geist als Nostalgiker des Lebens: was verbindet und was unterscheidet Grillparzers Sappho und Manns Tonio Kröger?*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 127 (2008, 2), pp. 177-198, qui p. 180.

chen sondern für Deutsche schrieb»⁹. «An Lektüre der Griechen habe ich es nicht fehlen lassen, aber dennoch scheint mir, besonders in den mittlern Aufzügen, nur zu häufig das nordische Gespenst vorzugucken»¹⁰. Alla dicotomia greco-nordico, antico-moderno si aggiunge quella tra storia e finzione, realtà e fantasia letteraria: la poetessa greca non è, infatti, un personaggio mitologico, ma storico; della sua opera ci sono pervenuti solo pochi frammenti e la sua vita ci è stata trasmessa per lo più attraverso fonti letterarie. Il personaggio del dramma è quindi frutto di un intreccio di storia e leggenda, vita e arte; Grillparzer stesso non si impegnò in alcuna ricerca storiografica ma scrisse l'opera di getto, appellandosi principalmente a una tradizione letteraria consolidata e nota.

Del dramma sono stati finora indagati soprattutto i rapporti con alcune fonti, in primo luogo con la *Corinne* di Madame de Staël, ma anche, seppure molto parzialmente, con la *Maria Stuart* di Schiller e con l'*Iphigenie* e il *Tasso* goethiani e sono stati fatti confronti con opere affini per tematica, come il *Tonio Kröger* di Mann o la *Saffo* di Ferdinand von Saar¹¹; è stato poi considerato il rapporto con il *Künstlerdrama*¹² mentre finora

9 «Tutt'al più alcuni ritenevano che il pezzo non fosse abbastanza greco, cosa che mi andava molto bene in quanto io non avevo scritto per i greci ma per i tedeschi». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, in HKA I, 16, p. 130.

10 «Non mi sono fatto mancare la lettura dei greci, tuttavia mi sembra che, soprattutto negli atti centrali, troppo spesso il fantasma nordico stia lì a spiare». FRANZ GRILLPARZER, *A Karl Böttiger*, lettera nr. 101, in HKA III 1, pp. 93.

11 Vgl. WERNER M. BAUER, *Kunst des Dramas, Drama der Kunst: zu Grillparzers Sappho*, in Id., *Aus dem Windschatten*, Innsbruck 2004, pp. 233-262. Anche in «Études germaniques» 47 (1992, 2), pp. 159-190. MARIANNE BURKHARD, *Love, creativity and female role: Grillparzers Sappho and Staël's Corinne. Between art and cultural norm*, in «Jahrbuch für internationale Germanistik» 16, 2 (1984), pp. 128-146. VITTORIO HÖSLE, *Der Geist als Nostalgiker des Lebens*, cit., pp. 177-198. HEINZ POLITZER, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier* [Der unfruchtbare Lorbeer: *Sappho*], pp. 81-99. BRIGITTE PRUTTI, *Sapphos Todessprung bei Grillparzer oder: Wie tötet man eine Diva?*, in «Goethe yearbook» 11 (2002), pp. 279-305. WILLIAM REEVE, *Orchestrated death scenes as a means of revenge: Schiller's Maria Stuart and Grillparzer's Sappho*, in «Seminar» 40, 2 (2004), pp. 122-134. MARGARETE WAGNER, *Die Figur der Dichterin Sappho bei Franz Grillparzer und Ferdinand von Saar*, in «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft» 28 (2019-2020), pp. 87-117. Si veda inoltre il commento di HELMUT BACHMAIER in Id., *Dramen 1817-1828*, a cura di HELMUT BACHMAIER, vol. 2, Frankfurt a. M. 1986, pp. 730-764.

12 Vgl. WOLFGANG DÜSING, *Künstlerproblematik und Kunstreligion in Grillparzers Sappho*, in *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*, Tübingen 2009, pp. 87-106. UWE JAPP, *Das deutsche Künstlerdrama von der Aufklärung zur Gegenwart*, Berlin 2004, pp. 87-104.

è stata tralasciata la questione di genere. Japp considera la *Sappho* una tappa importante nella storia del *Künstlerdrama* tedesco, che va da Goethe a Hofmannsthal per proseguire fino allo *Hölderlin* di Weiss, ma nella sua analisi non accenna mai al fatto che, a differenza degli altri drammi, in questo caso l'artista sia una donna. Anche Düsing, che sottolinea la dimensione religiosa e sacrale dell'arte, tralascia la questione di genere. L'analisi del dramma e dei rapporti con alcune fonti che segue porrà al centro invece proprio l'inconciliabilità tra l'identità di donna e quella di artista, presente nel destino della protagonista. L'intento è quello di mostrare come Grillparzer porti in scena non il dramma di un *Künstler*, ma la tragedia di una *Künstlerin*; non il *malheur d'être poète* ma il *malheur d'être poétesse*, sottolineando soprattutto l'impossibilità di Saffo di affermarsi nella società come donna senza negare la propria missione poetica.

La poetessa Saffo dovrebbe essere, infatti, in ragione della sua "educazione estetica" una natura sublime, capace di dominare le passioni attraverso lo spirito, secondo il modello schilleriano della *Würde*; Grillparzer sottolinea come la sua quiete sia una conquista, il frutto della capacità di dominare le sue passioni: «eine erworbene Ruhe, die schöne Frucht höherer Geistesbildung»¹³. Nel momento in cui la passionalità irrompe però violenta, la capacità di dominio viene meno; secondo l'autore Saffo rinnega allora la sua natura di *Dichterin* per essere solo *Weib*, per realizzarsi come donna e superare la barriera insormontabile che la separa dalla vita. Grillparzer individua le due identità inconciliabili della protagonista nella già citata lettera a Müllner; nel corteo trionfale della prima scena Saffo è una poetessa, riverita dal suo popolo. Questa immagine dell'artista è assai lontana dal *Künstlerdrama* goethiano, nonché dalla concezione grillparzeriana dell'arte, così come sarà espressa molti anni più tardi nello *Armer Spielmann*: l'arte di Tasso e di Jakob non vengono infatti comprese dal mondo, dai contemporanei. Saffo è invece riverita e consacrata dalla folla al ritorno da Olimpia, è simbolo quindi di un'arte in perfetta sintonia con la società e il popolo. La poetessa rappresenta all'inizio una concezione dell'arte vicina a quella dominante nell'impero asburgico in età Biedermeier, è emblema della sua *Verbürgerlichung*. Se il Tasso immortalato da Goethe alla corte di Ferrara viene condannato

13 «Una quiete conquistata, il bel frutto di una formazione spirituale superiore». HKA III, 1, p. 102.

all'esilio, la poetessa viene invece esaltata dalla sua comunità e fa ritorno alla sua patria come un'eroina dopo essere stata incoronata. Questa identità di poetessa riconosciuta dal popolo viene però meno, come sottolinea Grillparzer, quando l'amore per il giovane Faone la trasforma in una donna gelosa e ferita che si dimentica di sé e si umilia:

Daher der Triumphzug, daher der Jubel des Volks, daher diese gesättigte Ruhe mit der sie auftritt. Auf diese Höhe hat sie die Bildung ihres Geistes, die Kunst gestellt; sie wagt einen Wunsch an das Leben und ist verloren. Weiter! Sappho ist Dichterin! Daß das hervorgehoben werde ist durchaus nöthig, die Wahrscheinlichkeit der Katastrophe hängt, wie ich glaube wesentlich davon ab. Sappho ist in der Katastrophe ein verliebtes, eifersüchtiges, in der Leidenschaft sich vergessendes Weib; ein Weib das einen *jüngern* Mann liebt. In der gewöhnlichen Welt ist ein solches Weib ein eckelhafter Gegenstand¹⁴.

È lo stesso autore che sottolinea la distanza dal *Künstlerdrama* quando confessa di non avere voluto rappresentare il conflitto tra arte e vita, ma piuttosto la parete divisoria naturale tra le due; Melitta e Faone incarnano infatti quella vita che è preclusa alla poetessa; se Tasso si scontra con Antonio mostrando il conflitto irrisolvibile tra vita e arte, in Grillparzer l'artista Saffo, invece, vuole accedere alla vita, ma viene respinta e ripudiata, da Faone e Melitta, che vi possono abitare nella pienezza; le due sfere sono accostate l'una all'altra ma domina l'incomunicabilità:

Es lag in meinem Plane nicht die Mißgunst, das Ankämpfen des Lebens gegen die Kunst zu schildern wie in Correggio oder Tasso, sondern die natürliche Scheidewand, die zwischen beiden befestigt ist¹⁵.

La dicotomia donna-poetessa è evidente fin dalla prima scena: Saffo incede con la corona della vittoria in capo, segno dell'onore tributato alla

14 «Perciò il corteo trionfale, perciò il giubilo del popolo, perciò la quiete appagata con cui giunge in scena. A quest'altezza l'ha innalzata la formazione del suo spirito, l'arte; se osa provare un desiderio di vita è perduta. E ancora! Saffo è poetessa! Che ciò sia messo in luce è assolutamente necessario, la probabilità della catastrofe dipende, credo, essenzialmente da questo. [...] Inoltre! Saffo è nella catastrofe una donna innamorata, gelosa, che nella passione dimentica se stessa; una donna che ama un uomo più giovane. Nel mondo usuale una tale donna è un oggetto ributtante». *Ibidem*.

15 «Non era nei miei piani rappresentare la gelosia, la lotta della vita contro l'arte come in Correggio o Tasso ma la naturale parete divisoria innalzata tra i due». *Ibidem*.

sua arte poetica dal popolo, che la accoglie con grida di giubilo; alla domanda di Ramnete che chiede al popolo se scorge la sua corona risponde la schiava Melitta che afferma di non vedere che Saffo tra la folla, di riconoscere solo la donna, non la poetessa, accanto a un uomo, Faone. Melitta rappresenta fin dal suo primo ingresso in scena il lato borghese che la poetessa invidierà, Ramnete invece, nella sua ricerca della corona d'alloro, una visione dell'arte che non scende a compromessi con la vita¹⁶.

Nella seconda scena Saffo risponde alle acclamazioni del popolo (I,2) chiamando se stessa «Bürgerin»¹⁷ e presentando Faone come «einen Bürger»¹⁸; il giovane barcaiolo viene definito da Saffo, nonostante la giovane età, un uomo, un guerriero, un oratore e, addirittura, un poeta. Dopo averlo innalzato e venerato Saffo sminuisce se stessa e, infine, dichiara di volere scambiare l'alloro, la fama della poesia, con il mirto, simbolo dell'amore coniugale, l'arte con le gioie domestiche¹⁹.

Se Saffo innamorata ritrae Faone come un eroe e un poeta, Faone ricorda il primo incontro descrivendola non come la donna di cui si è innamorato ma esclusivamente come la poetessa verso cui prova una ammirazione reverenziale; nella terza scena la definisce infatti «hohe Frau»²⁰ e «Götterbild»²¹, la descrive adornata con la corona di alloro mentre canta con la lira tra le mani, circondata dalla folla²².

Il dramma gioca su questa pluralità di prospettive rivelatrici di una pluralità di identità in contrasto insanabile tra loro. Saffo è risoluta a mostrare a Faone l'altra identità finora repressa, dice di volere rifiutare l'alloro dalle muse in quanto sterile e si rivolge mendicando «des Lebens Überfluß»²³; in questi versi Grillparzer contrappone non solo arte e vita, il destino della poetessa a quello della donna, ma attraverso una citazione del *Simposio* platonico, ricorda a Faone l'essenza di Eros, figlio di *Penia*, della miseria e di *Poros*, dello *Überfluß*. Saffo identifica se stes-

16 Cfr. FRANZ GRILLPARZER, *Sappho*, in ID., *Dramen 1817-1828*, a cura di HELMUT BACHMAIER, vol. 2, Frankfurt a. M. 1986, pp. 121-204, qui pp. 125-126; *Saffo*, tr. it. di Carlotta Giulio, in ID., *Teatro*, a cura di CARLOTTA GIULIO, Torino 1967, 39-116, qui p. 42.

17 «Cittadina». Ivi, p. 128, tr. it., cit., p. 44.

18 «Un cittadino». Ivi, p. 128, tr. it., cit., p. 44.

19 Cfr. ivi, pp. 128-129, tr. it., cit., pp. 44-45.

20 «La nobile donna». Ivi, p. 130, tr. it., cit., p. 46.

21 «Divina figura». F. GRILLPARZER, *Sappho*, p. 131, tr. it., cit., p. 47.

22 Cfr. ivi, pp. 130-131, 133, tr. it. pp. 46-49.

23 «Quanto la vita ha di superfluo». Ivi, p. 134, tr. it., cit., p. 49.

sa con *Penia* e Faone con la sovrabbondanza della vita di cui vorrebbe essere ricolmata; si coglie un'eco dello *Hyperion* holderliniano, finora taciuto dagli studiosi, nella cui versione metrica Hölderlin descrive la nascita di Eros:

SAPPHO: Dem Schicksal tust du Unrecht und dir selbst!
 Verachte nicht der Götter goldne Gaben,
 Die sie bei der Geburt dem Kinde, das
 Zum Vollgenuß des Lebens sie bestimmt,
 Und leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!
 Umsonst nicht hat zum Schmuck der Musen Chor
 Den unfruchtbaren Lorbeer sich erwählt,
 Kalt, frucht- und duftlos drückt er das Haupt,
 Dem er Ersatz versprach für manches Opfer.
 Gar ängstlich steht sichs auf der Menschheit Höhn
 Und ewig ist die arme Kunst gezwungen,
Mit ausgebreiteten Armen gegen Phaon:
 Zu betteln von des Lebens Überfluß²⁴.

[...] – Als unser Geist, begann
 Er lächelnd nun, sich aus dem freien Fluge
 Der Himmlischen verlor, und erdwärts sich,
 Vom Aether neigt', und mit dem Überflusse
 Sich so die Armuth gattete, da ward
 Die Liebe²⁵.

Non solo di fronte a Faone Saffo si proclama povera e bisognosa di vita, anche nell'incontro con Melitta (I, 5) abbandona i suoi panni di poetessa e si presenta alla sua schiava nella sua fragilità, come donna

- 24 «SAFFO: Tu sei ingiusto col tuo destino e con te stesso! Non disprezzare gli aurei doni degli Dei, ch'essi versano sulla fronte, sulla guancia nel cuore e nel petto del nascituro, destinato al pieno godimento della vita. Essi sono i più validi sostegni a cui la vita può allacciare i fragili fili. È sommo bene la bellezza, e la gioia di vivere premio prezioso. Audacia, forza di dominatore, fermezza di decisione, facoltà di gioire di tutto il creato, e fantasia docilmente sommessa come si conviene, abbelliscono i disadorni sentieri della vita, che vivere è pur la meta più eccelsa dell'esistenza! Non invano il coro delle Muse si è scelto l'ornamento dello sterile alloro: freddo, senza frutto, senza profumo preme sulla fronte di colui al quale egli promette compenso in cambio di sacrificio. Un fremito d'ansia invade chi sta sulle vette dell'umanità e la misera arte è costretta a mendicare (*tendendo le braccia verso Faone*) quanto la Vita ha di superfluo». Ivi, tr. it. p. 49.
- 25 «Quando il nostro spirito, riprese/ Sorridendo, si sciolse dal volo libero/ Dei celesti, e dall'etere si rivolse/ Verso terra, e con l'abbondanza/ Si accoppiò la povertà, li nacque/ L'amore». FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Iperione o l'eremita in Grecia*, testo tedesco a fronte, a cura di LAURA BALBIANI, Milano 2015, 670-673.

insicura. La poetessa scompare anche di fronte a Melitta; alla sua schiava confessa le sue insicurezze come a una amica fidata; si chiede che cosa lei possa offrire a Faone, che rappresenta quanto di più bello, grande, nobile e degno vi sia al mondo; il giovane nella descrizione viene trasfigurato fino ad assumere i tratti di Ganimede²⁶.

Attratta dalla sovrabbondanza della vita è decisa a rinnegare la sua missione di poetessa, seppure, come svela a Melitta (I, 5), sia pienamente consapevole dell'abisso che rischia di risucchiarla. L'immagine del naufragio sembra anticipare il mito di Ero e Leandro che Grillparzer presenterà in *Des Meeres und der Liebe Wellen*. L'inno ad Afrodite viene intonato dalla poetessa proprio nel momento in cui ha deciso di rinnegare la sua identità di artista; si tratta di un testo in cui Saffo rivendica il suo bisogno di amore e si appella ad Afrodite per potere realizzare il suo desiderio di vita; è questo l'unico momento della tragedia in cui, nella poesia, le due identità, quella di poetessa e di donna innamorata, sono unite, compresenti ed in armonia²⁷.

A partire dal secondo atto Saffo depone l'alloro e, agli occhi di Faone come di Melitta appare solo come donna; Faone, che la aveva prima riverita come sacerdotessa, ora confessa tutta la sua esitazione di fronte alla donna (II,1); l'ammirazione per la poetessa è sostituita ora dalla indifferenza. Melitta si ribella al suo ruolo di schiava (II,3). La barriera che Saffo era riuscita a frapporre tra i due amanti con la sua autorità poetica cade; i due si avvicinano e condividono la comune nostalgia per la patria lontana. L'alloro viene sostituito dalla rosa, simbolo d'amore; Melitta tenta di coglierne una ma cade e viene soccorsa da Faone che nell'aiutarla la bacerà. La Saffo gelosa non ha più nulla di regale; gli abiti (II,5) riflettono il suo nuovo status di donna: «*Sappho, einfach gekleidet, ohne Kranz und Leier. Vorige*»²⁸. Sembra avere perso tutta la sua capacità oratoria, si rivolge infatti a Melitta a monosillabi, rivelando il suo disappunto e la sua rabbia, non parla più come una poetessa²⁹. Di fronte a Faone (II, 6) cerca di screditare Melitta e sottolinea la modestia intellettuale della ragazza e la sua semplicità³⁰.

26 Cfr. F. GRILLPARZER, *Sappho*, pp. 137-138, tr. it. p. 49.

27 Cfr. ivi, p. 137, tr. it. p. 53.

28 «Entra vestita semplicemente senza corona e senza cetra». Ivi, p. 151, tr. it. p. 65.

29 Cfr. ivi, pp. 151, tr. it. pp. 65-66.

30 Cfr. ivi, pp. 153, tr. it. p. 67-68. Cfr. RICCARDO MORELLO, *Nel segno di Saturno. Studi su Grillparzer*, Alessandria 2003, pp. 87-97.

Nel terzo atto il talento di Saffo sembra definitivamente scomparso; la donna tenta invano di poetare; la sua mente è pervasa ora solo dalla gelosia; Saffo cerca dapprima di giustificare Faone, lo chiama «der liebliche Verräter»³¹; mentre lo osserva nel sonno si accorge però che pronuncia il nome di Melitta; Faone cerca di giustificarsi goffamente ma quando nel sogno descrive Melitta, il suo sorriso mortale e il suo volto di bambina la reazione di Saffo è quella di una donna gelosa incapace di trattenere la rabbia³². Quando si accorge che Melitta ha nei capelli le rose colte durante l'incontro con Faone la poetessa ha una reazione che ricorda la furia di Medea che butta a terra e spezza la lira togliendola a Creusa che aveva iniziato a cantare di fronte a Giasone la canzone che lei non è stata invece capace di intonare (II, 1). In questa scena Saffo riappare però anche come poetessa; nel rivolgersi a Melitta utilizza metafore poetiche e un linguaggio ricercato, la ferisce ricorrendo agli strumenti della retorica in un dialogo asimmetrico, la definisce una «list'ge Buhlerin»³³ che cattura con la sua tela di ragno la preda. Ma alla fine la donna gelosa prevale sulla poetessa, Saffo estrae il pugnale per strappare dal petto a Melitta la rosa dono di Faone; le somiglianze con la furia di Medea che strappa a Creusa la lira e la getta per terra spezzandola risultano evidenti (III, 5)³⁴. Faone, giunto a difendere Melitta, descrive ora Saffo con parole molto diverse da quelle usate nel primo atto; ora non è più un'immagine divina ma ha i tratti della maga Circe, è un'ammaliatrice e seduttrice, che ha catturato e fatto prigioniero Faone; nulla rimane della immagine della poetessa greca che era ritornata vittoriosa sul carro degli eroi³⁵.

Nel monologo che apre il quarto atto Saffo appare però trasformata, non è più la donna gelosa, ritorna ad invocare gli dèi e sembra essersi allontanata dalla vita, consapevole di non poterla più raggiungere; appare assorta in pensieri profondi, è attorniata dalla notte e dal silenzio; i suoni della vita sono ammutoliti, invoca un dolce sonno e chiede agli dèi di

31 «Il caro traditore». F. GRILLPARZER, *Sappho*, pp. 157, tr. it. p. 71.

32 Cfr. ivi, pp. 160, tr. it. pp. 73-74.

33 Nella edizione italiana viene tradotto liberamente come «civetta astuta», in realtà il tedesco *Buhlerin* è più offensivo e negativamente connotato. Ivi, p. 166, tr. it. p. 80.

34 Cfr. ivi, p. 166, tr. it. p. 80. Cfr. FRANZ GRILLPARZER, *Medea*, in Id., *Dramen 1817-1828*, pp. 305-390, qui p. 340, tr. it. di Claudio Magris, Venezia 1994, p. 93.

35 Cfr. F. GRILLPARZER, *Sappho*, p. 169, tr. it., cit., p. 82.

proteggerla da se stessa³⁶. La prospettiva da cui Saffo ora descrive il suo destino è capovolta rispetto all'inizio del dramma (IV, 2); Faone è colui che la ha strappata alla sua missione di poetessa, che la ha privata della corona di alloro. L'arte che aveva rinnegato ora è un esilio dorato³⁷. Ordina a Ramnete di condurre Melitta in esilio ma non affronta né Melitta né Faone, fugge di fronte alla rivale. Sarà Ramnete a condurre Melitta sulla spiaggia e a fronteggiare Faone che riuscirà a liberarla. L'assenza della poetessa sulla scena è un segno della sua resa come donna, ormai non appare in un mondo di cui non fa più parte³⁸. Solo nell'ultima scena (IV, 8) ricompare ma il suo monologo è ora rivolto agli dèi che sembrano averle negato l'aiuto, che si sono vendicati dopo che la poetessa ha voltato loro le spalle rinnegando il suo compito di messaggera. Saffo appare allora come colei che ha commesso la *hybris*, che ha tradito gli dèi e che deve subirne la vendetta. Ricorda non più Medea ma l'Empedocle hölderliniano; ma se il filosofo agrigentino viene punito dagli dèi per essersi proclamato dio di fronte al suo popolo sostituendosi a loro, Saffo viene punita in quanto ha rinnegato la sua missione di poetessa per abbracciare la vita:

SAPPHO: Und wo blieb euer Donner, ewge Götter!
 Habt ihr denn Qualen nur für Sapphos Herz?
 Ist taub das Ohr und lahm der Arm der Rache?
 Hernieder euern rächerischen Strahl,
 Hernieder auf den Scheitel der Verräter,
 Zermalmst sie, Götter, wie ihr mich zermalmst! –
 Umsonst! kein Blitz durchzuckt die stille Luft,
 Die Winde säuseln buhlerisch im Laube,
 Und auf den breiten Armen trägt die See
 Den Kahn der Liebe schaukelnd vom Gestade!
 Da ist nicht Hilfe! Sappho, hilf dir selbst!

Die Bühne hat sich nach und nach mit Fackeln tragenden Sklaven und Landleuten angefüllt.

Ha diese hier! Habt Dank, ihr Treuen, Dank!
 Gebt, Menschen! was die Götter mir verweigern!
 Auf, meine Freunde, rächet eure Sappho!
 Wenn ich euch jemals wert, jetzt zeigt es, jetzt!³⁹

36 Cfr. *ivi*, p. 171, tr. it., cit., pp. 84-85.

37 Cfr. *ivi*, p. 173-174, tr. it., cit., pp. 86-87.

38 Cfr. *ivi*, p. 176, tr. it., cit., p. 89.

39 «SAFFO: Dov'è il vostro fulmine,/ eterni Dei? Avete dunque tormenti solo per il cuore/

EMPEDOKLES: Ich sollt es nicht aussprechen,
 heilige Natur!
 Ihr reinen immerjugendlichen Mächte!
 Die mich mit Freude erzogen,
 Mit Wonne genährt, die Götter waren
 Dienstbar mir geworden, ich allein
 War Gott, und sprachs im frechen Stolz heraus –
 O glaub es mir, ich wäre lieber nicht
 Geboren!⁴⁰

Es tönt sein Wort dem Volk,
 Als käm es vom Olymp;
 Sie dankens ihm,
 Daß er vom Himmel raubt
 Die Lebensflam⁴¹ und sie
 Verräth den Sterblichen⁴¹.

All'inizio del quinto atto Saffo compare sulla scena immobile, con lo sguardo fisso nel vuoto e spento, si è ormai allontanata dalla vita, è di nuovo solo la poetessa degli dei, eppure è diversa da come era apparsa sulla scena nel primo atto. Faone nella terza scena (V, 3) si proclama uomo libero, la rimprovera di essersi abbassata a provare sentimenti degli esseri umani e interdetti ai poeti; la invita a essere di nuovo solo poetessa esortandola a benedire in queste vesti il suo amore per Melitta, sottolinea con lucida crudeltà che a lei sarà per sempre negata la felicità terrena. I due ritratti che Faone dipinge di Saffo, in queste battute, sono opposti: la chiama

di Saffo? È la vendetta sorda alle mie preghiere/ e non ha braccio per colpire?/ Scagliate il vostro lampo vendicatore sul capo dei traditori!/ Spezzate la loro vita/ come spezzate la mia!/ Invano! Nessun lampo attraversa il cielo calmo,/ i venti sussurrano lascivi tra le fronde,/ e il mare porta la barca dell'amore dalla riva al largo,/ cullandola sulle sue braccia ampie./ Di qui non ti viene aiuto alcuno: tu devi aiutarti da te, o Saffo! (*La scena si riempie gradatamente di schiavi recanti fiaccole e di campagnoli*). Oh! Vi ringrazio, miei fidi!/ Ridatemi, voi uomini, ciò che gli Dei mi negano!/ Su, amici miei! Vendicate la vostra Saffo!/ Se mai vi fui cara, dimostratemelo ora ... ora!». Cfr. ivi, p. 184, tr. it., cit., pp. 97.

40 «Non avrei dovuto dirlo, sacra natura,/ e voi, forse pure e sempre giovani/ che mi avete educato con gioia e/ nutrito con delizia; gli dei/ mi obbedivano, io solo/ ero dio, e l'ho affermato con presuntuoso orgoglio./ Credimi, sarebbe meglio se non fossi mai/ nato!». FRIEDRICH HÖLDERLIN, *La morte di Empedocle*, testo tedesco a fronte, a cura di LAURA BALBIANI ed ELENA POLLEDRI, Milano 2004, 48-49.

41 «La sua parola risuona per il popolo/ come se venisse dall'Olimpo;/ lo ringraziano/ perché sottrae al cielo/ la fiamma della vita e con il/ tradimento la cede ai mortali». F. HÖLDERLIN, *La morte di Empedocle*, pp. 162-163.

Circe («heuchlerische Circe!»⁴²), vipera e la invita a rompere la lira, riproponendo così l'accostamento con Medea: «Zerbrich die Leier, gifterfüllte Schlange!»⁴³ Ma nella seconda parte del discorso le ricorda la sua identità passata, il suo «verklärte[n] Sinn»⁴⁴ e i canti con cui lo aveva conquistato e la invita a benedire il suo amore per Melitta con un verso che condensa l'idea grillparzeriana della parete divisoria invalicabile tra arte e vita: «Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht!»⁴⁵. Ferita dalle parole di Faone Saffo si ritira; la sua ancella racconta a Ramnete (V, 5) di averla lasciata tra le colonne della sua casa mentre guardava il mare e gettava fiori, di avere sentito improvvisamente di nuovo la lira vibrare e di averla vista vestita come ad Olimpia. Il ritratto che propone Eucaris è quello di una dea smarrita che ha perso i suoi tratti di donna: l'immobilità, il silenzio, lo sguardo perso rivelano come si sia trasfigurata ed abbia di fatto già lasciato questo mondo⁴⁶. Nell'ultima scena (V, 6) la poetessa ricompare con gli stessi abiti indossati nel primo atto, al momento del ritorno trionfale da Olimpia; attorniata dalle sue ancelle si presenta a Melitta e Faone, ha abbandonato l'identità e il destino agognato di donna ed è ora solo poetessa, si definisce «den Göttern heilig!»⁴⁷ e si congeda dal mondo. Ha compreso il suo destino e accetta che gli dei le abbiano precluso la vita, è circondata dallo splendore celeste⁴⁸; si getta allora dalla scogliera per raggiungere il suo posto accanto agli dèi. Le sue ultime parole non sono più per gli uomini e per il mondo ma per loro; li invoca, rende loro grazie per il dono della poesia, per avere coronato di vittoria il suo capo e per averle permesso di accostare le labbra al calice dei fiori della vita, pur avendole poi impedito di bere da esso⁴⁹. Prima di gettarsi dagli scogli ripete le parole pronunciate da Faone, chiede agli dei di benedire gli amanti e di accoglierla accanto a loro; con la morte afferma tragicamente la separazione tra arte e vita e l'impossibilità di essere contemporaneamente donna e poetessa:

42 «Circe malefica». F. GRILLPARZER, *Sappho*, cit., p. 191, tr. it., cit., pp. 104. In realtà *heuchlerisch* significa ipocrita.

43 «Spezza la cetra, o serpe traboccante veleno». F. GRILLPARZER, *Sappho*, cit., p. 192, tr. it., cit., p. 105.

44 «Il suo spirito elevato». Ivi, p. 192, tr. it., cit., p. 105.

45 «Amore agli uomini e venerazione agli Dei!». Ivi, p. 195, tr. it., cit., p. 108.

46 Cfr. ivi, p. 199-200, tr. it., cit., p. 112-113.

47 «Sacra agli dei». Ivi, p. 201, tr. it., cit., p. 113.

48 Cfr. ivi, p. 203, tr. it., cit., p. 115.

49 Cfr. ivi, p. 202, tr. it., cit., p. 115.

Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht!
 Genießet was euch blüht, und denket mein!
 So zahle ich die letzte Schuld des Lebens!
 Ihr Götter, segnet sie und nehmt mich auf!
*Stürzt sich vom Felsen ins Meer*⁵⁰.

Le ultime parole del dramma sono di Ramnete che annuncia che Saffo è tornata dai suoi dei e ha lasciato per sempre la terra, una terra che non era mai stata la sua *Heimat*⁵¹. Il messaggio finale esprime una concezione dell'arte e dell'artista che si allontana da quella evocata dalla scena di apertura. Se all'inizio del dramma la poesia era riconosciuta dal popolo che in essa si identificava, secondo una visione borghese dell'arte, ora la morte di Saffo e le parole di Ramnete fanno della poetessa Saffo una straniera e considerano la terra un esilio; solo gli dèi sono l'unica sua vera patria a cui, con la morte, finalmente si è ricongiunta. L'arte fa parte della sfera religiosa e sembra essere preclusa agli umani, non trova spazio nel mondo, da cui viene cacciata e rinnegata. La poesia di Saffo ricorda la musica del «lieben Gott»⁵² nello *Armer Spielmann*, la musica del suonatore Jakob che gli uomini non sono in grado di comprendere: «Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner»⁵³. Si tratta di una visione dell'arte capace di innalzarsi al divino e di cantarlo ma inaccessibile agli uomini.

Di fronte al rimprovero che gli era stato mosso dalla critica come dal pubblico, ovvero di avere rappresentato nella *Saffo* più la donna che la poetessa, Grillparzer risponderà che in questo modo aveva voluto distinguere il suo testo dai *Künstlerdramen*: «Was man meiner Sappho zum Vorwurf machte, ist vielmehr ein Vorzug des Stückes — daß ich nämlich mehr das liebende Weib als ihr poetisches Element hervorhob»⁵⁴. Nella

50 «SAFFO (*avanzando su un rialzo della costa e stendendo le mani sulla coppia*): Agli uomini, l'amore, il culto agli Dei! Godete il fiore della vostra felicità e ricordatevi di me! Così pago l'ultimo debito della vita, e voi o Dei, beneditela ed accoglietemi! (*si precipita dalla roccia in mare*)». F. GRILLPARZER, *Sappho*, p. 203, tr. it., cit., p. 115.

51 Cfr. *ivi*, p. 204, tr. it., cit., p. 116.

52 «Il buon Dio». FRANZ GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, testo tedesco a fronte, a cura di RITA SVANDRLIK, Venezia 2001, pp. 98-99.

53 «Suonano Wolfgang Amadeus Mozart e Sebastian Bach, il buon Dio però non lo suona nessuno». (*Ibidem*).

54 «Ciò che si rimproverava alla mia Saffo è in realtà un merito del dramma, vale a dire che io in esso abbia messo in rilievo più la donna innamorata che l'elemento poetico».

sua *Selbstbiographie* scriverà che gli artisti fanno della passione la materia delle loro opere e del vero amore un oggetto dell'immaginazione più che del sentimento profondo; nelle sue intenzioni invece Saffo doveva apparire una vittima non della fantasia e dell'immaginazione ma di una vera passione; per farlo aveva quindi rappresentato la donna Saffo, aveva messo in scena una passione semplicemente umana, non sublimata e trasfigurata dall'arte:

Eben so war es mit einem weitem Tadel: ich hätte in Sappho mehr das Weib als die Dichterin geschildert. Ich war nämlich immer ein Feind der Künstlerdramen. Künstler sind gewohnt die Leidenschaft als einen Stoff zu behandeln. Dadurch wird auch die wirkliche Liebe für sie mehr eine Sache der Imaginazion als der tiefen Empfindung. Ich wollte aber Sappho einer wahren Leidenschaft und nicht einer Verirrung der Phantasie zum Opfer werden lassen⁵⁵.

Indubbiamente la tragedia di Saffo è lontana da quella di Tasso; sono altri i personaggi che la sua vicenda ricorda, certo la *Corinne* di Madame de Staël, come rilevato dagli studiosi⁵⁶, ma anche, come si è accennato, Medea, Empedocle e il povero suonatore Jakob. Questa tragedia, nonostante la classicità della forma, i personaggi e l'ambientazione greci, si presenta in realtà, non come un *Künstlerdrama* classico ma principalmente come un *Dichterinnen-* e *Frauendrama* della modernità: è, infatti, la tragedia moderna di una donna che non può essere tale in quanto poetessa e di una poetessa che non vorrebbe rinunciare di essere donna; se nel *Tasso* goethiano è la società a rifiutare il genio poetico e a esiliarlo, qui è la protagonista stessa che sceglie di rinnegare la sua missione poetica e che viene rifiutata dalla società in quanto donna; alla fine tornerà ad essere di nuovo poetessa, ma solo a spese della sua stessa vita.

Madame de Staël nei suoi scritti *De la littérature* (1800) e *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796) aveva descritto

F. GRILLPARZER, *Ad Adolf Foglar*, 19.2.1844, in *Gespr.* Nr. 814, II, p. 3.

55 «Lo stesso vale per un'altra critica secondo cui io avrei rappresentato in Saffo più la donna che la poetessa. In effetti sono da sempre un nemico dei drammi dell'artista. Gli artisti sono abituati a trattare la passione come un soggetto. In questo modo anche il vero amore diventa un fatto più dell'immaginazione che del sentire profondo. Ma io volevo che Saffo fosse vittima di una vera passione e non di una confusione frutto della fantasia». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, in HKA I, 16, p. 130-131.

56 Cfr. J. BURKHARD, *Love, creativity and female role: Grillparzers Sappho and Staël's Corinne*, cit., pp. 141-142.

con lucidità e realismo il destino delle donne della sua epoca, dotate di ingegno, cultura e intelligenza e aveva denunciato come non venissero accettate da una società, che riteneva la gloria, la fama e, soprattutto, il talento in contrasto con il loro cosiddetto “destino naturale”; Madame de Staël aveva scelto proprio Saffo come emblema di questa insanabile dicotomia:

Dès qu'une femme est signalée comme une personne distinguée, le public en général est prévenue contre elle [...] Tout ce qui sort de ce cours habituel, déplaît d'abord à ceux qui considèrent la routine de la vie comme la sauvegarde de la médiocrité. [...] La gloire même peut être reprochée à une femme, parce qu'il y a contraste entre la gloire et sa destinée naturelle⁵⁷.

En étudiant le petit nombre de femmes qui ont de vrais titres à la gloire, on verra que cet effort de leur nature fut toujours aux dépens de leur bonheur. Après avoir chanté les plus douces leçons de la morale et de la philosophie, Sapho se précipita du haut du rocher de Leucade, [...] Enfin, avant d'entrer dans cette carrière de gloire, [...] les femmes doivent penser que, pour la gloire même, il faut renoncer au bonheur et au repos de la destinée de leur sexe: et qu'il est dans cette carrière bien peu de sorts qui puissent valoir la plus obscure vie d'une femme aimée et d'une mère heureuse⁵⁸.

La Saffo di Grillparzer condensa quindi una problematica già lucidamente delineata alla sua epoca ma ancora attuale ai giorni nostri; ci ricorda che la donna per affermare il proprio talento nella società può ancora oggi essere costretta a rinunciare ad essere donna o che, al contrario, per realizzarsi come donna può essere obbligata a rinunciare al proprio talento.

57 «Da che una donna è riconosciuta come una persona distinta, il pubblico in generale è prevenuto contro di essa [...]. Tutto ciò che sorge, da questo corso abituale, dispiace immediatamente a quelli, che considerano il corso della vita come la salvaguardia della mediocrità». MADAME BARONNESSE DE STAËL, *Oeuvres complètes. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris 1820, vol. IV, p. 474, tr. it. *Della letteratura considerata nei suoi rapporti con le istituzioni sociali*, di Madama de Staël-Holstein, Milano 1803, Tomo II, p. 125.

58 «Se si considerano le poche donne che hanno dei veri titoli di gloria si noterà che questo sforzo della loro natura fu sempre raggiunto a spese della loro felicità. Dopo avere cantato le lezioni più dolci della morale e della filosofia, Saffo si precipitò dagli scogli di Leucade, [...] infine prima di entrare in questa carriera di gloria [...] le donne devono pensare che per la gloria bisogna rinunciare alla felicità e al riposo concessi al loro sesso: e che in questa carriera vi è ben poco che possa valere quanto la vita più oscura di una donna amata e di una madre felice». MADAME BARONNESSE DE STAËL, *Oeuvres complètes. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Paris 1920, vol. III, pp. 107-108.

ARNO DUSINI

«Die Töne wecken dieses Saitenspiels» La traduzione dell'*Inno ad Afrodite* di Franz Grillparzer

Anche in questo caso si conferma che il linguaggio di Grillparzer ha bisogno di un ruolo, di un palcoscenico, nel senso più ampio del termine, per realizzare ciò di cui è capace.

Peter von Matt¹

1. «Fui colpito dal nome Saffo»²

Possiamo attribuire la traduzione dell'*Inno ad Afrodite* da parte di Franz Grillparzer al caso: secondo quanto riporta nella sua *Autobiografia*, nel 1817 l'autore, allora ventiseienne, viene fermato per strada da un conoscente che gli chiede di scrivere il libretto di un'opera per cui questi aveva già trovato un soggetto «eccellente»³. Il rifiuto di Grillparzer è categorico sebbene così prosegue nell'*Autobiografia*:

Obwohl ich nicht die geringste Lust hatte einen Operntext zu schreiben fragte ich doch nach diesem Stoffe. Er nannte Sappho. Ich versetzte augenblicklich, das gäbe allenfalls ein Trauerspiel. Er dagegen meinte, dazu seyen denn doch zu wenig Begebenheiten. So trennten wir uns, er gieng nach der Stadt und ich dem Prater zu⁴.

- 1 «Auch hier bestätigt es sich also, dass Grillparzers Sprache der Rolle bedarf, der Bühne im weitesten Wortsinn, um zu leisten, wessen sie fähig ist». PETER VON MATT, *Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst*, Zürich, 1965, p. 147. Laddove non espressamente indicato la resa italiana dei passi citati è a cura della traduttrice del presente saggio: Jessica Dionigi.
- 2 FRANZ GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, con Postfazione e commento, a cura di ARNO DUSINI, KIRA KAUFMANN e FELIX REINSTADLER, Salzburg 2017, p. 88.
- 3 *Ibidem*.
- 4 «Benché non avessi nessunissima voglia di scrivere un libretto d'opera, domandai quale fosse il soggetto. Egli disse Saffo. Soggiunsi all'istante che se ne poteva trarre eventualmente una tragedia. Egli obiettò che per questa c'erano troppi pochi avvenimenti. Così ci separammo, lui andò in città, io mi inoltrai nel Prater». *Ibidem*.

L'episodio potrebbe essere archiviato come un aneddoto singolare, se il rifiuto spontaneo di Grillparzer nel considerare *Saffo* un'opera vera e propria non fosse l'espressione di profonde considerazioni teorico-artistiche. Anzitutto, vi è un rapporto tanto complesso quanto difficile, che deve imporsi proprio in considerazione dell'argomento proposto: quello tra poesia e musica. Nell'estetica del XIX secolo, a differenza del XX, una "collisione" produttiva e calcolabile tra le due si poteva ridurre a una sorta di banale «violazione»⁵ della norma; per Grillparzer, invece, la convergenza tra parole e musica costituiva uno scenario ben più problematico. Nel suo diario, il drammaturgo espone l'idea di scrivere «un'opera parallela al *Laocoonte* di Lessing: *Rossini, o sui limiti della musica e della poesia*, che «dovrebbe dimostrare quanto sia assurdo rendere la musica una mera ancella della poesia e pretendere che, negandone la peculiare efficacia, la prima si limiti a riecheggiare con i propri suoni ciò che la seconda esprime chiaramente con i suoi concetti»⁶. Un'altra annotazione del *Tagebuch* è ancora più significativa:

Es müsste darauf aufmerksam gemacht werden; um wie viel und worin der Kreis der Musik weiter ist und worin enger; wie verschieden die Art ihrer Wirkung ist, bei der Musik zuerst als Sinn- und Nervenreiz, nur mittelbar den Verstand berührend; bei der Poesie erst durch das Medium des Verstandes auf das Gemüt wirkend⁷.

Questa fondamentale distinzione estetica tra stimolo nervoso e intellettuale si riproduce più volte all'interno dei rispettivi generi, grazie alla distinzione musicale tra il *Singspiel* e l'opera, e quella drammatica tra il *Trauerspiel* e la tragedia. Ancora nell'*Autobiografia*, Grillparzer polemizza amaramente su come *Die Ahnfrau* (*L'avola*) non sia stato trattato dalla critica contemporanea come un *Trauerspiel*, ma come un sensazionalistico "dramma del destino"⁸, come una "storia di briganti e fantasmi"⁹:

5 FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, a cura di PETER FRANK e KARL PÖRNBACHER, München 1960-1965, vol. 3, p. 898; cfr. anche *Diario*, pp. 820 e 1821.

6 Ivi, p. 897; cfr. anche *Diario*, pp. 618 e 1820.

7 «Bisognerebbe mettere in evidenza quanto e in che modo il campo della musica sia più ampio e in quale modo sia più ristretto; quanto diversa sia la natura della sua influenza, dato che la musica agisce prima come stimolo nervoso e sensoriale, colpendo indirettamente l'intelletto, mentre la poesia agisce sulle emozioni solo tramite il filtro della mente umana». *Ibidem*.

8 F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 90.

9 *Ibidem*.

Allo stesso tempo, i tedeschi, nella loro insipida accuratezza, non dovrebbero mai dimenticare la differenza tra poesia e prosa, né il fatto che una tragedia, per quanto triste possa essere, rimane sempre uno *Spiel* (gioco)¹⁰.

Tornando alla storia della traduzione del poema, dopo l'esperienza con *L'avola*, Grillparzer decise di scegliere un soggetto che fosse «il più semplice possibile, per dimostrare a [se] stesso e al mondo che [era] capace di creare effetti con la sola potenza della poesia»¹¹. E così avvenne l'incontro casuale, come prosegue nell'*Autobiografia*:

Il nome di Saffo mi aveva colpito. Era il soggetto semplice che cercavo. Andai avanti, avanti nel Prater, e a tarda sera, quando rincasai il piano della *Saffo* era bell'e tracciato. Mi feci dare il giorno dopo dalla Biblioteca di Corte i frammenti delle sue poesie, trovai uno dei due dedicati alla dea dell'Amore, in tutto rispondente al mio fine, lo tradussi sui due piedi e già la mattina successiva mi accinsi al lavoro¹².

Come si può vedere, trattare un soggetto così antico è tutt'altro che scontato, sebbene l'autore sia stato rapidissimo in questo: dopo aver ideato il piano di lavoro la sera stessa, tradotto il testo il giorno dopo e scritto il dramma in «meno di tre settimane»¹³, *Saffo* va in scena al Burgtheater il 21 aprile 1818¹⁴. La tragedia conclude il primo atto come una scena a sé stante:

Sechster Auftritt

SAPPHO, *allein*: Sie legt in Gedanken versunken die Stirn in die Hand, dann setzt sie sich auf die Rasenbank und nimmt die Leier in den Arm, das Folgende mit einzelnen Akkorden begleitend.

10 «Zugleich sollten die Deutschen in ihrer abgeschmackten Gründlichkeit nie den Unterschied zwischen Poesie und Prosa, noch den Umstand vergessen, daß ein Trauerspiel, so traurig es seyn mag, doch immer auch ein Spiel bleibt». Ivi, p. 87.

11 «Möglichst einfachen Stoff zu wählen um mir und der Welt zu zeigen, daß ich durch die bloße Macht der Poesie Wirkungen hervorzubringen im Stande sey». Ivi, p. 90.

12 «Der Name Sappho hatte mich frappirt. Da wäre ja der einfache Stoff den ich suchte. Ich gieng weiter und weiter in den Prater und als ich spät Abends nach Hause kam, war der Plan zur Sappho fertig. Ich ließ mir nur noch des andern Tages in der Hofbibliothek die erhaltenen Fragmente ihrer Gedichte geben, fand das eine der beiden vollständigen, an die Liebesgöttin, ganz für meinen Zweck geeignet, übersetzte es auf der Stelle und gieng schon des nächsten Morgens an die Arbeit». Ivi, p. 88.

13 Ivi, p. 92.

14 Ivi, p. 89.

Golden thronende Aphrodite,
 Listenersinnende Tochter des Zeus,
 Nicht mit Angst und Sorgen belaste,
 Hoherhabne dies pochende Herz!

Sondern komm, wenn jemals dir lieblich
 Meiner Leier Saiten getönt,
 Deren Klängen du öfters lauschtest,
 Verlassend des Vaters goldenes Haus.

Du bespanntest den schimmernden Wagen,
 Und deiner Sperlinge fröhliches Paar,
 Munter schwingend die schwärzlichen Flügel,
 Trug dich vom Himmel zur Erde herab.

Und du kamst; mit lieblichem Lächeln,
 Göttliche! auf der unsterblichen Stirn,
 Fragtest du, was die Klagende quäle?
 Warum erschalle der Flehenden Ruf?

Was das schwärmende Herz begehre?
 Wen sich sehne die klopfende Brust
 Sanft zu bestriicken im Netz der Liebe?
 Wer ist's Sappho, der dich verletzt?

Flieht er dich jetzt, bald wird er dir folgen,
 Verschmäht er Geschenke, er gibt sie noch selbst,
 Liebt er dich nicht, gar bald wird er lieben
 Folgsam gehorchend jeglichem Wink.

Komm auch jetzt und löse den Kummer,
 Der mir lastend den Busen beengt,
 Hilf mir erringen nach was ich ringe,
 Sei mir Gefährtin im lieblichen Streit.
*Sie lehnt matt das Haupt zurück*¹⁵

- 15 «Sesta scena. SAFFO sola. *Pone la fronte tra le palme, pensierosa, poi siede sul sedile erboso, prende la lira ed accompagna le sue parole con accordi staccati.* Oh, Afrodite, assisa sul trono dorato, o figlia di Giove, sapiente in tessere inganni, non torturare, o eletta, con ansie ed affanni questo cuore palpitante! Ma vieni a me, se mai ti furon care le corde della mia cetra, al cui suono tu porgesti spesso ascolto, scendendo dall'aurea dimora del padre. Aggiogasti i cavalli al cocchio splendente e la gioconda coppia a te sacra, librando gioiosa le brune ali, ti portò dal cielo sulla terra. E tu giungesti: sulla fronte immortale, o divina, errava, dolce il sorriso: mi chiedesti che cosa m'angustiasse, perché risonasse alto il grido della implorante: "Che cosa agogna il cuore appassionato, per chi si strugge il petto bramoso? Chi vorresti irretire soavemente nei lacci d'amore? Chi ti ha ferita, o Saffo? Se egli, oggi, ti sfugge, ti seguirà domani; egli t'offrirà, egli stesso, i doni tuoi un dì disprezzati; se non t'ama, ben tosto t'amerà, obbedendo docile

2. *L'inno ad Afrodite*

Quello che Grillparzer traduce nel suo dramma è l'antico *Inno ad Afrodite*, un canto della poetessa Saffo (630/612 a.C. Lesbo - 570 a.C. Lefkada) che vanta oltre due millenni di antichità ma è anche il suo unico componimento conservato per intero. Esso apriva il primo volume dell'edizione alessandrina sull'opera completa della poetessa, composta da nove volumi totali (III secolo a.C.). Nell'originale versione greca il testo recita:

Ποικιλόθρο'ν ἄθανάτ' Ἀφρόδιτα,
 παῖ, Διὶος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
 μή μ', ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
 πότνια, θυμόν,
 ἀλλ' ἅ τινίδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα
 τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι
 ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
 χρύσιον ἥλθες
 ἄρ' μ' ὑπασδε ὑξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
 ὧ κέες στρουθοῖ περὶ γᾶς μελαίνας
 πύκνα δίνεντες πτέρ' ἅπ' ὠράνω αἶθε-
 ρος διὰ μέσσω·
 αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
 μειδιαιῖσαι σ' ἄθανάτωι προσώπωι
 ἦρε' ὅττι, ἰδηῖτε πέπονθα κῶττι
 δηῖντε κ' ἄλ' ἤμμι
 κ' ὥττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
 μ' αἰνόλαι θυμῶι· τίνα δηῖτε πείθω
 ἰσάγην, ἔς σ' ἀν φιλότατα; τίς σ', ὦ
 Ψάπφ', ἀδίκησι;
 καὶ ἰγάρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει,
 αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
 αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
 κῶνκ ἐθέλοισα.
 ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
 ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
 θυμὸς ἱμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ
 σύμμαχος ἔσσο¹⁶.

ad ogni tuo cenno!”. Oh, vieni anche ora, o Divina, e sciogli il nodo del tormento che preme angustiante sul cuore; aiutami a conquistare quello per cui lotto; siimi sostegno della battaglia d'amore! *rovescia il capo all'indietro stremata di forze*». FRANZ GRILLPARZER, *Sappho*, in *Dramen 1817-1828*, a cura di HELMUT BACHMAIER, Frankfurt am Main 1986, vol. 14, p. 139, trad. it. di Carlotta Giulio, Torino 1967, pp. 54-55.

16 ANTON BIERL, *Sappho. Lieder. Griechisch/Deutsch*, Traduzione, note e commento a cura di ANTON BIERL, Stuttgart 2021, pp. 6-8.

Il fatto che il canto sia giunto fino a noi è da attribuire ad una strana circostanza, poiché è stato tramandato da Dionigi di Alicarnasso (circa 54 a.C.-7 d.C.) in un trattato di linguistica, intitolato *Περὶ Συνθέσεως Ὀνομάτων* o, in latino, *De compositione verborum* (*Sulla composizione delle parole*). Secondo Camillo Neri, curatore dell'edizione completa di Saffo oggi più autorevole, in questo testo è racchiuso «un esempio perfetto di composizione levigata e fiorita»¹⁷. Neri stesso traduce il brano nel seguente modo:

Te, Afrodite dea, dal trono intarsiato,
figlia di Zeus, intreccia-inganni, io prego:
non abbattermi in sofferenze e angosce il
cuore, signora;
vieni qui, piuttosto, se mai altre volte
la mia voce udendo, tu, di lontano
esaudisti, e lasciata l'aurea, patria
casa venisti,
aggiogato il carro; ti conducevano
bei veloci passeri sulla terra
nera, fitte volteggiando le ali
dal ciel, per l'aria;
subito arrivarono, e tu, beata,
col sorriso sull'immortale volto
mi chiedesti quanto soffrissi ancora e invocassi
ancora, e
quanto mai volessi che mi accadesse
nel cuor folle: "chi ancora debbo indurre
e condurre all'amore tuo? Chi, Saffo,
ti fa ingiustizia?
Perché se ora fugge, inseguirà presto,
se non prende doni, anzi li farà,
se invero non ama, presto amerà,
pur non volendo".
Vieni a me anche adesso, scioglimi dunque
dai duri pensieri, e quanto il cuor brama
che tu compia per me, compi, e tu stessa
sii mia alleata¹⁸.

Nel suo commento a questa «singolare preghiera», Neri riflette sul fatto che l'inno venga strutturato secondo i dettami del *kletikós* o "inno di invocazione", la cui forma prevede una suddivisione in tre parti: dopo

17 SAFFO, *Testimonianze e frammenti*, cit., p. 897.

18 Ivi, p. 410.

l'*epiklêsis*, invocazione alla dea (vv. 1-7), segue l'*ómphalos*, ovvero il ricordo narrativo degli incontri precedenti tra il/i supplicante/i e la divinità stessa (vv. 7-14). La vera preghiera, l'*euché*, conclude poi il (*epi*)*kletikós* con la concreta richiesta di aiuto e l'*euché* con una concreta supplica al soccorso (vv. 15-28).

La suddivisione proposta da Neri per l'*Inno ad Afrodite*, tuttavia, è – per quanto stupisca – poco convincente: con la delimitazione delle sezioni in 1-7, 7-14 e 15-28, il discorso della dea viene spostato nella terza parte, cosicché a rivolgere la preghiera non è più solo la “cantante”, ma anche la stessa Afrodite.

Nell'economia degli atti linguistici questo intervento tra genere e istanza discorsiva ha delle conseguenze interpretative profonde. La raffinatezza di questo inno non risiede soltanto nella creazione di un “io” che invoca la dea e la cita indirettamente (vv. 4, 3-4, 5, 1-2), ma anche nel passaggio inedito al discorso diretto di Afrodite (vv. 5, 2), che si rivolge alla poetessa per nome; il canto di Saffo si presenta, così, come un'invocazione alla dea che, a sua volta, invoca la stessa cantante. Separando il ricordo degli incontri, da ciò che Neri chiama «preghiera», già nella quarta strofa, viene tagliato direttamente il cordone ombelicale tra Saffo e Afrodite.

In questo contesto, la divinizzazione autoritaria del canto diventa il teatro di un acceso dibattito. Da un lato, Saffo ricorda come la dea sia arrivata subito dopo aver udito la sua musica («αἶψα δ' ἐξίκοντο»/ «arrivarono in fretta») e sottolinea, inoltre, la forma del suo desiderio, ciò che desidera «più di ogni altra cosa», e che questo si avveri con «cuore infiammato» («κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι/ μαινόλαι θύμῳ»). Infine, la dea comprende l'urgenza dell'invocazione, promettendo addirittura per ben due volte che la situazione infelice si risolverà «rapidamente»: «anche se fugge, ti seguirà rapidamente» («καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει»); «anche se non ti ama, ti amerà presto» («αἰ δὲ μὴ φιλεῖ, ταχέως φιλήσει»). Quindi, da questa analisi, riscontriamo la topologia tipica del genere.

La preghiera di Saffo per scongiurare le pene d'amore è, tuttavia, legata ad un presupposto che viene modificato dalla dea stessa. La poetessa si rivolge, infatti, ad Afrodite come «δολόπλοκε», «inventrice di inganni o intrecci», ma la dea suggerisce un mezzo diverso per allontanare la sventura e le chiede a chi possa rivolgersi il suo affetto «con un discorso giusto e commovente»: «τίνα δηῦτε πείθω / [μαι]σ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα;

τίς σ', ὦ Ψάπφ, ἀδικήει». È proprio vicino al nome di Saffo che Afrodite affronta il tema della giusta retorica e chiede di fare i conti con l'ingiustizia: non è necessario ricordare quanto il periodo in cui il poema è stato scritto sia un'epoca di cambiamenti politici e culturali per capire come la questione del discorso "giusto e persuasivo" significhi "lavorare con il mito". La dea, che dovrebbe intervenire come figlia di Zeus, tessitrice di intrecci, ha abbandonato la casa dorata del padre per istituire un discorso giusto. E lo fa con una parola che si distingue particolarmente nella sua retorica, ovvero attraverso l'autoreferenzialità, la ripetizione e la distribuzione nella forma dell'inno: «ancora» («δηῦτε = δὴ αὖτε»). La divina Afrodite utilizza due volte questa parola già all'inizio del suo discorso indiretto: «chiese ciò che ho patito di nuovo e cosa sto di nuovo chiamando» («ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι / δηῦτε κάλημι»). E quando la stessa parola viene ripresa nei due versi successivi, ossia nel discorso diretto della dea, il modello suggerito sfiora l'indignazione di un «ancora» o «ancora una volta», come a dire: cosa gridi di nuovo? Cosa c'è di nuovo? Chi dovrei commuovere di nuovo? Chi ti ha nuovamente fatto del male?

Le intromissioni di Afrodite sembrano essere frequenti e sistematiche, come dimostra il tono quasi formulare della sesta strofa: il tema del canto va, quindi, ben oltre la sofferenza d'amore, ci si arrovela su come sfuggire alla sua eterna ripetizione e di chi rendersi complici in questo processo. Il che spiegherebbe anche le premesse che hanno generato tale materiale, come le recite performative pensate per le giovani fanciulle, spesso di famiglia agiata, che, prossime a lasciare la casa del padre, venivano preparate dalle anziane al matrimonio e al loro futuro ruolo sociale¹⁹.

3. «Risvegliare i suoni di questa lirica»

«Nel XIX secolo, la traduzione più pregevole della prima ode fu quella di Grillparzer (1818) contenuta nel suo dramma su Saffo [...]. È una rielaborazione libera in versi quadrisillabi e ritmicamente molto vivaci, che riproducono in modo eccellente il tono lirico e sublime dell'originale

19 Cfr. ANTON BIERL, *Sappho. Lieder. Griechisch/ Deutsch*, cit., pp. 419-422. Cfr. anche ID., «Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!». Eine pragmatische Deutung von Sappho, in «Quaderni urbinati di Cultura Classica», Pisa 2003, 74/2, pp. 91-124.

[...]»²⁰. Di fronte al giudizio di Horst Rüdiger, nella sua *Geschichte der deutschen Sappho-Übersetzungen*, sorprende constatare come la letteratura secondaria non contenga alcuna disamina approfondita sulla traduzione di Grillparzer dal greco. Di seguito, riportiamo un possibile accenno e tre osservazioni sommarie sul piede, sulla forma strofica e sulla rima.

L'eventuale accenno. Le discussioni attorno a questo *Trauerspiel* si concentrano principalmente sulle ragioni che hanno spinto Grillparzer a far struggere Saffo per amore di un uomo, Faone. Prutti, ad esempio, sottolinea come l'autore «[sia] intervenuto nel testo nella misura in cui ha, per così dire, sfumato il contenuto "lesbico" del poema per sostituirlo con una configurazione eterosessuale»²¹; "poeticamente" legittimo, ma "filologicamente" discutibile. Anzi, si tratta di un fatto filologicamente inoppugnabile: nel testo originale, l'oggetto d'amore viene indicato come grammaticalmente "femminile" da un suono, l'alfa, che troviamo nell'ultimo verso della sesta strofa («κωὺκ ἐθέλοισα»).

Seguendo le ricerche di August Sauer, nella sua analisi storico-critica di *Saffo*, la versione del testo che Grillparzer ha preso in prestito è tratta dall'edizione di Johann Christian Wolf, *Sapphus, poetriae Lesbiae fragmenta et elogia* (Londini, 1733). Secondo la trascrizione del suo curatore, questa versione presenta una variante che legge «κωὺκ ἐθέλοισα» come «Κ' ὄυκ ἐθέλοις», quindi la versione non dà la terza persona femminile, ma la seconda indeterminata: «anche se tu non vuoi»²². Il fatto che in una traduzione di lingua tedesca si sarebbe potuto rendere l'oggetto d'amore al femminile è un altro discorso, tuttavia in contrasto con la configurazione dei personaggi nella tragedia. Grillparzer, infatti, presentò Faone come l'amante di Saffo, ma la critica gli rimproverava che questi, come figura in opposizione alla protagonista, non aveva peso rilevante; Peter von Matt ritiene che

20 «Die wertvollste Verdeutschung der 1. Ode im 19. Jahrhundert stammt von Grillparzer (1818) in seinem Sappho-Drama [...]. Es ist eine freie Umdichtung in selbsterfundenen, rhythmisch sehr bewegten vierhebigen Versen, die den lyrisch erhabenen Ton des Originals trefflich wiedergeben [...]». HORST RÜDIGER, *Geschichte der deutschen Sappho-Übersetzungen*, in «Germanische Studien», 15, Berlin 1934, p. 41.

21 «Grillparzer hat insofern in den Text eingegriffen, als er, wenn man so sagen darf, den 'lesbischen' Gehalt des Gedichts ausgeblendet und durch eine heterosexuelle Konfiguration ersetzt hat». BRIGITTE PRUTTI, *Grillparzers Welttheater. Modernität und Tradition*, Bielefeld 2013, p. 103.

22 *Grillparzers Werke. Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien*, a cura di AUGUST SAUER, Wien 1909, vol. I: *Die Ahnfrau. Sappho*, p. 448.

questo approccio abbia «disturbato le proporzioni più intrinseche all'opera».²³ Il drammaturgo sembra aver avuto una precisa intenzione nella sua rappresentazione, almeno così aveva dichiarato in una conversazione del 1866, dove rifletteva sul legame antagonistico tra Faone e Melitta: «Vede, Saffo è un'idea da fiaccherai, si potrebbe dire: chi si somiglia si piglia»²⁴.

a) *Il piede*. Come si potrebbe spiegare l'osservazione di Rüdiger per cui le «tetrapodie, inventate e ritmicamente vivaci [...], riproducono in modo eccelso il tono liricamente sublime dell'originale»²⁵? Nelle sue lezioni sulla lirica greca antica, Wolfgang Schadewaldt osserva a proposito del metro saffico:

Per quanto riguarda la forma esterna, abbiamo la strofa saffica, tre endecasillabi e un adoneo [5 sillabe, dattilo + trocheo: —○○ | —○; meno frequentemente dattilo + spondeo: —○○ | —.], e va detto che l'endecasillabo saffico ha un carattere diverso da quello di Alceo, in quanto è quasi più pesante e solenne a causa del ritmo trocaico: —○ | —○ | —○○ | —○ | —X²⁶.

L'altro motivo della «pesantezza» è tematizzato anche nella strofa conclusiva dell'inno di Saffo, dove la donna parla di «ἐλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον / ἐκ μερίμναν», ovvero «liberami dal pesante affanno»; Grillparzer stesso ne parla due volte, menzionando all'inizio il «fardello dell'angoscia e dell'affanno», per concludere con un «gravoso dolore». Questa tematizzazione è sostenuta, a sua volta, con riferimenti al ritmo saffico: sebbene l'autore non segua la prosodia esatta del testo in greco, utilizza esclusivamente piedi che possono essere scanditi solo in modo trocaico o dattilico, in netto contrasto con l'alta congiuntura della strofa alcaica, di natura prettamente giambica, che si riscontra nella lirica tedesca del 1800.

b) *Struttura delle strofe*. Grillparzer si allontana ulteriormente dall'originale anche nella forma strofica. I canti di Saffo presentano, in modo

23 PETER VON MATT, *Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst*, Zürich 1965, p. 17.

24 «Sehen Sie, die Sappho, die ist so eine Fiakeridee, da heißt's: Gleich und Gleich gesellt sich gern». FRANZ GRILLPARZER, *Dramen 1817-1828*, cit., p. 746.

25 «selbsterfundenen, rhythmisch sehr bewegten vierhebigen Verse [...] den lyrisch erhabenen Ton des Originals trefflich wiedergeben». WOLFGANG SCHADEWALDT, *Die frühgriechische Lyrik. Tübinger Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989, vol. 3, p. 175.

26 «Was die äußere Gestalt angeht, so haben wir die sapphische Strophe, drei Elfsilber und ein Adoneus [5 silbig, Daktylus + Trochäus: —○○ | —○; seltener Daktylus + Spondaus: —○○ | —.], wobei noch zu sagen ist, daß der sapphische Elfsilber einen anderen Charakter hat als der des Alkaios, er ist gleichsam schwerer und gewichtiger durch den trochäischen Rhythmus: —○ | —○ | —○○ | —○ | —X». *Ibidem*.

sorprendentemente raro per il greco, da cinque a sette strofe²⁷. L'autore lascia invariato tale numero, sebbene decida di spezzare la frase centrale (che si estende per cinque strofe) e di conferirle, così come all'intero testo, una struttura strofica compatta, all'interno della quale i singoli versi godono di una certa autonomia. Ciò comporta – in contrasto con la strofa saffica, il cui ultimo verso consiste in un unico adoneo – un parallelismo metrico costante tra i versi, che immobilizza la fragile drammaticità dei passaggi di Saffo. Grillparzer, inoltre, fa un uso costante di versi irregolari: riscontriamo una distribuzione flessibile di trochei e dattili, ciascuna con 4 accenti in 9 o 10 sillabe, in cui il primo e il terzo verso terminano con un trocheo catalettico, mentre il secondo e il quarto verso terminano con un trocheo completo. Si tratta quindi di una «traduzione libera» in versi «inventati»²⁸, come sostiene Horst Rüdiger, o l'uso coerente di endecasillabi ed enneasillabi, in altre parole, rimanda forse all'antica ode alcaica? Grillparzer avrebbe interpretato l'inno come un'ode? E quali conseguenze avrebbe avuto questo cambiamento enarmonico di genere per la dinamica del *Trauerspiel*?

c) *Rima/ Assonanze*. Dal diario di Grillparzer del 1817, anno in cui fu scritta la tragedia, possiamo notare quanto l'autore si fosse impegnato in uno studio approfondito su Alceo; in particolare, vi si trova la seguente annotazione:

In alcuni dei poemi di Anacreonte è impossibile tralasciare un tipo di assonanza. Questo è particolarmente evidente nella terza ode, εἰς Ἐρωτα, dove le parole conclusive seguono quest'ordine: «ὦραις, ἡδὴ – Βωωτου, παντα, δαμεντα – μεν, ὀχης – ἀρασσει, ὄνειρους – φησι, φοβησαι – κασεληνον, πεπλάνημαι – ἀκουσας, ἀψας»²⁹.

Pertanto, Grillparzer si è chiaramente avvicinato a Saffo nel periodo in cui era alle prese con il dramma, anche ad opere a lui contemporanee. È evidente che la rima finale, comune in tedesco ma estranea al greco, affina l'orecchio non solo per le relazioni fonetiche all'interno del testo, ma an-

27 *Ibidem*.

28 Cfr. H. RÜDIGER, *Geschichte der deutschen Sappho-Übersetzungen*, cit.

29 «In manchen Gedichten Anakreons ist eine Gattung Assonanz nicht zu verkennen. Besonders deutlich ist dies in der 3^e Ode εἰς Ἐρωτα, wo die Schlußworte so folgen ὦραις, ἡδὴ – Βωωτου, παντα, δαμεντα – μεν, ὀχης – ἀρασσει, ὄνειρους – φησι, φοβησαι – κασεληνον, πεπλάνημαι – ἀκουσας, ἀψας». F. GRILLPARZER, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, cit., vol. 3, p. 318; cfr. anche *Diario*, pp. 288 e 1817.

che per un potere di strutturazione del significato dei fonemi attraverso il posizionamento corrispondente. La lettura contrastiva di Grillparzer dei canti anacreontici ci suggerisce come l'autore sia andato alla ricerca di tali assonanze anche nel testo saffico; e infatti, nell'inno, ci sono sequenze assonanti di grande impatto, come «λίσσομαι σε, μή μ' ἄσαισι / μηδ' ὀνίαισι / ὑπασδεύξαισα», parole che includono il suono del lamento greco nel dittongo αι. Sebbene non esista un equivalente identico a questo fenomeno nella traduzione, ne esiste un analogo fonetico: Grillparzer intona serie di i-e- e ie-e- in modo assai frequente, volte a fare da contrappunto all'equivalente tedesco di «φίλειν», cioè "amare". Dovremo riflettere su questo aspetto, soprattutto perché è qui che, a livello fonetico, è evidente lo spostamento concettuale tra l'originale e la sua traduzione.

4. Due tendenze

Alla luce del contesto delineato, la traduzione è attraversata da due tendenze che si intersecano in modo assai teso. Da un lato c'è il "greco": le opere di Saffo sono scritte nel dialetto eolico, attraverso un processo di confronto con la lingua omerica. È questo che si intende quando si parla del "greco" nella *Saffo* di Grillparzer? Nella lettera a Karl August Böttiger (20 febbraio 1818), il noto esperto, a cui Goethe ricorreva per le sue consulenze in caso di dubbi linguistici e grammaticali, Grillparzer scrive della sua tragedia: «Per quanto riguarda il tono ellenistico del mio poema, mi riterrei fortunato se ce ne fosse anche solo la metà di quanto lei, lusingandomi, mi ritiene di aver trovato. Non ho lesinato la lettura dei Greci ma mi sembra, soprattutto negli atti intermedi, che lo spettro nordico sia fin troppo presente →»³⁰. Pertanto, Grillparzer, lettore di greco antico, non parla di "greco" vero e proprio, ma specificamente di un "tono ellenistico" e di essersi dedicato ad una generale lettura dei Greci.

L'istanza della traduzione, sia in senso lato che in senso stretto, si interpone sensibilmente tra le fonti greche e il *Trauerspiel* in lingua tedesca. Grillparzer parla esplicitamente della finzione di un'opera "direttamente greca" nella sua *Autobiografia*:

30 Cfr. F. GRILLPARZER, *Dramen 1817-1828*, cit., p. 734.

La critica, questa volta, mi rese giustizia. Nel campo della poesia tedesca erano ancora dominanti le opinioni di Lessing, Schiller, Goethe e a nessuno passava per la mente di dubitare che compito del dramma fossero i destini e le passioni umane. Gli elementi antiquari, geografici, storici, statistici, speculativi, tutta la farragine di idee che il poeta trova bell'e pronta e dal di fuori inserisce nella sua opera diventava per conto suo un riempitivo accessorio e si subordinava al lato umano. Taluni erano, se mai, del parere che il dramma non fosse abbastanza greco, e io ne ero ben contento perché non scrivevo per Greci, ma per Tedeschi. Lo stesso vale per un'altra censura: che con *Saffo* avevo descritto più la donna che la poetessa. Infatti, ero sempre ostile ai drammi di artisti. Gli artisti sono avvezzi a trattare la passione come un soggetto; perciò, anche il vero amore è per loro piuttosto un fatto di immaginazione che di sentimento profondo. Ma io volevo che Saffo fosse vittima di una vera passione, non già di un'aberrazione della fantasia³¹.

La seconda delle tendenze programmatiche che si incrociano in *Saffo* in modo drammatico è quella del "nordico", da intendersi semplicemente come il "tedesco". Sebbene Grillparzer non potesse conoscere il testo nel 1817, possiamo confermare questa accezione tramite il *Faust II* di Goethe e, in particolare, dalla rappresentazione dell'incontro tra il Faust "nordico" e la greca Elena. Citiamo ancora una volta dall'*Autobiografia* il racconto della visita che il trentacinquenne Grillparzer fece allo scrittore nel 1826. Il drammaturgo si presenta troppo presto da Goethe durante un soggiorno a Weimar, ed è indirizzato nel piccolo giardino della sua casa, dove il settantasettenne se ne sta tranquillo in una «posizione naturale»³²; a questo punto si legge: «Abbiamo conversato camminando in su e in giù. Ha menzionato la mia *Saffo*, che pareva approvasse; ma con ciò lodava se stesso in un certo qual modo, perché avevo praticamente arato

31 «Mit der Kritik kam ich dießmal sehr gut zu rechte. Damals herrschten noch Lessings, Schillers, Göthes Ansichten in der deutschen Poesie, und daß menschliche Schicksale und Leidenschaften die Aufgabe des Drama seyen, fiel Niemand ein zu bezweifeln. Das Antiquarische, Geographische, Historische, Statistische, Spekulative, der ganze Ideenkreis, den der Dichter fertig vorfindet, und von Außen in sein Werk hineinträgt, ward dadurch von selbst zur Staffage und ordnete sich dem Menschlichen unter. Höchstens meinten einige, das Stück sey nicht griechisch genug, was mir sehr recht war, da ich nicht für Griechen sondern für Deutsche schrieb. Eben so war es mit einem weiteren Tadel: ich hätte in Sappho mehr das Weib als die Dichterin geschildert. Ich war nämlich immer ein Feind der Künstlerdramen. Künstler sind gewohnt die Leidenschaft als einen Stoff zu behandeln. Dadurch wird auch die wirkliche Liebe für sie mehr eine Sache der Imaginazion als der tiefen Empfindung. Ich wollte aber Sappho einer wahren Leidenschaft und nicht einer Verirrung der Phantasie zum Opfer werden lassen». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 92. Tr. it. pp. 93-94.

32 Ivi, p. 149.

con la sua giovenca»³³. Questa insolita immagine può essere interpretata come un riferimento al lavoro metrico: l'etimologia del termine "verso" può essere fatta risalire all'azione di girare il vomere alla fine della rispettiva linea di campo e, se si segue questa interpretazione, la citazione suggerisce come Grillparzer si sia servito degli artifici metrici di Goethe per comporre la sua tragedia.

Queste due tendenze si fondono in quella che è, forse, l'operazione più importante che Grillparzer intraprende in vista della sua traduzione: essa è di natura paronimica, utilizza cioè la ripetizione di un corpo di parole all'interno di un'altra classe lessicale e ci spinge ad osservare come l'autore contrappone i tragici versi in -αι della supplica saffica con dei versi che terminano in i-e- e ie-e- nel testo tedesco. Grillparzer accentua, dunque, queste assonanze ripetendo tre volte la parola «lieblich» nel suo inno di Saffo, termine che tuttavia non si trova nell'originale (strofa n. 2): «wenn jemals dir lieblich / Meiner Leier Saiten getönt» (se mai dolcemente / risuonarono le corde / della mia lira); strofa n. 4: «mit lieblichem Lächeln» (con dolce sorriso); e strofa n. 7: «Sei mir Gefährtin im lieblichen Streit» (Sii per me compagna nel dolce scontro). Inoltre, «lieblich» si ritrova ogni volta nel raggio immediato degli atti di supplica e preghiera affinché la dea accorra; strofa n. 2: «Sondern komm, wenn jemals dir lieblich / Meiner Leier Saiten getönt» (Ma vieni, se mai dolcemente / risuonarono le corde / della mia lira); strofa n. 4: «Und du kamst; mit lieblichem Lächeln» (E tu sei venuta; con dolce sorriso); e nella strofa n. 7: «Sei mir Gefährtin im lieblichen Streit» (Sii la mia compagna nel dolce conflitto). Si tratta di una concretizzazione esemplare di ciò che il dramma annuncia programmaticamente nel verso «Die Töne wecken dieses Saitenspiels» (risvegliare i suoni di questa lirica; I, 97): attraverso una semplice figura etimologica, che sviluppa la sequenza di ie-e- in una sequenza di ie-i-(e), Grillparzer colora il «lieben» (amare) centrale e sfortunato dell'inno e lo muta in «lieblich» (amabile). Il conflitto doloroso viene corretto in un «dolce scontro» («lieblichen Streit»), il che ci riporta ad un altro testo ancora, che qui fornisce il tono:

33 «Wir sprachen im Auf- und Niedergehen. Er erwähnte meiner Sappho, die er zu billigen schien, worin er freilich gewissermassen sich selbst lobte, denn ich hatte so ziemlich mit seinem Kalbe gepflügt». Ivi, p. 179.

E poi, dopo questa seria conversazione/ il nostro orecchio e il nostro spirito
interiore / riposa gentilmente sulle rime del poeta,/ Che infonde nelle nostre
anime gli ultimi sentimenti più dolci/ Con toni gentili./ Il tuo nobile spirito
abbraccia un vasto regno,/ io preferisco restare sull'isola della poesia, tra
boschetti di alloro³⁴,

si legge – in un accostamento di filosofia platonica e poesia melodiosa
– dalla bocca di Leonora in *Tasso* I,1, vv. 134-141.

5. *Il Salto*

I commenti di Grillparzer sulla poetica della sua tragedia sono conservati principalmente in due lunghe bozze di lettere ad Adolf Müllner, in cui parla del primo atto come di un «atto di esposizione» («Ackt der Exposition») ³⁵. L'autore nota, poi, che il «monologo finale [...] potrebbe avere un po' più di vita drammatica» e, questa volta, parla esplicitamente di odi: tuttavia, a detta sua, non avrebbe «potuto resistere alla tentazione di includere nel dramma che porta il suo nome la seconda delle due odi [a noi] rimaste di Saffo, che sembravano adattarsi, affinché nessuno possa dire che non vi sia incluso alcunché del suo spirito» ³⁶. All'esposizione del canto saffico, alla fine del primo atto, corrisponde nel dramma la seconda e più ampia «esposizione» o abbandono, ovvero il salto mortale della poetessa dalla rupe di Leucade, la scena finale del quinto atto: «*Saffo sale su un'altura sulla riva e stende le mani sopra entrambi* [Faone e Melitta, N.D.T.],/ «Agli uomini amore e riverenza agli dèi! Godete di ciò

34 «Und dann, nach dieser ernsten Unterhaltung / Ruht unser Ohr und unser innrer Sinn / Gar freundlich auf des Dichters Reimen aus, / Der uns die letzten lieblichsten Gefühle / Mit holden Tönen in die Seele flößt. / Dein hoher Geist umfaßt ein weites Reich, / Ich halte mich am liebsten auf der Insel / Der Poesie in Lorbeerhainen auf». JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Weimarer Dramen. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, a cura di ERNST BEUTLER, Zürich und Stuttgart, 1962, p. 217; cfr. anche *Tasso* III.2, 1888-1893, p. 268: «Ihn muß ich ehren, darum liebt ich ihn; / Ich muß ihn lieben, weil mit ihm mein Leben / Zum Leben ward, wie ich es nie gekannt. / Erst sagt ich mir, entferne dich von ihm! / Ich wich und wich und kam nur immer näher. / So lieblich angelockt, so hart bestraft!».

35 Cfr. F. GRILLPARZER, *Dramen 1817-1828*, cit., p. 742.

36 «Der Versuchung nicht widerstehen können, die zweite der beiden übriggebliebenen Oden Sapphos, die mir zu passen schienen, in dem Stücke, das ihren Namen führt aufzunehmen, damit man mir doch nicht sagen könnte, es sey *gar nichts* von ihrem Geiste darin». Ivi, p. 739.

che fiorisce per voi, e pensate a me!/
Così pago l'ultimo debito della vita!/
O dèi, benedite loro e ricevetemi!». *Si getta dalla rupe in mare*³⁷.

La tragica caduta rappresentata nell'opera segna, in tal modo, la crisi di un modo letterario di parlare e forse del modo tedesco più "classico". Può essere interpretata come la risposta al conflitto che aveva già occupato Goethe durante la stesura della sua *Ifigenia*: la disputa a Roma con Karl Philipp Moritz sul conflitto tra prosa e verso, alla fine, indusse il poeta a scegliere il pentametro giambico rispetto alla prosa nella prima versione dell'opera. Il fatto che Goethe abbia poi utilizzato questo metro naturalmente anche per il *Tasso*, che appariva così restio alle scene, potrebbe indicarne l'eccezionale adattabilità e porre la domanda su ciò che l'arte può effettivamente realizzare. La posizione di Grillparzer non potrebbe essere più chiara: in ogni caso, la sua Saffo muore nel giambo classico³⁸.

Inoltre, c'è un elemento preciso che indica quanto peso attribuisca il nostro autore a questa discussione sul giambo, inteso come forma espressiva in grado di conciliare vita e arte. Nella sua traduzione del testo saffico, l'avvocato Grillparzer omette volutamente nell'inno la proposta che Saffo strappa ad Afrodite, ovvero la necessità di un «discorso commovente e giusto» che, pur consapevole del fascino della melodia, non si lasci ingannare da essa. Questo rivela la funzione drammatica dell'interpolazione dell'autore: raro caso di citazione testuale apparentemente diretta, il poema esprime nella sua traduzione un rinvio del «commovente» e del «giusto parlare» a favore del potere suggestivo del suono. Ciò che promette la «bella» melodia esiste nella canzone, ma non nel mondo reale: la vita di Saffo, così spezzata dal metro sonoro del verso, ci conduce anche nei meandri di una storia della poetica austriaca, tesa fra il giuridico e il suono.

Traduzione italiana a cura di Jessica Dionigi

37 «*Sappho auf eine Erhöhung der Ufer hintretend und die Hände über die Beiden [Phaon und Melitten, A.D.] ausstreckend*/ Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht!/ Genießet was euch blüht, und denket mein!/ So zahle ich die letzte Schuld des Lebens!/ Ihr Götter, segnet sie und nehmt mich auf! *Stürzt sich vom Felsen ins Meer*». Ivi, p. 139.

38 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Werke*, a cura di ERICH TRUNZ, München 1998, vol. 5, p. 502.