

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](http://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](https://doi.org/10.61014/GoetheCompany/vol16)

The online digital edition is published in Open Access on [series.morlacchilibri.com](http://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](http://www.morlacchilibri.com)

Finito di stampare nel mese di aprile 2025, presso la tipografia LOGO spa, Borgoricco (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: <i>Die Jüdin von Toledo</i> di Franz Grillparzer	163
ISOLDE SCHIFFERMÜLLER	
«Una autentica festa dell'anima»	
<i>Il povero suonatore</i> di Franz Grillparzer	177
EVELYN DEUTSCH-SCHREINER	
«Il dramma è completo, lei non ha che da metterlo per iscritto»	
Il lavoro del <i>Dramaturg</i> 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

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 Matt<sup>1</sup>

### 1. «Fui colpito dal nome Saffo»<sup>2</sup>

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»<sup>3</sup>. 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 zu<sup>4</sup>.

- 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»<sup>5</sup> 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»<sup>6</sup>. 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 wirkend<sup>7</sup>.

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"<sup>8</sup>, come una "storia di briganti e fantasmi"<sup>9</sup>:

5 FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, a cura di PETER FRANK e KARL PÖRNACHER, 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)<sup>10</sup>.

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»<sup>11</sup>. 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 lavoro<sup>12</sup>.

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»<sup>13</sup>, *Saffo* va in scena al Burgtheater il 21 aprile 1818<sup>14</sup>. 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,  
 Hocherhabne 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?

Fliet 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*<sup>15</sup>

- 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 di 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, Δί'ος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,  
 μή μ', ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,  
 πόντια, θῦμον,  
 ἀλλ' ἄ τυιδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα  
 τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι  
 ἕκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα  
 χρύσιον ἦλθες  
 ἄρμ' ὑπασδε ῥξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον  
 ὄκεες στροῦθοι περὶ γὰς μελαινας  
 πύκνα δίνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-  
 ροῦς διὰ μέσσω·  
 αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,  
 μειδιαῖσαι· ἄθανάτοι προσώποι  
 ἦρε' ὅττι δῆπτε πέπονθα κῶττι  
 δηῦτε κ' ἄλημι  
 κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι  
 μαινόλαι θυμῶι· τίνα δηῦτε πείθω  
 ἰσάγην ἔς σὺν φιλότατα; τίς σ', ὦ  
 Ψάπφ', ἀδίκησι;  
 καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,  
 αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,  
 αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει  
 κῶκ ἐθέλοισα.  
 ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον  
 ἐκ μερίμναν, ὅσα δέ μοι τέλεσαι  
 θῦμος ἱμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὔτα  
 σύμμαχος ἔσσο<sup>16</sup>.

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»<sup>17</sup>. 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 alleata<sup>18</sup>.

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 («αἴψα δ' ἐξίκοτον»/ «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» («κῶπτι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι/ μαινόλαι θύμων»). 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 = διή αὔτε»). 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» («ἤρε' 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 arrovella 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 sociale<sup>19</sup>.

### 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.

[...]»<sup>20</sup>. 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»<sup>21</sup>; "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 («κωὸκ 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 «κωὸκ ἐθέλοισα» come «Κ' ὄυκ ἐθέλοισα», quindi la versione non dà la terza persona femminile, ma la seconda indeterminata: «anche se tu non vuoi»<sup>22</sup>. 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». <sup>23</sup> 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» <sup>24</sup>.

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» <sup>25</sup>? 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: —υυ | —υ; meno frequentemente dattilo + spondeo: —υυ | —.], 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: —υ | —υ | —υυ | —υ | —X <sup>26</sup>.

L'altro motivo della «pesantezza» è tematizzato anche nella strofa conclusiva dell'inno di Saffo, dove la donna parla di «ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον / ἐκ μερίμνων», 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: —υυ | —υ; seltener Daktylus + Spondäus: —υυ | —.], 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: —υ | —υ | —υυ | —υ | —X». *Ibidem*.

sorprendentemente raro per il greco, da cinque a sette strofe<sup>27</sup>. 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»<sup>28</sup>, 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: “ὠραις, ἤδη – Βωστού, παντα, δαμεντα – μεν, ὀχηας – ἀρασσει, ὄνειρους – φησι, φοβησαι – κασεληνον, πεπλάνημαι – ἀκουσας, ἀψας”<sup>29</sup>.

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<sup>e</sup> Ode εἰς Ἐρωτα, wo die Schlußworte so folgen ὠραις, ἤδη – Βωστού, παντα, δαμεντα – μεν, ὀχηας – 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 «λίσσομαί 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 «φιλεῖν», 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 →»<sup>30</sup>. 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 fantasia<sup>31</sup>.

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»<sup>32</sup>; 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 Ideenkram, 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 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 lassen». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 92. Tr. it. pp. 93-94.

32 Ivi, p. 149.

con la sua giovenca»<sup>33</sup>. 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 -*ai* 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 alloro<sup>34</sup>,

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») <sup>35</sup>. 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» <sup>36</sup>. 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 ersten Unterhaltung / Ruht unser Ohr und unser innerer 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*<sup>37</sup>.

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 classico<sup>38</sup>.

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.