

Fuori dal Pantheon

Franz Grillparzer oggi

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



Morlacchi Editore

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



Fig. 1
Alfred Dauthage, *Franz Grillparzer*, 1853 (litografia).

Introduzione

Con un excursus sulla critica grillparzeriana in Italia

Franz Grillparzer, un tempo canonizzato e insegnato nelle scuole come autore patriottico austriaco, onorato e imbalsamato, poi gettato dal trono, deriso e deposto in qualche polverosa gipsoteca, è oggi oggetto di un nuovo inaspettato e vivace interesse. In modo particolare, la sua *Medea* viene recepita, a livello mondiale, come figura dell'alterità, a causa delle sue implicazioni femministe e postcoloniali. Più in generale, si riscopre la sottile analisi psicologica delle strutture di potere familiari, sociali e politiche, da parte di Grillparzer, nonché il discorso ecologista e di critica del progresso tecnologico, che compare in varie sue opere. E anche lo scetticismo linguistico dell'autore viene considerato un elemento di chiara modernità. Le alterne vicende della ricezione grillparzeriana stanno a dimostrare ciò che Ingeborg Bachmann sostiene riguardo alla fortuna delle opere in generale: cioè che la letteratura non ha bisogno di un cimitero o di un Pantheon e non s'intende di morte, «essa conosce soltanto il proprio intento fortissimo di influenzare ogni presente, quello attuale o quello prossimo venturo»¹.

Già l'impatto di Grillparzer col suo presente era, come sappiamo, caratterizzato da alti e bassi, da brillanti successi, anche internazionali, e disastrosi insuccessi, fino alla sua drastica decisione di ritirarsi dalla vita letteraria. E in fondo con i posteri la sua fortuna non è stata molto diversa. A questo proposito vale, però, la pena di gettare uno sguardo sulla storia della ricezione critica italiana, che ha dimostrato un interesse costante per l'autore austriaco dando non di rado nuovi stimoli allo studio delle sue opere².

- 1 INGEBOURG BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeugenössischer Dichtung*, München 1980, p. 84. Tr. it. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, a cura di VANDA PERRETTA, Milano 1993, p. 110 sg.
- 2 Cfr. GIOVANNA TOSCHI, *Die Grillparzer-Forschung in Italien (1819-1971)*, in *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer*, a cura di HEINZ KINDERMANN,

La critica grillparzeriana in Italia

Franz Grillparzer aveva 28 anni, quando la sua *Saffo* uscì a Firenze in traduzione italiana ad opera di Guido Sorelli³. Questa edizione venne letta da Lord Byron e suscitò la sua ammirazione per il giovane poeta viennese. Per di più, non rimase affatto l'unica traduzione italiana pubblicata negli anni della sua vita, e fra il tardo Ottocento e l'inizio del Novecento uscirono *L'avola* (Die Ahnfrau), *Medea*, *Il vello d'oro* (Das goldene Vlies), *Il povero suonatore* (Der arme Spielmann), *Onde di mare e d'amore* (Des Meeres und der Liebe Wellen) e molti altri titoli. Colpisce il fatto che, già nel 1893, vide la luce un'ampia monografia su Grillparzer, da parte del germanista italiano Sigismundo Friedmann⁴, un lavoro meticoloso nello stile influenzato dal positivismo, seguito, a un anno di distanza, dallo studio innovativo del comparatista torinese Arturo Farinelli su Grillparzer e Lope de Vega⁵.

In seguito, diversi importanti critici, fra cui Giuseppe Gabetti, Italo Maione e Mario Pensa, rivolsero il loro interesse a Grillparzer⁶, ma soprattutto Leonello Vincenti, attivo a Torino come Farinelli, che, con la sua monografia *Grillparzer e i suoi drammi*⁷ del 1958, mise le basi per ogni futura ricerca sull'autore. In questo libro Grillparzer viene inserito nel contesto storico-culturale del periodo fra Restaurazione e Rivoluzione e si affronta la sua provenienza dal barocco spagnolo e dal teatro popolare viennese, così come il suo ruolo di precursore rispetto al modernismo letterario. *Medea* getta già una luce sulle costellazioni di genere poi trattate da Ibsen, Strindberg e Wedekind. Dallo studio ampio e approfondito dei drammi, racconti e diari dell'autore, emerge la sua maestria nella rappre-

Wien 1972, p.149-167; ELDA TAPPARELLI, *Franz Grillparzer nella critica italiana*, Bozen 1979; ALESSANDRA SCHININÀ, *Das Bild Franz Grillparzers in der italienischen Literaturkritik*, in «TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft», n. 7, settembre 1999.

3 FRANCESCO GRILLPARZER, *Saffo*, tr. it. di Guido Sorelli, Firenze 1819.

4 SIGISMONDO FRIEDMANN, *Il dramma tedesco del nostro secolo*, Milano 1893, vol. III.

5 ARTURO FARINELLI, *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin 1894.

6 GIUSEPPE GABETTI, *Conflitto di nazionalità e idea del fato nella Medea di Grillparzer*, Torino 1914; ITALO MAIONE, *Il dramma di Grillparzer*, Torino 1928; MARIO PENZA, *Il Grillparzer e la Medea di Euripide*, in «Annuario del Liceo-Ginnasio di Rovereto», 1932.

7 LEONELLO VINCENTI, *Grillparzer e i suoi drammi, con un'appendice su Grillparzer e la letteratura italiana*, Milano-Napoli 1958. Già 12 anni prima Vincenti aveva curato, insieme al giovane traduttore e germanista Giaime Pintor, un'antologia, che conteneva tra l'altro una traduzione della *Esther* di FRANZ GRILLPARZER: *Teatro Tedesco. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di GIAIME PINTOR e LEONELLO VINCENTI, Milano 1946.

sentazione di stati d'animo ambivalenti e atmosfere oscure, ma anche la musicalità dei giambi e trochei e la forza della sua costruzione drammatica. Infine, l'autore individua nello scetticismo, a tratti ironico, verso il culto titanico degli eroi un elemento caratteristico della cultura austriaca.

Molti di questi aspetti dell'estetica, psicologia e ideologia di Grillparzer saranno ripresi, da lì a poco, da Claudio Magris, allievo di Vincenti, nel suo celebre studio *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*⁸ del 1963. L'autore viennese viene ora interpretato come massimo esponente di uno stile e di una forma di umanità nata e ispirata dalla convivenza di numerose etnie e culture, ma frustrata e umiliata dall'immobilismo e autoritarismo del potere. *Libussa* viene interpretata come l'appassionata elegia di una condizione del mondo perduta, mentre *Ein Bruderkzwist in Habsburg* si rivela come una oscura, affascinante profezia della fine. La straordinaria tesi di laurea del ventiquattrenne Magris diede vita ad un vivace dibattito che, tra approvazione e critica, contribuì a diffondere l'interesse per la letteratura austriaca in Italia. Alcuni noti germanisti, come Luciano Zagari, Marino Freschi e Alberto Destro diedero il loro contributo alle celebrazioni del centesimo anniversario della morte di Grillparzer (1972), approfondendo singoli aspetti delle sue opere⁹. Gli spunti provenienti dal lavoro di Magris furono raccolti anche in Austria e altri paesi, non ultimo da Heinz Politzer nella sua grande monografia su Grillparzer uscita nello stesso anno¹⁰.

Già un anno prima Ladislao Mittner, nato a Fiume e attivo all'università di Venezia, aveva dedicato a Grillparzer un capitolo della sua monumentale *Storia della letteratura tedesca*¹¹. Qui il poeta viene interpretato come un «uomo dilaniato» (Zerrissener) sospeso tra illuminismo giuseppino e mistica barocca spagnola, in cui il classicismo assumerebbe una particolare modernità grazie all'elemento del realismo. Mittner sottolinea

8 CLAUDIO MAGRIS, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963; edizione tedesca: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1966.

9 LUCIANO ZAGARI, *Grillparzer e la lunga via che porta al mito*, in «Studi Germanici», 1973, p. 101-114; MARINO FRESCHI, *L'impoliticità moderata di Grillparzer*, in «Studi Germanici», 1973, p.131-136; ALBERTO DESTRO, *Ragione e miti regressivi nella Libussa di Grillparzer*, in «Studi Germanici», 1973, p. 137-146.

10 HEINZ POLITZER, *Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*. Prefazione di REINHARD URBACH, Wien 1990 [1972], p. 26, p. 300.

11 LADISLAO MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*. Vol. III: *Dal realismo alla sperimentazione*, Torino 1971, p. 65-88.

la grande arte scenica di Grillparzer, nonché la sua analisi psicologica. Nel *Bruderzwist* infine riconosce il capolavoro dell'autore, un vero epitaffio del Sacro Romano Impero, «incredibilmente profetico»¹². Rispetto ad alcune storie letterarie uscite in Germania negli anni Settanta e Ottanta, in cui Grillparzer viene menzionato solo *en passant*, e più delle volte come epigono reazionario¹³, la rappresentazione di Mittner è molto più ricca e differenziata. Grillparzer assume per la germanistica italiana una importanza che in Germania gli veniva, e viene tuttora, spesso negata.

A questa canonizzazione corrisponde il grande numero di traduzioni, nate negli anni Ottanta e Novanta e a volte accompagnate da saggi introduttivi illuminanti, come nel caso del *Povero Suonatore* di Rita Svandrlik¹⁴, o di *Guai a dire bugie!*, traduzione di *Weh dem, der lügt!* ad opera di Cesare De Marchi¹⁵. La ricezione italiana di Grillparzer si allarga e si approfondisce in quegli anni, gli approcci critici si moltiplicano e le ricerche si fanno più specializzate. Un primo bilancio fu tratto da Giovanni Scimonello che nel 1991, per i 200 anni dalla nascita del poeta, organizzò un convegno a Milano dal titolo *Franz Grillparzer e la crisi mitteleuropea*¹⁶. I numerosi contributi, che qui non possiamo approfondire singolarmente, sono accomunati dalla constatazione della modernità dell'autore e del suo ruolo di precursore. Qui si parla della «stupefacente» anticipazione di Freud in *Der Traum ein Leben* (Virginia Cisotti), della presenza della *Dialettica dell'illuminismo* nello scetticismo grillparzeriano verso il progresso (Anton Reininger), dell'esperienza kafkiana con la lettura del *Povero Suonatore* (Claudia Sonino), nonché dell'implicita critica del mito absburgico nella «grande arte tragica, ironico-visionaria di Grillparzer» (Luciano Zagari)¹⁷. I contributi di Robert Pichl e Alfred Doppler

12 Ivi, p. 88.

13 Cfr. WOLFGANG BEUTIN e.a., *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1979, p. 213, 217; HORST ALBERT GLASER (a cura di), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, vol. 6: *Vormärz: Biedermeier, junges Deutschland, Demokraten 1815-1848*, Reinbek bei Hamburg 1980, p. 274. Questa osservazione non va, però, generalizzata.

14 FRANZ GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, a cura di RITA SVANDRLIK, con testo a fronte, Venezia 1993.

15 FRANZ GRILLPARZER, *Guai a dire bugie! E Frammento di un Faust*, a cura di CESARE DE MARCHI, Milano 1991.

16 GIOVANNI SCIMONELLO (a cura di), *Grillparzer e la crisi mitteleuropea*, Milano 1992.

17 Ivi, p. 169.

sul «programma antinazionalista»¹⁸ di Grillparzer servono a mettere in connessione le ricerche austriache con quelle italiane. Infine, l'analisi dell'importanza che la figura di Lord Byron ebbe per l'autore viennese, come una specie di specchio della propria identità di poeta, apre un'ulteriore prospettiva comparatistica (Carla Consolini).

Neanche nel nuovo secolo l'interesse della germanistica italiana per Franz Grillparzer viene meno. Nell'anno 2000 esce una raccolta di saggi di Nicoletta Dacrema¹⁹, dedicata alla lettura approfondita di *Medea* ed *Ester*, nonché dei diari. Sia nelle impressioni del viaggio d'Oriente, sia nei commenti sugli eventi del Quarantotto si percepisce l'inquietudine interiore dell'autore, la sua scissione fra le esternazioni pubbliche e i pensieri intimi. Infine, l'analisi della traduzione di *Ester* da parte di Ervino Pocar fa capire la vicinanza di questo intellettuale goriziano alla cultura austriaca e il ruolo di mediatore che ne deriva. Pochi anni più tardi, nel 2003, la scuola torinese di studi grillparzeriani torna a farsi sentire. Dopo Farinelli, Vincenti e Magris, l'allievo di quest'ultimo, Riccardo Morello, riprende la tradizione con una monografia dal titolo *Nel segno di Saturno*²⁰. Seguendo una serie di parole chiave – malinconia, burocrazia, comicità, ebraismo, antierismo etc. – sviluppa una narrazione densa, avvincente e analitica di Grillparzer, uomo e autore, ma anche della cultura viennese del suo tempo. Morello riconosce nella musica un elemento determinante, tramite il quale l'autore sperava di ottenere il superamento delle dissonanze della vita. E infatti, le dissonanze nella sua vita non mancavano: da quelle familiari, sociali e lavorative fino a quelle politiche e letterarie, che concorrevano tutte ad alimentare la sua indole malinconica. Nel “segno di Saturno” si collocano molti dei protagonisti di Grillparzer che, lontani dagli ideali maschili dell'eroismo e della conquista, mostrano grandezza solo nel momento del fallimento. La loro tragicità talvolta si rovescia in comicità, come nel caso di Rodolfo II, la cui radicale misantropia sembra quasi anticipare la grottesca negazione del mondo dei vecchi protagonisti di Thomas Bernhard. E poi, il rapporto complesso e intenso di Grillparzer con l'ebraismo, la sua straordinaria interpretazione del mondo femminile, la sua critica profetica della rapina

18 Ivi, p. 83.

19 NICOLETTA DACREMA, *Franz Grillparzer, disegni e problemi*, Genova 2000.

20 RICCARDO MORELLO, *Nel segno di Saturno. Studi su Grillparzer*, Alessandria 2003.

colonialistica a danno della natura e degli uomini; questi ed altri temi vengono approfonditi attraverso una attenta lettura dei testi che fa del libro di Morello una pietra miliare degli studi italiani su Grillparzer.

Importanti risultati si devono anche agli studi di Alessandra Schininà, che ha dedicato due monografie a Franz Grillparzer. La prima, uscita nel 2004 con il titolo *Movimento nella stasi*²¹, è incentrata sull'intero *corpus* dei diari, che vengono sistematicamente analizzati. Nel confronto con altri autori di questo genere (Hebbel, Amiel), i diari di Grillparzer appaiono maggiormente caratterizzati da oscillazioni e ambiguità: tra pruderie ed esibizionismo, acume epigrammatico ed effusioni intime, descrizioni fredde e (talvolta) caldo entusiasmo. Da questa produzione, che l'autore stesso definiva «la storia della malattia di un folle»²², emerge un desiderio di fuga, di evasione dalla prigionia della noia e si aprono crepe nell'edificio della Restaurazione, che ne minacciano l'apparente stabilità. Nel libro *Il teatro di Franz Grillparzer*²³ del 2011, l'autrice constata che molti dei suoi personaggi sono «più rivoluzionari di quanto egli stesso volesse»²⁴. Questo vale in modo particolare per le tre figure femminili delle *pièces* di ispirazione classica – Saffo, Medea, Ero – che si oppongono all'ideale femminile del Biedermeier e per questo vanno incontro ad una fine tragico-realistica. *Il sogno una vita* proviene apparentemente dall'eredità barocca e dal teatro magico viennese, eppure si rivela, in ultima istanza, come dramma borghese. E anche per la “favola psicologizzata” *Melusina*, vale quanto Schininà dice sulla poetica drammaturgica di Grillparzer in generale: «I contenuti moderni finiscono per scardinare dall'interno le forme tradizionali per prefigurare problematiche esistenziali novecentesche»²⁵. Nei drammi ambientati a corte, dallo sfondo erotico (*L'ebrea di Toledo*, *Un fedele servitore del suo signore*), si percepisce la visione pessimistica dell'autore riguardo ai principi e alla loro corruzione ed egomania. *Dissidio tra fratelli in casa Absburgo*, infine, rappresenta il «dramma della debolezza» di un regnante che oscilla fra saggezza e follia.

21 ALESSANDRA SCHININÀ, *Movimento nella stasi. I diari di Franz Grillparzer*, Roma 2004. Cfr. anche la versione tedesca di questo studio: “*Ich wäre tot, lebe ich mit dieser Welt*”. *Franz Grillparzer in seinen Tagebüchern*, St. Ingbert 2000.

22 A. SCHININÀ, *Movimento nella stasi*, cit., p. 40.

23 ALESSANDRA SCHININÀ, *Il teatro di Franz Grillparzer*, Roma 2011.

24 Ivi., p. 9.

25 Ivi., p. 52.

L'ultima pubblicazione che vogliamo ricordare, la *Libussa* edita da Fabrizio Cambi²⁶, costituisce il testamento intellettuale di questo importante germanista, morto nel 2021. Oltre ad una traduzione assai riuscita e alle note storico-filologiche, il volume contiene un'introduzione che cerca di stabilire la funzione di questa tragedia storico-mitologica all'interno della produzione di Grillparzer. Il complesso rapporto dell'autore con la modernità, il suo oscillare tra utopia e rassegnazione, si palesa da un lato nell'attivismo politico di Libussa, dall'altro nel suo monologo finale tragico e profetico, che sembra riportare ad «un mondo lontano, anzi estinto, eppure presenta elementi che suggeriscono riflessioni [...] che investono il nostro presente»²⁷.

Negli ultimi anni sono usciti numerosi altri contributi, anche innovativi, su Grillparzer, che non possiamo considerare nell'ambito di questa breve introduzione²⁸. Ma dalla nostra rassegna sommaria sugli studi grillparzeriani in Italia è emerso con sufficiente evidenza che questo autore, ripetutamente dichiarato morto, è vivo più che mai. Per suffragare questa affermazione, si è svolto nel mese di ottobre 2022 all'università degli Studi di Perugia, un convegno in occasione del 150° anniversario della morte del poeta. I contributi di questo convegno sono alla base del presente volume. Essi sono, per la maggior parte, incentrati su una singola opera dell'autore e seguono l'ordine cronologico della pubblicazione delle opere stesse.

Il convegno perugino per i 150 anni dalla morte del poeta

Il volume si apre con l'opera poetica, una parte spesso trascurata della produzione di Grillparzer, cui Riccardo Morello dedica un'analisi insieme stilistica e tematica. Dalla cultura musicale del suo tempo, dalla tradi-

26 FRANZ GRILLPARZER, *Libussa. Tragedia in cinque atti*, traduzione e cura di FABRIZIO CAMBI, Milano-Udine 2022.

27 F. CAMBI, *Introduzione*, Ivi., p. 15.

28 Si menzionano, per esempio: MARIA FANCELLI, *La Medea di Grillparzer come tragedia della estraneità familiare* [1997], in EAD., *L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, a cura di HERMANN DOROWIN e RITA SVANDRLIK, Perugia 2020, pp. 319-326; RITA SVANDRLIK, *La Libussa di Franz Grillparzer tra mito, storia e utopia*, in HERMANN DOROWIN, RITA SVANDRLIK, UTA TREDER (a cura di), *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*, Perugia 2004, pp. 169-179.

zione barocca della poetica degli affetti, che persisteva nei libretti d'opera di Metastasio, derivano certi tratti stilistici della ricca produzione poetica dell'autore, soprattutto il suo carattere antiromantico. Un tono malinconico contrassegna i *Tristia ex Ponto* dove, sulle tracce di Ovidio, tutta l'esistenza del poeta viene interpretata come esilio. Accanto alla funzione terapeutico-catatartica di molte poesie, vi è anche l'acuta satira di fenomeni letterari, politici e sociali, spesso espressa attraverso epigrammi ironici. Nell'evocazione appassionata del mare, invece, che racchiude in sé la totalità dell'Eros, Grillparzer giunge ad un'intensa espressione poetica.

L'arte poetica come esilio, come una sfera separata dalla vita, contrapposta ad essa, è anche il tema centrale della *Saffo* di Grillparzer. Questa dicotomia è spesso descritta e presente anche nel *Tasso* goethiano; tuttavia, Elena Polledri, nella sua analisi della pièce, si sofferma piuttosto sull'aspetto specificatamente femminile di questo «malheur d'être poétesse». Non tanto come «dramma d'artista» (*Künstlerdrama*) si rivela la rielaborazione dell'antica trama da parte di Grillparzer, bensì come «moderno dramma femminile» (*Frauendrama der Moderne*). L'amore non appare qui come materia dell'arte, ma come travolgente passione sensuale, che contrasta con il ruolo sociale della poetessa, spingendola verso un conflitto tragico senza via d'uscita.

Anche il successivo contributo del volume è dedicato a *Saffo*, e anche qui si parla della rappresentazione dell'amore. Nella sua analisi della traduzione grillparzeriana dell'*Inno ad Afrodite*, Arno Dusini parte da un dettagliato confronto testuale greco-tedesco, per giungere ad alcune questioni centrali della poetica. Sia la struttura performativa dell'inno, la nascosta invocazione reciproca fra la poetessa e la dea, sia la sua peculiarità musicale, i metri, i tipi di strofe, le rime e le assonanze, si dimostrano elementi costitutivi di questa «leggera, florida composizione». Infine, la magistrale traduzione di Grillparzer, finora poco studiata, rispecchia il conflitto fra la sfera greca e quella nordica presenti nella sua poetica.

Della tendenza femminista, più o meno esplicita, e della rappresentazione delle donne in Grillparzer parla Jessica Dionigi nel suo contributo sul *Vello d'oro* (*Das goldene Vließ*). In una prima parte indaga la vicinanza biografica del poeta con numerose donne intellettuali, emancipate, a volte combattive, che nei loro salotti o nelle loro associazioni portavano avanti la riflessione sui diritti delle donne. A questo contesto sociale può essere col-

legata la presenza, nei drammi dell'autore, di figure femminili, che mettono in questione il patriarcato. Nel *Vello d'oro*, questo oggetto privilegiato di interpretazioni femministe, l'autrice vede la rappresentazione della complessa struttura della *kiriarchia*, cioè di un intreccio di forme di discriminazione sessuale, sociale ed etnica. In questa luce, la figura della "dolce" Creusa appare come esempio dell'interiorizzazione delle norme della *kiriarchia*.

Anche il contributo traduttologico di Emmanuela Meiwes è dedicato a *Medea*. Le numerose traduzioni italiane di quest'opera costituiscono una "coda di cometa", che passa dalla versione di Andrea Maffei (1879) attraverso quelle di Vincenzo Errante (1919) e Claudio Magris (1982) fino ad arrivare al lavoro di Maria Grazia Amoretti (1984). Lo stile di queste traduzioni viene ricondotto sia alle usanze dell'epoca, sia a determinate tradizioni estetico-letterarie da cui provengono (p.es. il dannunzianesimo di Errante). Nel dettagliato confronto delle varie traduzioni l'attenzione è concentrata su alcune caratteristiche del testo di Grillparzer, come la formazione delle parole, i tropi, la scelta lessicale, l'uso peculiare dei verbi modali etc.

Le onde del mare e dell'amore (*Des Meeres und der Liebe Wellen*) è il titolo suggestivo ed esuberante che Grillparzer scelse per la sua versione della vicenda di Ero e Leandro, per sottolineare il carattere "romantico" di questa tragedia d'amore. La scelta di un titolo simile, in un autore dichiaratamente antiromantico, richiede una giustificazione particolare, e Rita Svandrlik la cerca percorrendo le strade della filosofia del linguaggio e della psicoanalisi. Secondo l'interessante teoria di Georges-Arthur Goldschmidt, che l'autrice mostra di condividere, la lingua tedesca, così ricca di metafore legate ai flussi, alle onde, al galleggiare e al mare, ha contribuito alla scoperta dell'inconscio da parte di Freud. La lingua di Grillparzer raggiunge momenti altamente poetici là dove l'amore e la passione, grazie a questa metaforica dei flussi e delle onde, si oppongono al rigido ordinamento patriarcale, simboleggiato da torri e muraglie.

Dopo una lunga serie di tragedie in versi giambici Grillparzer, con la fiaba drammatica *Der Traum ein Leben* (*Il sogno una vita*), torna a percorrere la strada laterale della tetrapodia trocaica di origine spagnola, che già nel caso della *Ahnfrau* (*L'avola*) gli aveva procurato grande successo presso il pubblico, ma opinioni contrastanti da parte della critica. E sono proprio queste due le opere che l'autore definì i suoi "vitelli lunari", come

osserva Hermann Dorowin nel suo contributo. Nel sogno di evasione dell'eroe Rustan dall'opprimente ristrettezza di un idillio familiare e agreste e nel suo inno alla libertà, l'autore ha espresso il suo proprio desiderio di fuggire dalla claustrofobica esistenza del burocrate sotto la campana di vetro della Restaurazione. L'apparente *happy end* in stile *Biedermeier* si rivela infatti come un'amara rinuncia. I molteplici elementi letterari elaborati in questa *pièce* onirica – da Calderón a Voltaire, dal *Flauto magico* al *Faust* – giungono ad una perfetta sintesi che incantò il pubblico e portò Heinrich Laube a definirlo un "colpo di grande talento".

Un capolavoro originalissimo e sregolato è rappresentato anche dalla commedia *Guai a chi mente!* (*Weh dem, der lügt!*), che notoriamente fu bocciata dal pubblico dei palchi del teatro di corte, non ultimo per il suo messaggio sociale sovversivo. Il protagonista dell'opera è Leon, uno sguattero di cucina spiritoso, spavaldo, ma profondamente leale che, nel corso dell'azione, si trova, insieme a Edrita, la contessina germanica, e al nobile francone Atalo, a formare una spontanea comunità di giovani che con coraggio e intelligenza superano i pericoli di una fuga rocambolesca. Grillparzer parla, a questo proposito, di una "repubblica di fanciulli" e infatti, come mostra Alessandra Schininà nella sua interpretazione, questa comunità libera e solidale rappresenta un modello alternativo alla famiglia *Biedermeier*: un mondo senza ordinamenti e gerarchie artificiali. In questa commedia, fischiata e derisa dal pubblico, soffia inavvertitamente uno spirito repubblicano e perfino democratico.

L'amore di Grillparzer per la musica e per il teatro popolare riemerge nel suo libretto per l'opera fiabesca *Melusina*, ideato per Beethoven, che però lo rifiutò, e infine musicato e messo in scena da Conradin Kreuzer. Nella sua analisi del testo Federica Rocchi dapprima ricostruisce il mito della *Wasserfrau* e mostra, poi, come l'elaborazione grillparzeriana mantenga l'equilibrio fra lo stile classico e quello del teatro popolare. Ciò vale sia per l'atmosfera fantastica, il "meraviglioso" difeso contro le critiche di Beethoven, sia per la presenza di Troll, la figura comica che inizialmente doveva chiamarsi Kaspar. Con Melusina, l'autore ha creato un'altra figura femminile dai contorni netti che deve lottare disperatamente contro il pregiudizio e la marginalizzazione, per far valere il suo diritto alla felicità.

Il rapporto fra eros e potere, una costellazione fondamentale nell'opera di Grillparzer, diventa centrale nella tragedia *L'ebrea di Toledo* (*Die*

Jüdin von Toledo). Rachele, una ragazza giocosa e sensuale, che attira a sé il re Alfonso, viene trascinata e distrutta nel violento meccanismo del potere. L'esuberanza di Rachele, il suo continuo movimento corporeo, il piacere della recitazione, delle maschere e dei travestimenti sono resi così affascinanti per il re – questa l'interpretazione di Jelena Reinhardt – dal ricordo della propria infanzia severa e alienata e dal desiderio represso di gioco e sensualità. L'autrice rimanda a Walter Benjamin e Johan Hui-zinga per illustrare il duplice carattere del gioco, da un lato come azione e finzione teatrale, dall'altro come fattore antropologico di una pulsione creativa. La potenza suggestiva e performativa del gioco sarà fatale per Rachele, trasformandosi in tragedia.

La lettura del *Povero suonatore* da parte di Franz Kafka, il suo fine ascolto del racconto, costituisce un episodio celebre e toccante nella storia della ricezione di Franz Grillparzer. Isolde Schiffermüller prende questo episodio non già come punto di partenza, ma piuttosto come punto di arrivo della sua interpretazione, volta a «sentire fino in fondo» (*durchfühlen*) la peculiare sensibilità dell'autore nel descrivere la vita e il *pathos* della letteratura da lui creati. Una sensibilità che si avverte nell'on-nipresente metafora dell'acqua e dei flussi, che accompagna l'esperienza gioiosa della festa popolare, ma anche la morte di Jakob nelle onde dell'alluvione. E lo stesso vale per la descrizione tragico-ironica dei suoi tentativi, carichi di un *pathos* religioso, di realizzare un'«arte musicale pura» (*reine Tonkunst*). Sono proprio le fratture e dissonanze, i momenti del ridicolo e del fallimento che richiedono un udito particolare da parte del lettore. Jakob non è l'autoritratto di Grillparzer in un senso banale, ma «una figura ambigua, quasi un'illusione ottica, in cui piacere, paura e vergogna a malapena si distinguono».

I due contributi che concludono questo volume sono dedicati alla ricezione teatrale dei drammi di Grillparzer. Evelyn Deutsch-Schreiner analizza il ruolo dei *Dramaturg*, ieri e oggi. A Joseph Schreyvogel, amico e mentore del giovane autore, spetta il merito di avergli fatto superare i blocchi di scrittura durante la stesura della *Ahnfrau* (*L'avola*) e di aver portato la *pièce* al successo. Questo eccellente *Dramaturg* accompagnava il processo di maturazione di Grillparzer e gli assicurava per anni delle messinscene di alta qualità, nonché la benevolenza della critica sui giornali. Infatti, dopo la morte di Schreyvogel l'autore non ebbe più suc-

cessi a teatro, e Deutsch-Schreiner arriva a ipotizzare che, con l'aiuto dell'esperto e amichevole *Dramaturg*, la *débâcle* di *Weh dem, der lügt!* al Hofburgtheater si sarebbe potuta evitare. Nella seconda parte del suo contributo l'autrice si dedica all'odierna prassi delle messinscene grillparzeriane le quali, dopo un ventennio di fiacca, hanno avuto un notevole *comeback* dal 1990 in poi. Soprattutto le figure femminili forti, presenti in varie opere, suscitano l'interesse di registe in Austria e in Germania (Emmy Werner, Anna Badora, Karin Beier). Anche le messinscene radicali di Martin Kušej, basate su modifiche dei testi, hanno trovato un'eco importante. Kušej è stato, da un certo momento in poi, *Dramaturg* e direttore teatrale di se stesso e ha lavorato con attori e attrici di grande qualità. La tendenza, che oggi va di moda, di modificare i testi dei drammi per motivi ideologici non appare però, agli occhi dell'autrice, sempre artisticamente giustificata.

Arturo Larcati e Diana Mairhofer, infine, prendono in esame le messinscene grillparzeriane nell'ambito del Festival di Salisburgo. In questo luogo privilegiato di interesse internazionale sono andate in scena finora quattro *pièces* dell'autore. Nel 1948 Ernst Lothar mise in scena *Des Meeres und der Liebe Wellen* con la famosa attrice Paula Wessely nel ruolo di Ero. Lothar, che si batté fortemente per dare più peso al teatro di prosa nell'ambito del festival, conferì a quella rappresentazione un caratteristico tono viennese. Nonostante questi sforzi iniziali, Grillparzer non andò più in scena a Salisburgo per ben 40 anni. Solo negli anni Novanta, e soprattutto grazie all'intendente Gérard Mortier, l'autore fu riscoperto per i Festspiele e affidato a importanti registi come Thomas Langhoff, Peter Stein e Martin Kušej. Langhoff impiegò nella sua *Jüdin von Toledo* (1990) uno stile di recitazione psicologico-realistico, che corrispondeva ad una lettura moderna di questo testo classico. Nel 1997 Peter Stein, che era all'epoca direttore della sezione teatrale del Festival, mise in scena *Libussa* nella nuova *location* della Pernerinsel. Tra le altre cose, la rappresentazione simbolica della distruzione ambientale e della violenza del patriarcato fece una forte impressione. L'ultima messinscena salisburghese di Grillparzer è, a tutt'oggi, il *König Ottokar* di Martin Kušej con il popolare Tobias Moretti nel ruolo del protagonista. Attraverso alcuni interventi radicali sul testo il regista opera una decostruzione del mito absburgico presente in quella pièce.

C'è da constatare che alla ricca produzione critica italiana non corrisponde, purtroppo, un'analoga prassi di rappresentazioni teatrali di Grillparzer. Per sottolineare comunque la dimensione teatrale dell'autore nell'ambito del convegno perugino, si è svolta una *mise en espace* di *Libussa* nella traduzione di Fabrizio Cambi e con l'elaborazione drammaturgica di Michaela Bürger-Koftis. Il gruppo Laboratorio Teatrale Universitario era diretto da Vittoria Corallo.

Le curatrici e il curatore ringraziano il Forum Austriaco di Cultura in Roma e l'allora direttore dott. Georg Schnetzer per il sostegno dato al convegno. Grazie al direttore del Dipartimento di Lettere dell'Università degli Studi di Perugia, prof. Stefano Brufani, per il sostegno organizzativo e grazie alla dott.ssa Jessica Dionigi per il suo aiuto nell'organizzazione del convegno e nella traduzione dei contributi. Un grazie, infine, all'editore Gianluca Galli per la condivisione di questo progetto e a Martina Galli per l'eccellente lavoro redazionale. Questo libro è stato finanziato con i fondi PRIN 2022.

Hermann Dorowin
Jelena Reinhardt
Federica Rocchi

«Der Halbmond glänzet am Himmel». Franz Grillparzer poeta



Fig. 2

Moritz von Schwind, *Schubertiade*, 1868. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Moritz_von_Schwind_Schubertiade.jpg (10/2024)

Questa celebre illustrazione di Moritz von Schwind (1804-1871), pittore austriaco dell'epoca Biedermeier, si trova in moltissimi libri di storia della musica e biografie schubertiane. Rappresenta una serata – una di quelle che venivano chiamate “Schubertiadi” – in casa di Josef Ritter von Spaun: al centro Schubert al pianoforte, accanto a lui Vogl, il cantante primo interprete di molti suoi *Lieder*, intorno la cerchia degli amici ed estimatori. Tra loro poeti come Mayrhofer, Seidl, Castelli – tutti impiegati statali e poeti dilettanti come era consuetudine nella Vienna del tempo – in seconda fila sulla destra, ben riconoscibile, Franz Grillparzer. Moritz von Schwind cerca, diversi anni dopo l'avvenimento, di ricreare sul filo del ricordo l'atmosfera memorabile di quelle serate, radunando tutti gli

intellettuali e artisti presenti nella Vienna degli anni '20, in cui operavano Beethoven, il più grande compositore tedesco del tempo che morirà nel 1827, e il giovane promettente Franz Schubert, che lo seguirà di lì a poco nel 1828. Un intreccio di *Geselligkeit*, gusto del *Musizieren*, in un'atmosfera che mescola variamente tra loro musica ed espressione poetica, in una società in cui il ruolo e la centralità della musica erano fondamentali, non senza ombre, come mostrerà esemplarmente proprio Grillparzer nel suo capolavoro *Der arme Spielmann*¹, il racconto scritto poco prima della rivoluzione del 1848, alla fine dell'epoca metternichiana, quella che gli storici tedeschi chiamano appunto *Vormärz*. «Eine Epoche die sobald nicht wiederkehrt»² verrebbe da commentare con le celebri parole usate da Goethe nel rievocare con Carl Friedrich Zelter la cosiddetta *Weimarer Klassik*, gli anni del suo sodalizio con Schiller, un'affermazione che nella sua semplicità condensa la consapevolezza storica di essere stato protagonista di una stagione irripetibile della cultura, una di quelle fortunate circostanze per cui alcune figure geniali si trovano a interagire tra loro rendendo un luogo ed un'epoca, per un breve o talvolta più lungo periodo, davvero una dimora delle Muse. Tale fu Vienna per la storia della musica moderna tra la fine del Settecento e la fine dell'Ottocento. Franz Grillparzer è stato sicuramente partecipe di questa stagione a pieno titolo come poeta e drammaturgo, dotato di grande talento ma anche di una non comune cultura musicale. Nato a Vienna nel 1791 e morto a Vienna nel 1872 Grillparzer ha sottolineato nella sua *Autobiografia*³ il carattere “destinale” delle proprie origini: nel 1791 infatti andava in scena al *Theater an der Wien* *Die Zauberflöte* (*Il flauto magico*), il grande capolavoro mozartiano, e il piccolo Franz imparerà a leggere sulle pagine sgualcite del libretto di Schikaneder che la cuoca di casa, comparsa durante quella prima rappresentazione, conservava gelosamente insieme ai libri di preghiera. Dal ricordo trapela il fascino che emanava quel testo, davvero un

- 1 Tutte le citazioni delle opere di Grillparzer sono tratte dalla seguente edizione: FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke in 20 Bänden*, a cura di AUGUST SAUER, Cotta, Stuttgart 1892, voll. I-XX, abbreviato d'ora in poi in GW I-XX. Tutte le traduzioni sono dello scrivente. GW, XIII, pp. 223-66.
- 2 «Un'epoca che non tornerà tanto presto». JOHANN WOLFGANG GOETHE, Lettera a Carl Friedrich Zelter, in ID., *Briefe der Jahre 1821-1832*, Hamburger Ausgabe, vol. 4, Hamburg 1968, p. 146.
- 3 FRANZ GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, a cura di ARNO DUSINI, KIRA KAUFMANN e FELIX REINSTADLER, Salzburg-Wien 2017.

condensato della tradizione viennese, *Zauberstück* e capolavoro di saggezza illuministica insieme, ma anche la consapevolezza di aver assorbito in questa forma il mondo magico e fiabesco del teatro che segnerà tutta la vita dell'autore austriaco. «Die Jugendeindrücke wird man nicht los. Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe»⁴ («Non ci si libera mai dalle impressioni giovanili. Nei miei lavori teatrali si sente che nella mia infanzia mi sono divertito col mondo fantastico e fiabesco del Leopoldstädter Theater»).

La madre di Grillparzer era una Sonnleithner, famiglia di illustri giuristi ma anche grandi estimatori e cultori di musica. Era una ottima pianista che trasmetterà al figlio una preparazione musicale di alto livello (non dobbiamo dimenticare che Grillparzer suonava il violino e il pianoforte, dedicando ore anche all'improvvisazione). La famiglia aveva rapporti sia con Haydn che con Beethoven più tardi; lo zio di Grillparzer, Joseph Sonnleithner, intendente del *Burgtheater*, fu uno dei librettisti del *Fidelio*. Grazie a lui Franz entrò nella cerchia degli estimatori di Beethoven e scrisse per Beethoven il libretto di un'opera romantica, *Melusine*, che poi non fu utilizzato dal compositore – la sua presenza è tra l'altro testimoniata dai celebri *Quaderni di Conversazione* – e sarà proprio lui a scrivere l'orazione funebre per il maestro pronunciata nel 1827 durante le grandiose esequie. I legami di Grillparzer con la cultura musicale del tempo sono perciò fondamentali nel definire la natura del suo particolare linguaggio poetico. Anzitutto occorre sottolineare una continuità esistente tra la produzione lirico-poetica e quella drammatica, anche solo sul piano formale visto che i drammi di Grillparzer sono in versi. E poi tenere presente che la sua collocazione a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento lo pone su un crinale: l'appartenenza a un orizzonte epocale in cui la poesia passa rapidamente dalla dimensione prevalentemente *gesellig* – ancora dominata dalla retorica degli affetti di ascendenza barocca, dalla “poesia di occasione” nel senso goethiano del termine, dall'idea del poeta facitore di versi al servizio delle necessità e dei gusti del pubblico, fornitore di testi (librettista) per le occasioni pubbliche e sociali di natura teatrale e musicale – ad una idea moderna e intimistica della poesia, con essa contrastante. Nell'*Autobiografia* i primi versi giovanili sono legati a un episodio

4 GW, XX, p. 609.

proverbiale: la maledizione paterna – il padre Wenzel Grillparzer, un avvocato di formazione giuseppina, burbero e severo coi figli, alla scoperta che il suo primogenito si diletta di poesia reagisce con una frase terribile «du wirst auf dem Mist krepieren»⁵ che l'autore estremizza e che, significativamente, ritorna nell'analogo episodio della vita del protagonista del suo racconto, Jakob, il quale commenterà «die Eltern prophezeien wenn sie reden»⁶, particolare poi rielaborato da Kafka nel racconto *Das Urteil*.

Una poesia, quella di Grillparzer legata alla sfera intima e privata della malinconia:

Du mit dem starren Auge der Meduse,
Hartnäckigkeit! Du finster schauende Magd,
Begeistre du mich, sei meine Muse,
Da alles andre mir den Dienst versagt.

Tu con gli occhi sbarrati di Medusa
Cocciutaggine, tetra d'aspetto, mia ancella,
Ispirami tu, sii la mia musa
Ché ogni altra cosa mi nega i suoi servigi.

Quale espressione più felice di questa poteva trovare Grillparzer per definire la propria musa ispiratrice. Come non pensare alle fotografie di Angerer che lo ritraggono da vecchio nell'indimenticabile posa dell'*alter griesgrämiger Hofrat*, «un carattere acido» lo definisce Laube⁷, una natura esacerbata e offesa dagli affronti della vita, il guizzo ironico dell'occhio quasi irrigidito dal disagio del vivere «una burbera scontrosità che a tratti diventa quasi comica» (Handke)⁸, un *Nörgler*, un temperamento tipicamente viennese, una sorta di uomo senza qualità ante litteram, inconcludente per eccesso di intelligenza, ipocondriaco e malinconico, un odiatore di sé stesso che nei *Diari* non manca mai di evidenziare le proprie mancanze e le proprie sconfitte, che nel 1832, a 41 anni, annota sconsolato «der Abend kommt, das Alter»⁹ («viene la sera, la vecchiaia»). Apparentemente un misoneista, un conservatore, un patriota austriaco indissolubilmente

5 «Creperai sul letame» F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, p. 36.

6 «i genitori profetizzano quando parlano». GW, XIII, p. 239.

7 HEINRICH LAUBE, *Franz Grillparzers Lebensgeschichte*, Stuttgart 1884.

8 PETER HANDKE, *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*, Salzburg 1998, p. 365.

9 GW, XX, p. 82.

legato alla casa d'Asburgo, ma anche una mente politica lucida capace di vedere lontano e di diagnosticare i disastri del suo tempo, fedele alle tradizioni giuseppine delle sue origini, insofferente al regime metternichiano, illustre vittima di censure e angherie come scrittore e come funzionario, uno che sceglie il silenzio e l'ironico distacco, covando dentro di sé un anarchico risentimento nei confronti del proprio mondo:

Ich rede nicht, wo jeder spricht,
Wo alle schweigen, schweig' ich nicht.
Weh mir und Euch, wenn ich von uns je wieder singe,
Ich bin der Dichter der letzten Dinge¹⁰.

Se tutti parlano sto zitto,
se tutti tacciono, non taccio!
Guai a me e a voi se riprendo a parlare di noi,
sono il poeta delle cose ultime.

Will unsere Zeit mich bestreiten,
ich lass es ruhig geschehen,
ich komme aus anderen (besseren) Zeiten,
und hoffe in andere (bessere) zu gehen¹¹.

Se il nostro tempo mi contesta
Lo lascio fare.
Provengo da tempi migliori
E spero di andare in tempi migliori.

L'autore di questi versi memorabili fu praticante, poi impiegato e infine direttore dell'archivio del ministero delle finanze – ma anche un precoce talento drammatico al quale Byron e Goethe avevano pronosticato un grande avvenire e che invece dopo i primi grandi successi, nel 1838, in seguito al fiasco della sua commedia *Weh dem, der lügt!*, decise di ritirarsi definitivamente dalla scena letteraria:

Warum gibst deine Werke du endlich nicht heraus?
Mein Freund, beim schlechten Wetter hält man sich gern zu haus¹².

Perché alla fine non pubblichi le tue opere?
Amico mio, quando il tempo è brutto si sta volentieri a casa.

10 GW, III, p. 184.

11 Ivi, p. 68.

12 Ivi, p. 221.

Gescheit gedacht und dumm gehandelt,
so bin ich mein Tag durchs Leben gewandelt¹³.

Ho attraversato la mia vita
pensando saggiamente e agendo stoltamente.

Tipico tratto della figura poetica di Grillparzer, l'autocommiserazione, gli innumerevoli autoritratti in negativo. Altro *Leitmotiv* l'affievolirsi precoce nel corso degli anni della ispirazione poetica:

Als ich noch ein Dichter war
Sang ich jeden Tag im Jahr.
Jetzt beschwert mit Altersplage
Beschränk' ich mich auf die Geburtstage¹⁴.

Quand'ero ancora un poeta,
cantavo ogni giorno dell'anno;
ora, gravato dal peso degli anni,
mi limito ai compleanni.

Con ironia senile il poeta allude alla ricca messe di poesie d'occasione. E classicamente invoca l'oblio, il distacco dal dolore dell'esistenza, ma manifesta la consapevolezza di vivere un'epoca di transizione, prosaica e borghese, che condanna il poeta alla metà: idee folgoranti, intuizioni geniali, subito perdono quota e si affievoliscono:

Wie sind die Gedichte so trefflich,
Und mitten im Blühn wieder falb!
Es gibt eben traurige Zeiten,
vom Schicksal bezeichnet mit Halb!¹⁵.

Come sono riuscite le poesie
E poi appena sbocciate subito appassite!
Esistono per l'appunto epoche tristi
Che il destino condanna alla metà.

Grillparzer è stato un impareggiabile interprete di questa mal tollerata metà che ha saputo quasi elevare a pienezza in una delle sue poesie più belle: *Der Halbmond glänzet am Himmel*¹⁶.

13 Ivi, p. 224.

14 Ivi, p. 235.

15 GW, III, p. 81.

16 GW, II, p. 34.

Der Halbmond glänzet am Himmel,
Und es ist neblicht und kalt.
Gegrüßt sei du Halber dort oben,
Wie du, bin ich einer, der halb.

Halb gut, halb übel geboren,
Und dürftig in beider Gestalt,
Mein Gutes ohne Würde,
Das Böse ohne Gewalt.

Halb schmeckt ich die Freuden des Lebens,
Nichts ganz als meine Reu;
Die ersten Bissen genossen,
Schien alles mir einerlei.

Halb gab ich mich hin den Musen,
Und sie hörten mich halb;
Hart auf der Hälfte des Lebens
Entflohn sie und ließen mich alt.

Und also sitz ich verdrossen,
Doch läßt die Zersplitterung nach;
Die leere Hälfte der Seele
Verdrängt die noch volle gemach.

La mezzaluna risplende nel cielo
ed è nebbiosa e fredda.
Salute a Te lassù, anch'io
Come te sono ridotto a metà.

Per metà ben nato, per metà mal nato,
misero sotto ogni aspetto,
facendo il bene senza dignità
e il male senza violenza.

A metà gustai i piaceri della vita,
mai del tutto senza pentirmene;
appena assaggiavo i primi bocconi
tutto mi diventava indifferente.

A metà mi sono concesso alle Muse,
e a metà loro mi hanno ascoltato;
Con durezza a metà della vita
se ne sono andate piantandomi in asso.

Ed ora sono qui contrariato,
a anche questa lacerazione finirà;
la metà vuota dell'anima poco a poco
prenderà il posto di quella intera.

In questa poesia la condizione dimidiata assume una valenza cosmica e l'autoritratto poetico si fonde con la riflessione etica. Con amarezza, ma anche con grazia e ironia, l'io poetico saturnino si rispecchia in quella mezzaluna fredda e invernale. «Halb gut, halb übel geboren» fa pensare a una celebre battuta di Nestroy che satireggia gli appellativi aristocratici: «Wohlgeboren ist das dümmste Wort, denn jeder Sterbliche ist wehgeboren»¹⁷. La condizione umana nel segno della delusione, dell'amarezza – sogni che non si realizzano mai o troppo tardi, progetti che restano fatalmente a metà, un po' per fatalità un po' per gli errori commessi, l'incertezza e il timore che non permettono mai di vivere nella pienezza ma sempre soltanto a metà, la constatazione che non è tanto la malvagità a dominare ma la mediocrità, l'ipocrisia, la colpevole ignavia, i peccati di omissione. Compare anche l'idea che la dimensione della poesia è un assoluto che non permette compromessi, pena la perdita della vena poetica e dell'ispirazione. Come scriverà nella fiaba drammatica *Melusina*:

Wem sich höhere Mächte künden,
Muss auf ewig sich verbünden,
Oder nahen möge er nie:
Halben Dienst verschmähen sie¹⁸.

Colui al quale si annunciano le potenze superiori
deve votarsi a loro in eterno:
oppure non accostarsi mai a loro,
perché esse disprezzano il mezzo servizio.

La vocazione artistica non permette compromessi come quelli ricercati tra vita e poesia da Grillparzer. In questa poesia affiora anche il tema del destino storico del poeta, quello di dover vivere in un'epoca triste, segnata dal gelo di Saturno: la restaurazione che segue l'epoca napoleonica, definita da Goethe nel *Buch Timur* del *West-Östlicher Divan* come vittoria di Saturno su Marte. Le epoche tristi producono poesie tristi, dunque non stupisce che Grillparzer, sin dalla sua giovinezza si sia identificato con Ovidio, attribuendo il titolo di *Tristia ex Ponto* a un gruppo

17 «Nato bene è la parola più stupida, perché tutti i mortali nascono con i loro mali».

JOHANN N. NESTROY, *Gesammelte Werke*, VI, a cura di OTTO ROMMEL, Wien 1948, p. 563.

18 GW, VII, p. 268.

di 17 poesie composte tra il 1824 e il 1833. Ma già nel 1812 Grillparzer dedica a Ovidio dei versi memorabili:

Du, den in wilde, unwirtbare Wüsten
Wo nie ein Glücklicher sich schauen ließ,
Auf Pontus' ferne meerumtobte Küsten
Der Grimm von Romas tück'schem Herrscher stieß:
Dir, armer Dulder, weih' ich diese Blätter
Denn gleiches Los beschieden uns die Götter¹⁹.

Tu che in selvagge, inospitali contrade
ove mai beato fu scorto un mortale,
sulle coste remote battute dall'onda del Ponto,
l'ira del selvaggio reggitore di Roma respinse:
a te, misero sofferente, consacro questi versi,
giacché eguale destino ci riservarono gli dèi.

Numerosi sono quindi i riferimenti all'esilio e a Ovidio. Sono poesie che vanno lette tenendo presente la specificità del classicismo austriaco, le differenze sottolineate già storicamente da Roger Bauer rispetto al classicismo weimariano, orientato sul modello greco e sull'idea dell'autonomia dell'arte. Qui domina invece la poesia latina, i modelli formali tardobarocchi (culto degli autori latini, della mitologia e della retorica). L'orizzonte della poesia di Grillparzer è quello di una tradizione retorica sentita come garanzia oggettiva e sovraperpersonale del discorso poetico. I due poli intorno a cui ruota sono quelli di un razionalismo tardobarocco da una parte e una *Erlebnislyrik* fortemente soggettiva e personale dall'altra, utilizzata come le pagine di diario in funzione terapeutica e catartica. Nell'autobiografia Grillparzer scrive: «Wie es denn überhaupt meine Gewohnheit war, zur Lyrik nur als Mittel der Selbsterleichterung Zuflucht zu nehmen»²⁰. Questa tensione ossimorica tra estrema soggettività ed esigenza di oggettività, urgenza del sentimento e costruzione artistica, vita e arte, calore dell'ispirazione e freddezza della forma caratterizza tutta la vasta produzione poetica dell'autore viennese. Ciò che rende inconfondibili i suoi versi (e i suoi drammi) è l'accento – che deriva dalla librettistica settecentesca (Metastasio e Apostolo Zeno) – un sapiente dosaggio di emo-

19 GW, II, p. 83.

20 «Era mia abitudine rifugiarmi nella lirica solo come fonte di alleggerimento interiore». GW, XX, p.83.

zioni personali e privatissime e retorica degli affetti: figure allegoriche, passaggi concettuali a volte complessi e di difficile decifrazione, gusto per le antitesi e i parallelismi, gli ossimori, i giochi di parole – tutto l'apparato della poesia tardo barocca – affiancati però da autoanalisi e introspezione psicologica di stampo moderno. Una poesia antiromantica frutto da un lato di un ritardo storico – la persistenza in Austria dei modelli poetici settecenteschi – dall'altro di sorprendenti anticipazioni, una proverbiale mescolanza tra razionalismo e scavo delle passioni, di cui Grillparzer è acutissimo analista, nelle poesie come nei drammi.

È una sorta di *Gedankenlyrik* che non ha prodotto una “scuola” anche se le tracce si possono trovare proprio in colui che con Grillparzer è stato più duramente critico. Karl Kraus, che nel 1922 per il cinquantenario paragonava la modesta levatura della poesia grillparzeriana al *Kahlenberg* e considerava la sua lingua «vecchiotta anche se ben governata», ebbene proprio Karl Kraus, nelle sue poesie mi pare debitore di questa stessa linea poetica austriaca²¹.

Un discorso a sé merita la ricca messe di epigrammi e di poesie satiriche e politiche. Un ambito molto rilevante della produzione poetica dell'autore austriaco. Grillparzer, come noto, fu aspramente criticato per una poesia dedicata a Radetzky, nella quale si rivolgeva non all'uomo (che disprezzava) ma al simbolo dell'unità dell'esercito in un momento cruciale della storia («in deinem Lager ist Österreich»²²) ma ha scritto anche testi di critica feroce nei confronti del *System* e della stessa monarchia come *Alpenszene*²³.

Hoch auf den höchsten Höhen
Gedeiht am besten das Rindvieh,
Da wohnen die seligen Trotteln
Dem Himmel etwa am nächsten,
Doch freilich am fernsten der Erde.

Sie scheren geduldige Schafe,
Sie melken die strotzenden Kühe,
Sie leben vom Fette der Herden,
In Form der Köpfe die Kröpfe.

21 KARL KRAUS, *Grillparzer-Feier 1922* in *F. Grillparzer*, a cura di HELMUT BACHMAIER, Suhrkamp, Frankfurt 1991, pp. 396-398.

22 GW, II, p. 136.

23 Ivi, p. 139.

Sie falten die Hände voll Andacht,
Bekreuzen hohltönende Stirnen.
Was unten geschieht in den Tälern,
Stört nicht ihre selige Ruhe.

Geduldig sind sie, bescheiden,
Es fehlt der Antrieb zum Bösen,
Und tun sie wirklich ein Unrecht
Wärs unrecht, sie drob zu beschuldgen,
Und Nachsicht ersetzt ihre Einsicht.

So leben sie friedliche Tage,
Erzeugen maulaffende Kinder,
Der Vater erneut sich im Sohne
Und ruhig auf Trottel den Ersten,
Wie Butter, folgt Trottel der Zweite.

Lassù sulle alte vette
prospera il bestiame,
là dimorano beati i Cretini,
più prossimi al cielo ma
anche più lontani dalla terra.

Tosano le pecore pazienti,
mungono le mucche fiorenti,
vivono del grasso degli armenti,
la forma delle loro teste: il gozzo.

Giungono le mani in preghiera,
si segnano con la croce la fronte vuota.
Ciò che avviene giù nelle valli
non disturba la loro pace beata.

Sono pazienti, modesti, manca
loro l'impulso al male e se
commettono davvero un'ingiustizia,
sarebbe ingiusto accusarli per questo,
l'indulgenza rimpiazza la comprensione.

Così vivono i loro giorni beati, mettono
al mondo figli dal labbro pendulo,
il padre si rinnova nel figlio e di certo
come due più due fa quattro,
a Idiota I succederà Idiota II.

Questa poesia scritta nel 1838 relativizza la fedeltà alla monarchia e alla dinastia, pur testimoniata da numerose poesie di occasione. Ironizza l'elezione imperiale di Ferdinando (col suo gravame di tare familiari),

ma anche l'istituzione monarchica in sé e la società patriarcale di cui è espressione: il fedelissimo Tirolo, che aveva combattuto francesi e bavaresi e dove gli Asburgo in fuga dalla rivoluzione viennese troveranno rifugio, il mondo idillico delle vallate alpine, infestate dal bigottismo cattolico e dal cretinismo endemico, spesso contrapposto dall'ideologia reazionaria alla modernità e all'emancipazione borghese. E va ricordata la lungimiranza politica, la capacità di cogliere ovunque andasse in Europa gli inequivocabili segni del tempo. Inevitabile l'identificazione con Cassandra, figura sulla quale avrebbe voluto scrivere un dramma, ma con la quale forse troppo si identificava. L'inflessibile giudizio sul mondo anticipa per molti aspetti la critica del linguaggio di Karl Kraus all'inizio del 900, come testimoniato dalla poesia *Der Henker hole die Journale!*²⁴

Der Henker hole die Journale,
Sie sind das Brandmal unsrer neuen Welt,
Der ekle Abhub von dem Wissenmahle,
Der, für die Viehmast, in die Zuber fällt.

Sie sind die breitgedeckten, offenen Tische,
Wo Tor und Weiser sich als Nachbar schaut,
Und eines Schluckes aus dem Buntgemische
Hinabschlingt ganz, woran die Menschheit kaut.

In einer Stunde wirst du zum Gelehrten,
Nur freilich in der andern wieder dumm,
Denn von der richtgen Ansicht zur verkehrten
Schwingt sich der Pendel immer wechselnd um.

Du brauchst nicht mehr zu wissen noch zu denken,
Ein Tagblatt denkt für dich nach deiner Wahl,
Die Weisheit statt zu kaufen, steht zu schenken,
Zu kaufen brauchst du nichts als das Journal.

Nun erst die Köche dieser Sudelküche,
Der Täter gibt der Tat erst ihren Fluch.
Noch ärger als der Speisen Qualmgerüche
Steht der Verfertger selber im Geruch.

Schon in der Schule bildet sich die Rasse,
Es schreibt da, wer zu lernen nicht versteht,
Bis endlich eine dritte Fortgangsklasse
Sich als Beruf zeigt und als Musaget.

24 Ivi, p. 193.

Che il diavolo si porti via i giornali...!
sono il marchio d'infamia dell'epoca nostra,
il disgustoso rifiuto del pasto del sapere
che ricade nel mastello come cibo per il bestiame.

Sono le ampie mense ben imbandite dove
saggi e idioti stanno gomito a gomito,
un sorso soltanto di quest'insieme variopinto
manda giù tutto quel che l'umanità va masticando.

In un'ora ormai sei già un esperto,
nella successiva però ridiventi un deficiente,
perché dall'opinione giusta a quella opposta
il pendolo oscilla continuamente.

Non hai più bisogno di sapere né di pensare,
è il giornale che pensa per te a tua scelta.
La saggezza anziché acquistata è regalata,
da acquistare non c'è altro che il giornale.

Ed ora veniamo ai cuochi di quest'immonda cucina,
giacché sono i peccatori che qui fanno il peccato;
ancora peggiore del tanfo dei cibi
è il puzzo del suo preparatore.

Già nella scuola si forma questa razza,
scrive proprio chi non riesce ad imparare,
sinché alla fine salta fuori un terzo stato
di mestieranti e sedicenti amici delle Muse.

Questo testo – pieno di livore verso il giornalismo – coglie perfettamente i meccanismi dell'informazione: il predominio dell'opinione (*Meinung*) sulla sfera tradizionale del pensiero (*Gedanke*), il moto pendolare tra opinioni contrarie e divergenti col conseguente corto circuito critico che ne deriva, l'effetto depressivo sul retto giudizio, il sostituirsi dell'interpretazione dei fatti ai fatti stessi e infine il pervertimento del linguaggio, la caduta dello stile ad opera del mestiere giornalistico bollato col marchio d'infamia del diletterantismo, ma riconosciuto nel suo strapotere all'interno del meccanismo sociale.

Poeta del disincanto, della disillusione e della delusione che spesso si annidano nelle pieghe del quotidiano, del *taedium vitae*, di quel torbido miscuglio di stanchezza, ignavia e disperazione che ci coglie di fronte all'insensatezza dell'esistenza, Grillparzer si rianima e diventa appassionato ogni volta che evoca il mare. Solo un uomo profondamente legato alla terra, come tutti i temperamenti saturnini, poteva amare tanto inten-

samente il mare da celebrarlo con nostalgia nella sua poesia. Le pagine del viaggio in Italia ci raccontano del primo incontro col mare di Trieste, ma anni dopo egli avrà modo di ammirare il mitico mare greco e anche il Ponto di ovidiana memoria, dove si bagnerà un po' titubante nel corso del viaggio in Grecia e a Costantinopoli. Il mare è il protagonista di tre grandi drammi: *Saffo*, *Medea* e *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in quanto non ne costituisce solo l'ambientazione ma partecipa in qualche modo al dispiegarsi della vicenda, nel *Vello d'Oro* come nel tragico amore di Ero e Leandro. Nella *Medea* la spiaggia davanti alle mura di Corinto e il fragore della risacca accompagnano il destino dei protagonisti, nella *Saffo* il tragico finale ha il suo suggello nella sacralità delle onde marine. La sacralità del mare è ambigua perché il mare è insieme vita e morte, eros e thanatos, elemento che separa e riunisce gli amanti, lambisce e accarezza, ma anche distrugge con forza. Il mare è il luogo del compiersi della fatalità del destino, espressione di pienezza e di totalità, teatro di una felicità troppo intensa per poter essere durevole. Perciò esso è anche l'insidia suprema, la vendetta che gli dèi invidiosi della felicità umana pongono sul loro cammino. In una edizione di *Ero e Leandro* Grillparzer annotò i versi:

Die Wellen legen sich, nur gar zu sehr
Allein die Liebe bleibt, es bleibt das Meer²⁵.

Le onde si placano sin troppo facilmente,
solo l'amore resta, resta il mare.

Il mare, perciò, è la totalità dell'amore e dell'eros contrapposta all'unilateralità della passione. Durevole è il mare, non la tempesta che ne increspa la superficie, come nella poesia *Am Morgen nach dem Sturme*, scritta sul molo di Gaeta nella primavera del 1819, in cui appare l'invito al mare tempestoso di acquietarsi per rispecchiare nuovamente cielo e terra. Come nella chiusa di *Tristia* dove la pena dell'io poetico (il cuore «trafitto dal dolore») vengono sanati dalla musica:

Da kam's durch die Luft gezogen
Saitenklang, vernehmlich kaum
Und sein Kummer war verflogen,
Und sein Leiden war ein Traum²⁶.

25 GW III, p. 61.

26 GW, I, p. 234.

Ma ecco per l'aria giunse un
suono di corde appena percepibile,
e la sua pena era svanita
e il suo dolore solo un sogno.

La chiusa dei *Tristia* approda ad un'atmosfera tipicamente viennese. È alla musica che si demanda il compito di superare le dissonanze dell'esistenza. Come nel *Povero Suonatore* la compiutezza negata alla vita e in una certa misura anche alla poesia trova espressione nella perfezione della musica, l'arte davvero universale, capace di parlare direttamente al cuore a condizione che si mantenga assolutamente "pura" - come la melodia ingenua della canzone popolare o quella genialmente trasfigurata dal grande compositore. Ostile ad ogni moderna commistione tra le arti - ad ogni wagneriana contaminazione tra musica e testo - Grillparzer resta fedele all'idea tradizionale della assoluta autonomia del linguaggio musicale. Il finale dei *Tristia* non si discosta molto dal celebre *Lied* schubertiano *An die Musik*²⁷, dove il testo un po' retorico di Schober che celebra la "holde Kunst" e le sue virtù consolatrici si sposa con una delle melodie più intense e struggenti del compositore viennese. Anche Grillparzer aveva scritto un'ode, anch'essa un po' retorica dal titolo *Die Musik* (1812)²⁸, in cui la Musica scende dal suo trono scintillante, come in un'allegoria barocca o la Regina della Notte nel *Flauto Magico* mozartiano, per recare nel mondo la luce dei suoi raggi e la meraviglia ammalatrice della sua arte. A tale conclusione, forse ingenua, ma consona alla fiabesca semplicità del teatro popolare delle origini, a cui si sentiva indissolubilmente legato, Grillparzer rimane fedele, proprio come il povero Jakob, il protagonista del suo racconto, rimane fedele alla semplice melodia sentita da Barbara, l'unica che egli sapesse suonare a memoria in modo corretto.

27 FRANZ SCHUBERT, *An die Musik* D 457.

28 GW, II, p. 7.

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/

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?

Fliht er dich jetzt, bald wird er dir folgen,
 Verschmäh't 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, Δι' ἰος δολ' ὀπλοκε, λίσσομαί σε,
 μή μ', ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
 πότνια, θῦμον,
 ἀλλ' ἄ 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' ἂν φιλότατα; τίς σ', ὦ
 Ψάπφ', ἰδίκησι;
 καὶ ἰγ' ἄρ' αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
 αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
 αἰ 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 Ὁνομάτων* 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 φίλει, 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, ὀχλας – 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, ὀχλας – 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.

JESSICA DIONIGI

«Sei eine Griechin du in Griechenland»

La *Frauenfrage* nella trilogia *Das Goldene Vließ*

Sebbene molto sia stato scritto sulla trilogia di Franz Grillparzer, *Das Goldene Vließ*, l'estrema modernità di quest'opera ci permette di osservare quanto il nostro autore fosse vicino ai movimenti di emancipazione femminista sorti in Austria nel XIX secolo. Sul rapporto del drammaturgo col gentil sesso, tanti sono ancora i quesiti privi di risposte certe: perché, in un'epoca caratterizzata dall'addomesticamento della donna, Grillparzer scelse di ritrarne così tante nella sfera pubblica? Qual era il rapporto delle sue opere con la percezione della femminilità e con il movimento per i pari diritti? La sua rappresentazione è indice di una simpatia per le idee di emancipazione femminile? E come possiamo conciliare le opinioni contrastanti sulle donne presenti nei suoi scritti privati e drammatici?

L'importanza delle eroine di Grillparzer, già riconosciuta dai suoi contemporanei, è stata poi oggetto di varie monografie, tra cui ricordiamo *Grillparzers Frauengestalten* di Francis Wolf-Cirian (1908)¹ e *Franz Grillparzers Frauenbild im Widerspruch* di Karin Hagl-Catling (1997)², ma è parte essenziale anche dell'opera di Heinz Politzer, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier* (1972)³ e di Dagmar Lorenz nel suo *Grillparzer, Dichter des sozialen Konflikts* (1986)⁴. Numerosi articoli e capitoli di libri sono stati

1 Cfr. FRANCIS WOLF-CIRIAN, *Grillparzers Frauengestalten*, Berlin, 1908.

2 Cfr. KARIN HAGL-CATLING, *Franz Grillparzers Frauenbild im Widerspruch*, Frankfurt am Main 1997.

3 Cfr. HEINZ POLITZER, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Molden, Wien 1972.

4 Cfr. DAGMAR C.G. LORENZ, *Grillparzer, Dichter des sozialen Konflikts*, in *Grillparzer oder die Wirklichkeit der Wirklichkeit*, Wien 1991, pp. 31-38.

dedicati a queste figure, in particolare a Saffo, Libussa e Medea: sebbene alcuni studi⁵ abbiano indagato su una possibile influenza degli interessi amorosi di Grillparzer nello sviluppo di questi personaggi, nessuno osserva in modo accurato le relazioni che il drammaturgo intrattenne con le intellettuali della sua epoca. Al contrario, è strettamente necessario collocare i drammi grillparzeriani nel loro contesto sociale, poiché questi rappresentano il suo personalissimo contributo al nascente dibattito femminista.

La mia analisi non cerca di argomentare, né tanto meno di dimostrare, legami certi tra le vite e le opere delle sue straordinarie amiche con la rappresentazione che il drammaturgo fa delle sue eroine. Tuttavia, l'esame degli scritti di Caroline Pichler, Betty Paoli, Marie von Ebner-Eschenbach e Auguste von Littrow-Bischoff, nonché del suo legame con le famose attrici del *Burgetheater* – Sophie Schröder, Julie Rettich e Charlotte Wolter – mostra quanto Grillparzer fosse in buoni rapporti con *salonnières* e intellettuali di spicco nel corso della sua carriera e come tutte fossero, in qualche misura, critiche verso la condizione del proprio genere. Ci permette, inoltre, di attenuare l'importanza delle numerose annotazioni contenute nel suo *Tagebuch*, da cui emerge un atteggiamento per lo più misogino e in netto contrasto con le eroine create per il palcoscenico. Difatti, sebbene scrivesse all'interno di una tradizione consolidata (in particolare nel caso di *Saffo* e *Libussa*), Grillparzer decise di aggiungere una certa complessità filosofica ai suoi drammi aumentando lo spessore intellettuale delle protagoniste: come rappresentanti del pensiero illuminista kantiano o della teoria del contratto sociale di Rousseau, vittime di leggi sull'eredità e sul matrimonio, maltrattate a causa della religione o dell'etnia, costoro sfidano il discorso contemporaneo che considerava le donne inferiori e cercava di limitarne la sfera d'influenza⁶.

1. La Frauenfrage nell'Austria di Franz Grillparzer

Certamente il dibattito sulla condizione della donna fu un fenomeno paneuropeo; le idee provenienti da Francia e Inghilterra vennero accolte

5 Cfr. H. POLITZER, *Franz Grillparzer*, cit.; ANN T. LEITCH, *Zwölfmal Liebe. Frauen um Grillparzer*, Vienna 1948.

6 Cfr. MATTHEW MACCARTHY-RECHOWICZ, *Grillparzer's Dramatic Heroines and Women's Emancipation in Nineteenth-century Austria*, Exeter College, Ph.D Thesis, Oxford 2016.

con grande entusiasmo nei paesi di lingua tedesca, sebbene non possiamo citare opere specificamente redatte in Austria, dove le pubblicazioni sui *Geschlechtscharaktere* non furono affatto innovative. Si tratta, per lo più, di risposte a un dibattito già esistente, stimolato da testi come *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) di Mary Wollstonecraft, *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) di Olympe de Gouges, *Grundriß des Familienrechts* (1796) di Johann Gottlieb Fichte e *Über die bürgerliche Verbesserung der Frauen* (1792) di Theodor Gottlieb von Hippel. Oltrepassando i limiti di una presunta arretratezza culturale e gli sforzi della censura, scritti così innovativi penetrarono anche i saldi confini dell'Impero asburgico⁷; Grillparzer stesso leggeva Kant, Rousseau e alcuni filosofi inglesi che consideravano la divisione tra i generi un fattore di natura sociale. Tuttavia, nel periodo intorno al 1800, il dibattito sulla sessualità divenne sempre più deterministico, enfatizzando i fattori biologici piuttosto che quelli culturali e favorendo una retorica di termini binari monolitici⁸: il risultato principale di una tale dicotomia fu l'apparizione del concetto dei *Geschlechtscharaktere*, che indica le presunte caratteristiche psicologiche inerenti a ciascun sesso⁹. Queste interpretazioni non erano di certo il risultato dei progressi fatti in campo medico, ma gli strumenti di un'agenda politica volta a giustificare il dominio culturale e intellettuale del patriarcato¹⁰.

In Austria il *Frauenbild* sviluppatesi alla fine del XVIII secolo sopravvisse nel XIX e dominò per tutta l'epoca *Biedermeier* tanto che, negli anni Quaranta dell'Ottocento, il dibattito femminista era ancora agli albori¹¹; Richard J. Evans ritiene addirittura sorprendente che un discorso sull'emancipazione sia anche solo nato, date le opportunità che il cattolicesimo offriva alle donne della classe medio-alta, scoraggiate da qualsiasi affiliazione con tali rivendicazioni¹². Quando finalmente emerse un

7 BARBARA BECKER-CANTARINO, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*, Stuttgart 1987, pp. 156-158.

8 HELEN FRONIUS, *Women and Literature in the Goethe Era 1770-1820. Determined Dilettantes*, Oxford 2007, pp. 17-18.

9 MICHAELA KRUG, *Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800*, Würzburg 2004, p. 42.

10 H. FRONIUS, *Women and Literature in the Goethe Era*, cit., p. 33.

11 MARSHA MEYER, *The Depictions of Women in Gutzkow's Wally, die Zweiflerin and Mundt's Madonna*, in *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature*, Stuttgart 1982, pp. 135-58, qui p. 136.

12 RICHARD J. EVANS, *The Feminists. Women's Emancipation Movements in Europe, America*

movimento organizzato, sotto forma del *Wiener Frauen-Erwerb-Verein*, si era in un periodo di grande instabilità politica dopo le sconfitte subite nella Guerra Austro-Prussiana e il *Verein*, pur avendo scopi prettamente economici, deve la sua esistenza alle difficili circostanze post-belliche¹³. Già le prime femministe del *Vormärz* si ponevano come obbiettivo il miglioramento dell'istruzione e l'indipendenza giuridica, la fine dei matrimoni di convenienza e aperture occupazionali più ampie¹⁴. Molte delle amiche di Grillparzer contribuirono al dibattito attraverso i propri scritti, permettendoci così di osservare in che misura si conformarono o minarono il ruolo sociale che avrebbero dovuto ricoprire in quanto donne dell'*upper-class*.

Grillparzer ebbe numerosi contatti con scrittrici di spicco durante tutta la sua carriera: è utile distinguere tra le amicizie giovanili, in particolare Caroline Pichler, e quelle della fase più matura, di cui soprattutto Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) può dirsi degna di nota; molto importante fu anche il legame con Auguste Littrow-Bischoff (1819-1890), uno dei membri fondatori del *Wiener Frauen-Erwerb-Verein*, come anche quello con Betty Paoli, poetessa e giornalista di successo che scrisse molto sulla condizione sociale della donna. Si tratta di importanti *salonnières* della scena viennese, le cui case offrivano uno spazio intellettuale dove gli ospiti potevano conversare liberamente¹⁵. Sebbene Grillparzer non ci fornisca alcuna informazione su eventuali visite ai salotti della capitale, sappiamo che li frequentava e che ebbe modo di incontrare le intellettuali di spicco della sua epoca; inoltre, per quanto non sembri averne letto le rispettive opere, è possibile che le abbia conosciute, magari attraverso un libro ricevuto dalla padrona di casa o durante qualche lettura pubblica di queste autrici all'avanguardia. È lecito, dunque, pensare che la frequentazione di tali ambienti potrebbe averlo esposto anche alla discussione sulla *Frauenfrage*.

and Australasia 1840-1920, London 1977, p. 30 e p. 92; *The Feminist Movement in Germany 1894-1933*, London 1976, p. 3.

13 R. J. EVANS, *The Feminists*, cit., 32.

14 W. E. YATES, *Nestroy, Grillparzer, and the Feminist Cause*, in *Viennese Popular Theatre: A Symposium/ Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium*, Exeter 1985, pp. 93-107, qui pp. 97-99.

15 PETER SEIBERT, *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart 1993, p. 348.

Ma quali sono le argomentazioni di queste pensatrici? Quando si parla dell'impegno austriaco nei dibattiti sul genere, non c'è modo migliore di iniziare se non con Caroline Pichler (1769-1843). Prolifica scrittrice sia di narrativa che di saggistica, Pichler affronta il problema della sessualità in diverse opere degne di nota, dedicandosi soprattutto alla questione dell'educazione femminile: in *Über die Bildung des weiblichen Geschlechtes* (1810) è molto critica verso le restrizioni a cui le donne sono sottoposte, esiliate al ruolo di madre o di moglie, mentre auspica un cambiamento politico radicale che possa garantire loro un'esistenza migliore. Pur considerando il corpo un fattore determinante nella scelta dei ruoli femminili, considera il genere una costruzione sociale da rivedere, in quanto appartiene a quelle «formule abituali»¹⁶ che possono essere distrutte e immaginate daccapo. La donna «deve, quindi, avanzare con lo spirito dei tempi [...] e impiegare i mezzi necessari per garantirsi un'esistenza degna e sicura»¹⁷.

Più avanti il nostro drammaturgo conobbe Betty Paoli e Auguste Littrow-Bischoff, due figure di spicco dei salotti viennesi. Considerata da Grillparzer come la più grande poetessa austriaca¹⁸, in realtà, Paoli superò i limiti che la società tentava di imporle grazie alla fiorente carriera giornalistica¹⁹: la sua è una saggistica impegnata su controversie sociali e politiche, come «quella questione scottante [...] che nessuno poteva giudicare meglio di lei, l'inquieta combattente nella lotta per la vita: la *Frauenfrage*»²⁰. Il saggio *Die Wandlungen der Frauenfrage* è un ottimo esempio della natura pragmatica del movimento di emancipazione contemporaneo che, pur accettando gli ideali borghesi nel rapporto tra i sessi, cerca «di sviluppare nuove possibilità di guadagno attraverso la

16 CAROLINE PICHLER, *Über die Bildung des weiblichen Geschlechtes. Als Gegenstück zu dem Aufsatz: Über den Volksausdruck: Ein ganzer Mann*, 1810, in *Sämmtliche Werke in 60 vol.*, Vienna, vol. XXIV, pp. 150-161.

17 «Es muß daher mit dem Zeitgeiste fortschreiten [...] und die Mittel ergreifen, die ihm eine würdige und sichere Existenz schaffen können». Ivi, p. 151.

18 FRIEDRICH BECK, *Betty Paoli*, in «Österreichischer Rundschau», n. 9, 1906, pp. 260-272, qui p. 264.

19 KARIN S. WOZONIG, *Die Literatin Betty Paoli. Weibliche Mobilität im 19. Jahrhundert*, Wien 1999, p. 21.

20 «Jene brennende Frage [...] die niemand besser als sie, die rastlose Kämpferin im Lebensstreite, beurteilen konnte: die *Frauenfrage*». HELENE BETTELHEIM-GABILLON, *Einleitung*, in *Betty Paolis Gesammelte Aufsätze, in Schriften des Literarischen Vereins in Wien IX*, Wien 1908, p. XCIII.

creazione di ulteriori aree occupazionali»²¹. La discussione verte quasi esclusivamente sulla progettazione di soluzioni pratiche per quelle donne (specie se nubili) che volevano sostentarsi in modo autonomo, piuttosto che su questioni di uguaglianza giuridica o sul suffragio universale.

Mentre alcuni considerano Paoli “l’Eckermann” di Grillparzer, altri assegnano questo ruolo ad Auguste Littrow-Bischoff²²: figura di spicco a Vienna, costei si inserì nel dibattito sulla posizione sociale delle donne e pubblicò un interessante *memoir*, *Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer* (1873), incentrato proprio sulla sua relazione con il drammaturgo. Littrow-Bischoff viene ricordata come una scrittrice ricca «di interessi e particolarmente aperta al dibattito sociale»²³, un’indipendenza intellettuale che la rese «pioniera del processo di emancipazione»²⁴. In *Die soziale Bewegung auf dem Gebiete der Frauen* (1868), la scrittrice si schiera a favore di maggiori opportunità economiche e, come Paoli, si dissocia dall’idea di una parità giuridica, che equivarrebbe ad una negazione della natura femminile stessa; ritiene, invece, che l’obiettivo principale del movimento debba essere quello di fornire alle donne maggiori possibilità di guadagno, per proteggerle «dall’abisso del vizio e del disonore»²⁵. Il suo impegno con la *Frauenfrage* si estese ben oltre la scrittura in quanto, nel 1866, fu una delle fondatrici del *Wiener Frauen-Erwerb-Verein*: gestita esclusivamente al femminile, questa associazione aveva come scopo quello di «sostenere l’indipendenza economica di donne e fanciulle, vogliano queste vivere in famiglia o cavarsela da sole»²⁶. Un tale obbiettivo poteva essere raggiunto solo «combattendo i pregiudizi e gli ostacoli che si [frapponevano] al lavoro di molte, nonché attraverso le loro attività

21 «Es [handle] sich vor allem darum, die Erwerbsfähigkeit der Frauen zu entwickeln und ihnen weitere Gebiete zu erschließen». BETTY PAOLI, *Die Wandlungen der Frauenfrage*, Undatiertes Manuskript, p. 12. Cfr. anche BETTY PAOLI, *Was hat der Geist denn wohl gemein mit dem Geschlecht?*, Wien, 2001, p. 117.

22 CARL STEINER, *Franz Grillparzer and Marie von Ebner-Eschenbach: A Father-Daughter Relationship*, in *Für all, was Menschen je erfahren, ein Bild, ein Wort und auch das Ziel. Beiträge zu Grillparzers Werk*, J. P., Bern, 1995, pp. 211-29, qui p. 212.

23 ANGELA SCHNEIDER, *Auguste und Carl von Littrow. Detailstudie einer bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts*, Diss., Wien 1999, p. 58.

24 VLADIMIRA BOUSSKA, *Der Salon der Johanna Bischoff von Altenstern und ihrer Tochter Auguste von Littrow-Bischoff*, in «Meidling, Blätter des Bezirksmuseums», n. 42, 1996, pp. 30-37, qui p. 36.

25 OTTO AUGUST, *Die soziale Bewegung auf dem Gebiet der Frauen*, Hamburg 1868, p. 4.

26 *Statuten des Wiener Frauen-Erwerb-Verein*, Vienna 1866, Zweck des Vereines, Absatz n. 1.

professionali, imprenditoriali e commerciali»²⁷; era, inoltre, necessario stabilire «un lavoro e un'occupazione adeguati grazie alla creazione di cooperative al femminile e [nuovi] ispettorati del lavoro»²⁸. La nascita del *Verein* dimostra quanto le donne avessero perso ogni fiducia nell'ordine sociale patriarcale-classista e, sebbene l'associazione non mirasse a raggiungere la piena uguaglianza giuridica, è la sua vocazione al lavoro ciò che segna davvero l'inizio del movimento femminista.

Grillparzer conosceva anche un certo numero di attrici che tene sempre in grande considerazione: Sophie Schröder, che fu la prima ad interpretare Bertha, Saffo e Medea; Julie Rettich, ricordata da Paoli come una delle prime artiste a cercare l'autonomia finanziaria; Charlotte Wolter, che indossò i panni di Medea per ben venti volte. Come le intellettuali, anche le attrici non erano conformi all'ideale prevalente nel XIX secolo: impegnate in una carriera che le esponeva pubblicamente, queste donne contravvenivano ai loro *Geschlechtscharaktere* e si ponevano in una posizione precaria rispetto alla norma borghese²⁹. La classe media, infatti, dipendeva in toto dalla capacità di categorizzare gli individui anche in base al proprio sesso; l'essere "autentiche" era un tratto ritenuto tipico della natura femminile e di cui le attrici, ovviamente, mancavano.

2. Medea e la *kiriarchia*

Avendo osservato il coinvolgimento, più o meno diretto, di Grillparzer con le questioni legate alle prime rivendicazioni di genere, vorrei spostare l'attenzione sulla figura di Medea nella trilogia *Das Goldene Vließ* (1821). Sebbene molte delle eroine grillparzeriane (come Saffo, Libussa, Die Jüdin von Toledo) si prestino ad un'analisi di stampo femminista, lo svantaggio sociale in quest'opera non è un prodotto esclusivo dell'oppressione patriarcale. Medea è sì discriminata per il proprio genere, ma anche come elemento "Altro": la sua diversità e l'appartenenza ad una cultura considerata inferiore sono gli elementi che la condanneranno all'ulteriore

27 J. EVANS, *The Feminists*, cit., p. 93.

28 *Ibidem*.

29 KARIN S. WOZONIG, *Betty Paoli und die schönen Frauen*, in «Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy- Gesellschaft», n. 29, 2009, pp. 72-81, qui pp. 72-73.

umiliazione da parte delle donne corinzie³⁰. Alla luce di questa doppia discriminazione, ci è possibile rivalutare tutta la vicenda secondo i principi di *kiriarchia* e *intersezionalità* elaborati dalla teoria femminista degli anni '90.

“Kyriarchy” è un termine ermeneutico coniato dalla teologa Elisabeth Schüssler Fiorenza³¹: il concetto, apparso per la prima volta nel suo celebre studio *But she said: feminist practices of biblical interpretation* (1992), deriva dall'unione del greco *kyrios* (maestro) e *archein* (governare). L'obiettivo della sua analisi è quello di

articolare un'interpretazione critica in termini politici femministi. Tale articolazione richiede una diversa comprensione del patriarcato, che non si limiti al sistema sesso/genere, ma che lo concettualizzi in termini di strutture di dominio interconnesse, ovvero relazioni di dominio (*Herr-schaft*) kiriarchali elitarie maschili³².

La *kiriarchia* descrive, così, un sistema di «strutture di dominazione interconnesse»³³. Come Crenshaw prima di lei, anche Schüssler Fiorenza è molto critica verso il femminismo occidentale: la studiosa ritiene che questa frangia si concentri fin troppo sulle differenze di genere, mascherando «la complessa strutturazione delle dominazioni patriarcali inscritte nelle donne e nelle relazioni di dominanza e subordinazione»³⁴ tra le stesse, oltre a non riconoscere il ruolo svolto dall'élite bianca e dal cristianesimo nel perpetrare tale oppressione. «Kyriarchy» è stato il modo in cui la teologa ha contribuito ad affrontare questo problema nella teoria e nel discorso femminista: si tratta di uno sviluppo del patriarcato (della “regola del padre”) volto ad evidenziare quanto il genere non sia l'unico fattore determinante per l'accesso al potere; si riferisce al dominio “del padrone”, che non è solo un padre/patriarca, ma è anche un uomo “d'élite”³⁵. Infatti, il concetto di “patriarcato” come strumento analitico

30 Cfr. CHRISTIAN ROGOWSKI, *Erstickte Schreie. Geschlechtliche Differenz und koloniales Denken in Grillparzers Medea-Trilogie* Das goldene Vließ, in «JdGG», vol. 3, n. 21, 2003-06, pp. 32-50.

31 CHRIS BOBEL, ELISABETH ARVEDA KISSLING, *Menstruation Matters: Introduction to Representations of the Menstrual Cycle*, in «Women's studies», n. 31, 2011, p. 122.

32 ELISABETH SCHÜSSLER-FIORENZA, *But she said: feminist practices of biblical interpretation*, Boston 1992, p. 54.

33 Ivi, p. 8.

34 Ivi, p. 23.

35 LUTASHA ABRAHAMS, *A critical comparison of Elisabeth Schüssler Fiorenza's notion of*

ignora l'*intersezionalità*, ovvero le interconnessioni esistenti tra altre strutture di potere (razza, classe etc.) e l'oppressione di genere; così facendo, rafforza modi di pensare binari che cancellano la complessità delle esperienze culturali³⁶. Il *kiriarcato* complica tale gerarchia e decentra il genere come categoria analitica ed epistemica³⁷; amplia, inoltre, il patriarcato per incorporarvi le strutture multiple, intersecanti e co-costitutive del potere che sono alla base dell'esperienza individuale³⁸. Come afferma la stessa Schüssler Fiorenza, il *kiriarcato* ci permette di osservare quanto i sistemi di oppressione attraversino «le posizioni di soggetto che la politica del dominio offre agli individui»³⁹. In effetti,

mentre *patriarcato* significa “il dominio di tutti gli uomini su tutte le donne”, il *kiriarcato* ci aiuta a comprendere le complesse relazioni di potere attraverso le quali si producono le differenze tra le donne e gli uomini, così come la costruzione discorsiva di un soggetto posizionato sui molteplici assi della differenza⁴⁰.

Il lavoro della studiosa si impegna a sottolineare quanto il suo genere sia tutt'ora oppresso anche dal razzismo, dal classismo e dal colonialismo, oltre che dal sessismo; per di più, le donne appartenenti a minoranze razziali o a classi meno privilegiate vengono ulteriormente prevaricate sia da quelle dell'élite bianca sia dagli uomini della loro stessa classe, razza, religione etc. Per questo motivo nasce il termine *kiriarchia*, per descrivere un sistema in cui il potere non opera solo lungo l'asse del genere, ma anche lungo quelli della razza, della classe, della cultura e della religione.

Possiamo, dunque, considerare la teoria schüssleriana come una chiave di lettura che ci permette di comprendere l'attualità delle tematiche contenute in *Das goldene Vließ*.

Christian ministry as a “Discipleship of Equals” and Mercy Amba Oduyoye’s notion as a Partnership of both men and women, Magister Theologiae Thesis, University of Western Cape, Cape Town 2005, pp. 26-27.

36 ANDRES A. ARAZZOLA, *Deconstructing the religious archive and its secular component and its relationship to violence*, MA Thesis, Florida International University, Miami 2011, p. 66.

37 THERESE POWER, *Dancing on a moving floor: Lay women and the principalship in catholic education*, Ed.D. Thesis, Deakin University, Melbourne 2001, p. 70.

38 CINDY M. BRUNS, *Feminism and feminist therapy across generations*, in «Women & Therapy», n. 34, 2010, pp. 19-37, qui p. 25.

39 E. SCHÜSSLER-FIORENZA, *But she said*, cit., p. 123.

40 NAMI KIM, DEBORAH WHITEHEAD, *Elisabeth Schüssler Fiorenza and feminist theologies/studies in Religion*, in «Journal of Feminist Studies in Religion», n. 25, 2009, pp. 1-18, qui p. 6.

La versione grillparzeriana del mito rompe con una tradizione letteraria consolidata per far risalire la vicenda di Medea alla Colchide, la sua patria, invitandoci ad analizzare le strutture di potere basate su una presunta superiorità o inferiorità sessuale, ma anche razziale. Le prime due parti della trilogia, in particolare, mettono in risalto le radici della successiva violenza di Medea: analizzando un soggetto femminile colonizzato da un punto di vista psicologico, Grillparzer elabora una critica inedita sugli attributi sessisti e razzisti che demonizzano la sua protagonista come “l'altra” all'interno di una civiltà, quella ellenica, illuminata e patriarcale⁴¹. Il conflitto tra maschio e femmina, ma anche tra società greca e colchica, tra “avanzati” e “primitivi”, mostra – per citare Schüssler Fiorenza – quanto le «strutture di dominio intrecciate» manipolino tutte le relazioni presenti nel dramma.

La Colchide di Aiete, dove si svolge la prima parte della vicenda, non è solo una società primitiva, ma anche patriarcale. Medea e le sue donne, all'inizio di *Der Gastfreund*, vivono in una sottocultura amazzonica impegnata nella caccia o nella guerra e sono devote a Darimba, dea della castità; questa presunta autonomia al femminile cade, tuttavia, preda dell'autorità maschile sin dal primo confronto verbale con il padre, che impone immediatamente il suo volere. Attraverso un vasto uso del modo imperativo – «Bleib jetzt!», «Ich wills, du sollst!», «Bleib, sag ich, bleib!»⁴², «Du bist klug, du bist stark»⁴³ – e di espressioni volte a rabbonirla – «mein gutes Kind»⁴⁴; «mein gutes Mädchen»⁴⁵ – assistiamo alla trasformazione della «principessa amazzone della Colchide, che si suppone goda di una libertà illimitata, nella figlia di Aiete, che obbedisce al re in modo piuttosto puntiglioso»⁴⁶. Medea acconsente alle richieste del padre e si lascerà usare, a sua insaputa, per ingannare ed uccidere la presunta minaccia

41 C. ROGOWSKI, cit., p. 33.

42 FRANZ GRILLPARZER, *Das goldene Vließ: Der Gastfreund. Die Argonauten. Medea*, in *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, A CURA DI A. SAUER, Vienna 1908-1948, vol. I-II, pp. 5-301. Le citazioni da *Der Gastfreund* saranno indicate in nota con DG, quelle da *Die Argonauten* con DA e quelle da *Medea* con M, seguite poi dai versi di riferimento. Qui DG, I, v.110.

43 Ivi, v. 112.

44 Ivi, v. 120

45 Ivi, v. 131.

46 LÜ ZIXU, *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*, Wien 2009, p. 138.

straniera rappresentata da Frisso, possessore del vello d'oro. Sconvolta da questa vicenda, la donna rifugge la compagnia della società patriarcale che l'ha soggiogata tanto che, all'inizio di *Die Argonauten*, vive in isolamento dentro ad una «torre semidiroccata»⁴⁷; eppure, Medea non può dirsi mai al sicuro dalle macchinazioni del padre, che esige il suo aiuto contro un gruppo di greci giunto in Colchide. Il re è molto contrariato per questa fuga della figlia⁴⁸ e la intende come un atto di ribellione al patriarcato stesso: Medea avrebbe, infatti, disprezzato l'autorità della «väterliche[s] Haus» che, nell'Austria del XIX secolo, era sì un rifugio, ma soprattutto una prigione; anche per l'Aiete di Grillparzer essa rappresenta la sola forza civilizzatrice e in grado di annientare la natura selvaggia della donna.

L'ingerenza greca in Colchide sarà il fattore che porterà alla distruzione della subcultura matriarcale di Medea e alla capitolazione del potere politico di Aiete. Sebbene il padre e il fratello Apsirto la costringano ad uscire dal suo isolamento, sarà Giasone (in *Die Argonauten*) ad ostacolare duramente la sua esistenza solitaria. L'eroe greco abusa dei sentimenti della donna per i suoi scopi meschini, la coinvolge nel piano per impossessarsi del vello e la costringe a trasferirsi con lui in Grecia, dove soffrirà immensamente per la perdita della sua identità. I temi dell'imperialismo e della misoginia si fondono con maggior forza nell'interazione tra Giasone e Medea, il cui rapporto assomiglia fortemente a quello tra un conquistatore e l'oggetto conquistato⁴⁹. In *Die Argonauten I*, ad esempio, Giasone si fa strada a forza nella torre di Medea «mit bloßem Schwerte»⁵⁰: questa «lama nuda» è, allo stesso tempo, segno di potenza militare e metafora fallica del suo diritto come uomo; tratta, infatti, la straniera come il proprio riflesso, imponendole i sentimenti d'amore che l'eroe nutre solo per sé stesso e costringendola a sottomettersi al proprio volere usandole violenza. Possiamo, dunque notare, come già da queste prime interazioni «Giasone stabilisca i modelli di azione e di parola consentiti all'altro sesso»: non c'è spazio alcuno né «per lo sviluppo di una propria identità femminile, né per quello di un'identità [semplicemente] umana»⁵¹. L'apparente passione che lega questi due personaggi si pone anche

47 DA, I, v. 43.

48 Ivi, II, vv. 87-91.

49 M. MACCARTHY-RECHOWICZ, cit., pp. 218-219.

50 DA, I, v. 421.

51 MATTHIAS LUSERKE-JAQUI, *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, Tübingen

in netto contrasto con l'ipocrisia dell'atteggiamento coloniale del greco che, sebbene affermi di amare Medea, abusa spietatamente del suo affetto per entrare in possesso del vello.

Il viaggio culturale e geografico della protagonista in *Das goldene Vließ* la vede, infine, trapiantata da una società quasi amazzonica ai confini severamente restrittivi della Grecia, che Rogowski ben descrive come «un mondo patriarcale illuminato, ma non per questo meno crudele»⁵²; e sebbene Grillparzer evidenzia quanto le differenze somatiche con i greci siano minime, l'alterità di Medea coi suoi capelli scuri è una minaccia per il chiuso mondo ellenico. Si tratta di una trasposizione con cui il drammaturgo «delinea un processo storico durante il quale la situazione delle donne si è progressivamente deteriorata»⁵³ e che vuole riflettere il cambiamento dei ruoli sessuali tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo. *Das Goldene Vließ* diviene, così, una critica all'indebolimento del sesso femminile e dimostra fino a che punto «la femminilità», piuttosto che essere una qualità innata, sia il risultato di un costrutto sociale⁵⁴. Il conflitto di genere raggiungerà l'apice in *Medea*; lo stesso vale per l'imperialismo e per il tema strettamente correlato della differenza culturale, che svolgono un ruolo fondamentale nella trilogia. In effetti, come sostiene Ortrud Gutjahr, la potenza della critica culturale nelle tre parti emerge solo se le si osserva come un blocco unico, poiché «Grillparzer ha [...] inscritto nella tragedia amorosa tra Giasone e Medea una tragedia dell'interculturalità»⁵⁵. La reazione dell'eroe greco al nuovo ambiente fa proprio emergere tutto il suo egoismo: finché Medea gli è stata utile in Colchide, egli ha finto di amarla e ha persino fatto in modo che lei ricambiasse, per poi allontanarla non appena giunto a Corinto. È perfettamente consapevole dell'effetto che la straniera ha sui greci e, in un'aspra filippica contro il suo popolo barbaro, la mette in guardia anche dall'uso della magia:

2002, p. 194.

52 C. ROGOWSKI, cit., p. 46.

53 DAGMAR C. G. LORENZ, *Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer*, in *Der Widerspenstigen Zähmung, Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur von Mittelalter bis zur Gegenwart*, Innsbruck, 1986, pp. 201-216, qui p. 208.

54 *Ibidem*.

55 ORTRUD GUTJAHR, *Iphigenie-Penthesilea-Medea: Zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer*, in *Frauen: Mitsprechen, Mitschreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, Stuttgart 1997, pp. 223-43, qui p. 231.

Man haßt das hier und ich—ich haß' es auch!
 In Kolchis sind wir nicht, in Griechenland,
 Nicht unter Ungeheuern, unter Menschen!⁵⁶

A questo segue il totale ripudio della donna tanto che, in una conversazione con re Creonte, afferma crudelmente: «rabbrividisco d'orrore a chiamarla mia moglie»⁵⁷. Questo scambio rivela molto del carattere di Giasone: oltre ad ammettere indirettamente di averla usata, nega anche ogni coinvolgimento con la morte di Aiete il quale, secondo l'eroe, sarebbe «caduto per mano degli dèi»⁵⁸.

Nel II atto assistiamo, invece, alla collisione dei mondi al femminile. Le parole che Medea rivolge a Creusa, la docile figlia del re, mostrano quanto profonde siano le differenze culturali tra la Colchide e la Grecia:

Wie eine Magd will ich dir dienend folgen,
 Will weben an dem Webstuhl, früh zur Hand,
 Und alles Werk, das man bei uns verachtet,
 Den Sklaven überläßt und dem Gesind',
 Hier aber übt die Frau und Herrin selbst [...]»⁵⁹

La sfera d'influenza della donna greca è strettamente limitata alla casa, l'atteggiamento che ci si aspetta quasi servile. In un primo momento, Medea cerca di adattarsi al nuovo ambiente: se da fiera principessa amazzone padroneggiava l'arte della guerra, a Corinto deve cimentarsi con la lira e intrattenere una corte di uomini al pari di un bell'ornamento. La scena di apertura del II atto vede Creusa impegnata nel suo ruolo di mediatore fra i due sposi, un'innovazione introdotta da Grillparzer per esaltare l'oppressione femminile di cui è vittima Medea⁶⁰: la principessa cerca, infatti, di insegnarle una canzone che Giasone amava in gioventù, ma il cui testo suscita nelle due donne reazioni contrastanti, saldamente ancorate alle qualità che la rispettiva società di origine apprezza nel loro genere. Medea riflette sulle parole «Oh dèi ungete il mio capo / Affinché

56 M, II, vv. 181–83.

57 «Nur mit Schauern nenn' ich sie mein Weib». M, II, vv. 468–475.

58 «Er fiel der Götter Hand». M, I, v. 477.

59 M, II, vv. 691–695.

60 KONRAD KENKEL, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klingner, Grillparzer, Jahn, Anouilh*, Bonn 1979, p. 75.

io vinca gli uomini e pure le amabili fanciulle»⁶¹, commentando ironicamente come le preghiere di Giasone siano state poi esaudite; la reazione di Creusa a questa analisi del testo rivela quanto il pensiero indipendente non sia incoraggiato tra le giovani greche: «Non ci ho mai pensato / L'ho cantata come l'ho sentita cantare»⁶².

È proprio questa esistenza mimetica che contraddice l'affermazione di Yvonne Parry, per cui la fanciulla «non è stata toccata dalla vita e non ha ancora subito un concreto processo di individuazione»⁶³. È vero esattamente il contrario: Creusa manca di individuazione perché è stata costruita a tal punto dalla società di cui fa parte, che è un tutt'uno con il sistema dominante e viene considerata dalla propria cultura come un modello assoluto di femminilità. Il suo comportamento la rende la perfetta antagonista, poiché devota al servizio dei parenti maschi e, per estensione, del patriarcato stesso; inoltre, l'esaltazione del pallore di Creusa, in netto contrasto con l'alterità scura dell'aspetto di Medea, alimenta una dicotomia “buio-luce” che accentua la natura antitetica del rapporto tra le due e, per estrapolazione, di quello tra la Colchide e la Grecia. L'eroina rappresenta, dunque, una minaccia al patriarcato greco dove «la donna, come Creusa, è stata deformata fino alla caricatura, addomesticata, civilizzata e “femminilizzata”»⁶⁴. Si tratta chiaramente di una parodia dell'educazione femminile nell'Austria del XIX secolo: col suo ritratto negativo di Creusa, che è l'epitome di questo processo formativo nella Grecia di Creonte, Grillparzer non solo si allontana dal suo personaggio, ma anche dai costumi ancora in uso nella società a lui contemporanea.

La superbia della principessa nei confronti di Medea è superata solo dalla sua perfidia. Creusa accoglie la notizia dell'arrivo di Giasone diffondendo pettegolezzi malevoli sulla straniera e grida sconvolta «che orrore!»⁶⁵ non appena la vede; subito compiangere gli «orfani senza patria»⁶⁶

61 «Ihr hohen Götter! / Salbt mein Haupt / Wölbt meine Brust, / Daß den Männern / Ich obsiege / Und den zierlichen / Mädchen auch». M, II, vv. 600-606.

62 «Daran hatt' ich nun eben nie gedacht. / Ich sang's nur nach, wie ich's ihn singen hörte». M, II, vv. 613-614.

63 YVONNE M. PARRY, «Das goldene Vließ»: *The Tragedy of the Adventurer. Studies in Nineteenth Century Austrian Literature*, in «Scottish Papers in Germanic Studies», Glasgow 1983, pp. 1-27, qui p. 16.

64 D. C. G. LORENZ, *Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer*, cit., p. 208.

65 Ivi, v. 335.

66 Ivi, v. 345.

della coppia e li rassicura dicendogli di voler essere «la loro madre, la loro sorella»⁶⁷. Negando a Medea qualsiasi valore come figura materna le toglie, per estensione, anche quello di donna, dato che nella società greca la femminilità era strettamente connessa alla maternità⁶⁸; con il tentativo di appropriarsi dei bambini, Creusa getta così il guanto della sfida. È proprio questo tradimento duplice da parte di tutti i membri della società greca – Giasone e Creonte, che sono apertamente ostili, ma anche Creusa dalla doppia faccia – che aiuta il drammaturgo a farci mantenere una certa simpatia per Medea e comprendere le sue scelte violente.

Il trattamento di Creusa nei confronti della nostra eroina costituisce il miglior esempio di *kiriarcato* che possiamo riscontrare nei drammi di Grillparzer: mentre la principessa è svantaggiata all'interno della società corinzia a causa del proprio genere, il suo status di greca le permette di avere potere su coloro che sono stranieri; per quanto mite e benevola appaia, «perpetua un ordine maschile che richiede la completa sottomissione dell'«Altro», in senso sessuale, etnico e nazionale»⁶⁹. Medea viene, quindi, doppiamente oppressa, sia dagli uomini in quanto tali che dalle donne del gruppo nazionale dominante; Schüssler Fiorenza, infatti, critica le femministe occidentali che pongono «la differenza di genere come differenza primaria e originaria», perché questo approccio non considera il ruolo che le donne dei gruppi dominanti svolgono nell'assoggettamento delle altre. Se il sesso gioca un ruolo importante nell'oppressione di Medea, la sua inferiorità culturale è altrettanto fondamentale in esilio; e Creusa, in quanto portatrice della cultura e dei valori greci, ha il potere di umiliarla tanto quanto gli uomini e di maltrattarla per l'incapacità di adeguarsi alle norme corinzie.

Se la donna greca si realizza nel suo ruolo di moglie e *mater familias*, capiamo perché i bambini diventino il punto focale dello scontro quando Medea chiede al marito di lasciare Corinto con i propri figli. Giasone si oppone duramente a questa richiesta, poiché intende crescerli al meglio «in der Sitte Kreis»⁷⁰; deciderà, infine, che solo uno potrà partire, rimettendo

67 Ivi, v. 349.

68 Ivi, v. 213.

69 HEIKE BARTEL, *Dressing the "Other", Dressing the "Self". Clothing in the Medea Dramas of Euripides and Franz Grillparzer*, in *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, London 2010, pp. 161-75, qui p. 169.

70 M, I, v. 1583.

la decisione ai bambini stessi. Creusa li accompagna dalla madre, ma ne approfitta per ribadire il forte legame che ha stretto con loro⁷¹: nonostante sembrasse esserci una simpatia tra le due donne, appare chiaro quanto la principessa non ritenga Medea una madre adeguata, ma si consideri l'unica in grado di essere emotiva e premurosa; questo aspetto emerge anche dalla reazione dei bambini che, spaventati dalla madre, preferiscono fare ritorno a corte. Ferita da questo ulteriore abbandono, la donna si dispera senza fine – «Sono vinta, distrutta, calpestata»⁷² – e si rivolta non solo contro i greci, ma anche contro la sua prole; non vuole che il marito tenga i figli, ma nemmeno li desidera più con sé. Nel quarto atto, anche a causa delle azioni di Creonte, si presentano così le opportunità per una crudele vendetta: il re torna a parlare con la straniera e, trovandola più ragionevole di quanto si aspettasse, accetta di farle salutare i bambini un'ultima volta, oltre a permetterle di inviare un regalo di addio a Creusa. Rimasta sola con i piccoli, Medea avvia il sanguinoso piano, uccidendo sia loro che la giovane principessa corinzia; l'atto si conclude proprio con Gora, l'ancella di Creusa, che disperata corre alla ricerca dei bambini assenti dal palazzo, per trovarsi di fronte Medea con un pugnale sporco di sangue.

Il V atto chiude la vicenda colmo di recriminazioni. Creonte incolpa Gora per la morte della figlia, un gesto da lei compiuto involontariamente; tuttavia, l'ancella ritiene che Creusa abbia avuto la giusta ricompensa: «perché ha voluto strappare a quella sventurata l'ultimo bene che aveva?»⁷³. Dà la colpa anche a Giasone, che definisce un «traditore ipocrita»⁷⁴, e al re stesso per il ruolo avuto nella scomparsa dei bambini:

Habt ihr es nicht umstellt mit Jägernetzen
Des schändlichen Verrats, das edle Wild,
Bis ohne Ausweg, in Verzweiflungswut
Es, überspringend euer Garn, die Krone,
Des hohen Hauptes königlichen Schmuck
Mißbraucht zum Werkzeug ungewohnten Mords.
Ringt nur die Hände, ringt sie ob euch selbst!⁷⁵

71 Ivi, vv. 1622-25.

72 «Ich bin besiegt, vernichtet, zertreten». M, I, v. 1710.

73 Ivi, v. 2185.

74 Ivi, v. 2242.

75 M, II, vv. 2245-51.

Gora esprime verbalmente ciò che la struttura della trilogia illustra nel suo complesso: l'origine dell'atto di Medea giace nelle sue esperienze e nella sua sofferenza, non solo per mano di Giasone, ma anche di Creonte e di Creusa. L'ancella non riesce a simpatizzare con la crudeltà dei greci, anzi, ritiene che abbiano avuto meno di quello che gli spettasse e che le azioni di Medea la renderanno libera dall'essere un mero oggetto di derisione: «Non prenderete più in giro colei che viene dalla Colchide»⁷⁶. Alla fine della trilogia, la straniera riesce finalmente a farsi vedere e a guadagnarsi il rispetto del marito e di Creonte, non solo attraverso la mimesi o l'assimilazione culturale, ma incanalando quegli elementi della sua cultura e natura che questi più temevano. Nel quarto atto, l'eroina si lamenta di questa perdita della sua identità e del potere ereditato dalla madre, che aveva seppellito all'inizio del dramma per amor di Giasone. Quando Creonte le chiede di restituire il vello, la donna dissotterra il forziere e si riunisce, così, anche al suo armamentario colchico: questo ricongiungimento le fa ritrovare non solo gli strumenti per attuare la sua vendetta, ma anche la fiducia nella sua alterità: «Sta sicuro che avrai ciò che ti spetta, / Vi ringrazio, oh dei, sono ancora Medea»⁷⁷. Il ritorno di questa identità perduta fornisce alla protagonista la forza necessaria per punire coloro che l'hanno perseguitata. Sono le parole di Creonte a darle l'idea di spedire un regalo a Creusa e riesce a convincere il re di non nutrire alcun risentimento verso la principessa⁷⁸; Medea finge, addirittura, di accettare che l'altra la possa rimpiazzare come madre, sebbene ribadisca tutto il contrario altrove nel dramma. Si preoccupa che i suoi figli diventeranno degli schiavi non appena lei se ne sarà andata e che i fratellastri, la prole futura di Giasone e Creusa, si faranno «beffe di loro/ E della loro madre,/ I selvaggi della Colchide»⁷⁹. Così, quando alla fine del quarto atto, Gora annuncia la scomparsa della sua rivale, Medea è colma di gioia:

Bist du dahin, weiße Braut?
Verlockst du mir noch meine Kinder?
Lockst du sie? lockst du sie?
Willst du sie haben auch dort?
Nicht dir, den Göttern send' ich sie!⁸⁰

76 M, I, v. 2257.

77 M, II, v. 1876.

78 Ivi, vv. 1960-63.

79 Ivi, vv. 1790-92.

80 M, II, vv. 2155-2159.

La gelosia che sta dietro all'assassinio di Creusa e dei bambini è un sentimento più che evidente: Medea non accetta che l'altra possa crescere i suoi figli e si risente del modo in cui i greci siano riusciti a manipolare il suo rapporto con loro. Uccidere la principessa è anche il modo più efficace di punire il sovrano, la cui reazione alla morte della figlia conferma a Medea di aver scelto la giusta vendetta; la rabbia e il dolore di Creonte sono evidenti nel V atto e il re deciderà di vendicarsi, a sua volta, bandendo Giasone⁸¹. La tragica fine di Creusa crea anche una simmetria narrativa perché, come costei le aveva rubato i figli, così Medea la sottrae al padre.

In *Das goldene Vließ*, dunque, Grillparzer ci fornisce una rappresentazione complessa delle intersezioni esistenti tra etnia e genere, come anche del potenziale che la superiorità razziale e sessuale "percepita" avrebbe come motivazione per l'aggressione, la disumanizzazione e la persecuzione. In Colchide, lo status sociale di Medea le consente alcune libertà, per quanto la sua sottocultura matriarcale sia sempre subordinata all'autorità paterna; in Grecia, la subordinazione che deve accettare in quanto donna è ancor di più aggravata dalla paura della sua alterità. È dunque Creusa, a causa della sua posizione sociale e della presunta superiorità culturale, ad essere la vera antagonista di Medea, piuttosto che una sua compagna, tanto da privarla anche degli amatissimi figli. Possiamo dunque affermare come, nel dramma di Grillparzer, le dinamiche del rapporto tra Medea e Creusa evidenzino il ruolo delle donne nel sostenere e far rispettare le norme del patriarcato, sebbene queste, alla fine, arrechino danno a tutto il genere senza distinzione alcuna.

81 M, I, v. 2271.

La *Medea* di Grillparzer nelle traduzioni italiane

Nel 1822 Johann Baptist Wallishausser pubblicò a Vienna la prima edizione della trilogia *Das Goldene Vließ*, la cui prima aveva avuto luogo al Burgtheater nel marzo dell'anno precedente. Nel mio contributo, vorrei presentare le quattro traduzioni in italiano della terza parte della trilogia, intitolata *Medea*, nonché analizzare da vicino alcuni estratti di queste versioni.

Negli studi sulla traduzione, l'analisi delle versioni multiple di una stessa opera viene anche chiamata *Kometenschweifanalyse* (analisi della coda di cometa). La metafora della coda cometaria viene utilizzata per descrivere quelli che si definiscono come «von der Autorität der Geschichte vorgegebene Übersetzungsfälle, nämlich historische Reihen von Mehrfachübersetzungen desselben Werks in ein und demselben Literatur-, Sprach- und Kulturpaar»¹. Una “coda cometaria” particolarmente densa, come la vediamo nel caso della *Medea* di Grillparzer, è indice di un'opera molto apprezzata, un'opera che è considerata, grazie alle preferenze delle case editrici, particolarmente degna di essere tradotta. Le *Kometenschweifanalysen* riprendono le riflessioni della semiótica culturale, proprie dei *Descriptive Translation Studies*, ma sono caratterizzate da un approccio descrittivo e orientato al trasferimento traduttivo. Questo approccio è diventato particolarmente produttivo nel campo della traduzione letteraria². Non si tratta quindi di individuare

- 1 «Casi di traduzione dettati dall'autorità della storia, ovvero serie di traduzioni multiple della stessa opera in una stessa coppia letteraria, linguistica e culturale». Laddove non diversamente indicato la traduzione è dell'autrice del saggio [E.E.M.]. ARMIN PAUL FRANK, BRIGITTE SCHULTZE, *Historische Übersetzungsreihen I: “Kometenschweifstudien*, in ARMIN PAUL FRANK, HORST TURK (a cura di), *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*, Göttingen 2004, p. 72.
- 2 Cfr. THEO HERMANS, *Descriptive Translation Studies*, in MARY SNELL-HORNBY, HANS

errori di traduzione di qualsiasi tipo, ma di descrivere e classificare specifiche decisioni di traduzione che possono essere descritte come modifiche, omissioni e aggiunte.

In primo luogo, vorrei quindi presentare, collocare storicamente e valorizzare i quattro traduttori e le loro versioni italiane della *Medea*. Nel farlo, evidenzierò le caratteristiche peculiari delle rispettive traduzioni. Nella seconda parte, passerò dalla macroanalisi alla considerazione di particolari caratteristiche linguistiche nonché scelte traduttive. Queste riguardano la formazione delle parole di Grillparzer, il suo giocare con l'aspetto modale dei verbi, le figure, i tropi linguistici e i singoli termini selezionati che riflettono la struttura antitetica del dramma. Le quattro traduzioni italiane della *Medea* da prendere in considerazione in questa sede sono quella di Andrea Maffei pubblicata nel 1879³, 57 anni dopo la prima stampa, la versione italiana di Vincenzo Errante pubblicata nel 1919⁴, quella di Maria Grazia Amoretti del 1983⁵ e l'edizione bilingue di Claudio Magris e Maddalena Longo uscita nel 1982/94⁶.

Maffei nacque a Molina di Ledro nel 1798 e morì a Milano il 27 novembre 1885. Poeta, librettista e traduttore italiano, ha vissuto il periodo del Risorgimento e della fondazione del Regno d'Italia, svolgendo un ruolo importante nella sua formazione culturale. Si affermò soprattutto come traduttore di poeti tedeschi: particolarmente degna di nota è la sua traduzione dei drammi di Friedrich Schiller nel 1827. Maffei scrisse anche poesie proprie e adattò libretti d'opera per Giuseppe Verdi, tra cui i testi per *Macbeth* e *I masnadieri*, tratti da *Die Räuber* di Friedrich Schiller nel 1847. Durante la sua carriera accademica, iniziata nel 1811 a Bologna presso la Facoltà di Giurisprudenza, nel 1814 si trasferì per due anni

G. HÖNIG, PAUL KUSSMAUL, PETER A. SCHMITT (a cura di), *Handbuch Translation*, Tübingen 1998, p. 96.

- 3 FRANZ GRILLPARZER, *Medea. Tragedia di F. Grillparzer*, tr. it. di Andrea Maffei, Firenze 1879.
- 4 FRANZ GRILLPARZER, *Il vello d'oro III, Medea. Poema tragico in cinque atti*, in ID., *Il vello d'oro, Trilogia tragica, riduzione dal tedesco in versi italiani e introduzione storico-critica di Vincenzo Errante*, Lanciano 1919, Vol. II, pp. 5-159.
- 5 FRANZ GRILLPARZER, *Medea. Tragedia in cinque atti*, in MARIA GRAZIA AMORETTI (a cura di e tradotto da), *Teatro: Il vello d'oro (trilogia). Le onde del mare e dell'amore*, Torino 1983, pp. 97-186.
- 6 FRANZ GRILLPARZER, *Medea. Tragedia in cinque atti*, con testo a fronte, a cura di MADDALENA LONGO, tr. it. di Claudio Magris, Venezia 1982/94.

a Monaco di Baviera per vivere presso lo zio, l'abate Giuseppe Maffei, che era professore di letteratura italiana all'Università di Monaco e consigliere della famiglia reale bavarese. L'ambiente culturalmente vivace di Monaco gli permise non solo di acquisire la lingua tedesca, ma anche di conoscere gli autori germanofoni, soprattutto del periodo romantico. Dopo aver completato gli studi di diritto all'Università di Pavia nel 1820, si trasferì come funzionario pubblico prima a Verona e poi a Venezia nel 1823. Nel 1825 divenne infine segretario di corte a Milano.

Nel 1829, l'apertura culturale di Maffei lo portò a diventare membro dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Agiati, o Accademia degli Agiati, a Rovereto, un'istituzione culturale dove poté coltivare i suoi interessi letterari, trarre nuove ispirazioni e presentare i suoi lavori. I suoi contemporanei lo consideravano «il massimo esperto italiano di letteratura tedesca dell'Ottocento», tanto che come traduttore raggiunse un'«autorità dittatoriale», come scrisse Betteloni nel 1892⁷. Con le sue oltre 25 traduzioni dal tedesco, dal latino, dal greco, dall'inglese e dal francese⁸, Maffei ha voluto rendere accessibile al pubblico italiano un gran numero di opere letterarie scritte in altre lingue che, senza il suo lavoro di traduzione, sarebbero rimaste inaccessibili alla maggior parte dei lettori. Il suo intento era quello di svolgere un'opera di mediazione di grande visibilità, che però non fu da lui preparata a livello critico. Infatti, le sue riflessioni sul proprio lavoro di traduzione si limitano a brevi prefazioni. Maffei ha concretizzato la sua lettura delle singole opere nelle traduzioni stesse, facendo solitamente riferimento agli originali nella lingua di partenza.

Nel Belpaese, il nome di Grillparzer circolava, fin dai suoi esordi nell'ambiente letterario viennese, regolarmente e con interesse tra i letterati italiani⁹, per cui non sorprende che Maffei si accinga a tradurre

7 Citato in PAOLA MARIA FILIPPI, *Andrea Maffei. Traduttore di Franz Grillparzer*. https://www.academia.edu/21474862/Andrea_Maffei_traduttore_di_Franz_Grillparzer, p. 432 (06/2023).

8 Per una bibliografia delle opere e delle traduzioni di Maffei, si veda FEDERICA FANIZZA, *Nota bibliografica alla produzione letteraria di Andrea Maffei*, in MARINA BOTTERI, *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda 1987, pp. 285-272.

9 Gli studi storici sulla ricezione di Grillparzer in Italia citano sempre il successo dell'autore in Italia in termini generali, ma senza entrare nel dettaglio delle recensioni e delle traduzioni su riviste, almanacchi e annuari, che sarebbero fonti affidabili per valutare l'interesse per l'opera di uno scrittore e la sua circolazione. Presso la Biblioteca

la *Medea* dalla trilogia nel 1879, 57 anni dopo la sua prima stampa a Vienna. La reputazione di Maffei come traduttore non fu tuttavia priva di controversie. Lo scrittore Vittorio Imbriani, ad esempio, coetaneo di Maffei, lo criticò duramente come traduttore:

Insomma, dopo uno studio attento del volume, ho dovuto concludere, che la bella fama del Maffei l'è usurpata, giacchè sarebbe malagevole il tradurre con meno intelligenza, con più inesattezza, accumulando più spropositi. Duolmi il profferir queste parole, le quali potrebbero forse contristare una canizie; ma sarei timido amico del vero, se riguardi di tal fatta mi persuadessero di tacere. Della persona del Maffei, potrei astenermi dal parlare ancorché fosse da dirne ogni male, perchè lo starne zitto non implicherebbe nè ignoranza nè complicità, non nuocerebbe ad alcuno. Delle opere gli è un altro par di maniche. L'interesse de' terzi, cioè degli Italiani, che, ignorando il tedesco, credon proprio di leggere il Goethe, quando s'inghiottono la traduzione del Maffei, mi obbliga a parlarne. [...] Il mestiere del traduttore non è il più facile del mondo; e chi vi si mette con poca dottrina, con punto gusto e con molta presunzione, può scroccarsi fama, non meritarsela¹⁰.

Anche la germanista, traduttrice e critica letteraria Lavinia Mazzucchetti esprime un giudizio piuttosto severo sulla qualità delle traduzioni di Maffei:

Dio ci guardi per l'avvenire da questi uomini meravigliosi che così male misurano le proprie forze e così costantemente sono accarezzati dalla benignità incoraggiante del pubblico! Dio ci guardi da codesti traduttori senza sufficiente rispetto, che sono tanto più pericolosi quanto più abili¹¹.

Solo tardi la critica è riuscita a cogliere il valore dell'opera di traduzione di Maffei e oggi lo considera uno dei più importanti mediatori culturali del suo tempo. Come afferma Paola Maria Filippi nel suo articolo *Andrea Maffei traduttore di Grillparzer*, le traduzioni di Maffei hanno contribuito in modo significativo all'arricchimento letterario della cultura italiana:

Comunale di Trento - Centro LAI (Centro per la letteratura austriaca in Italia), Silvia Potenza sta conducendo una revisione sistematica di questo materiale. Cfr. PAOLA MARIA FILIPPI, *Andrea Maffei. Traduttore di Franz Grillparzer*, cit., p. 431.

10 VITTORIO IMBRIANI, *Fame usurpate. Quattro studi*, Napoli 1877, pp. 333-391, cit. di P. M. FILIPPI, *Andrea Maffei. Traduttore di Franz Grillparzer*, p. 422.

11 LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Schiller in Italia*, Milano 1913, pp. 160-161, cit. di P. M. FILIPPI, *Andrea Maffei. Traduttore di Franz Grillparzer*, p. 425.

Per concludere desidero riprendere la clausola stereotipata con la quale Maffei viene associato si può dire in tutti gli studi che lo hanno per oggetto: ‘mediatore di cultura’, Kulturvermittler. Questa ‘etichetta’, oggi tanto usurata da risultare improponibile, coglie però perfettamente il senso più autentico del suo operare artistico e del suo agire pubblico, e per lui va conservata e riproposta¹².

Vediamo ora la traduzione di Andrea Maffei del 1879. Maffei fa precedere la sua traduzione da una dedica alla regina Margherita di Savoia con una *captatio benevolentiae*. In questa dedica sottolinea il carattere nuovo e diverso della *Medea* di Grillparzer e ci presenta Medea come una donna esasperata, una donna offesa da quella che Maffei chiama la peggiore delle viltà, la sconoscenza, intesa come mancanza di riconoscenza:

Questa, di cui la Musa úmile omaggio,/ Regal Donna, ti fa, la consueta /
Medea non è, non più quel tema eterno/ Trito e sfruttato da penne inesperte,/
E qual' eco monotona iterato/ Dai vecchi ai novi tempi. Una Medea/ Quest'
è redenta dalla orribil nota/ Di madre snaturata e parricida./ Core, lacrime
ha questa, ed al misfatto/ Spinta dalla più bieca, abbominosa/ Fra le umane
viltà: la sconoscenza!/ Un audace intelletto, a cui la stessa/ Melpomene allacciò
del suo compianto/ Federigo i coturni, osò spogliarla/ Dell' odio antico, e la
vesti di tanta/ Pietà, che la gentile Anima tua,/ A commoversi avvezza, ove la
verga/ Magica della vera arte la tocchi,/ Intenerita ne sarà. Ma quando/ Così
non fosse, e al leggere il mio verso/ Battere non sentissi il cor più forte,/ Nè gli
occhi inumidir, non incolparne/ Quell'alto ingegno che creò la nova/ Medea,
ma questa mia povera mente/ Che mal seppe i colori e la possanza/ Del gran
dire traspor dalla tedesca/ Nella nostra favella. E nondimanco/ Vuole il cor ch'io
Te l'offra, ancor che il senno/ Me lo sconsigli [...]¹³.

Per Maffei, il tragico evento si è trasformato in un conflitto socio-psicologico che sembra razionalmente spiegabile e risolvibile in termini di un'etica cristiana. L'autore trasforma i versi sciolti della *Medea* in endecasillabi con enjambement e mantiene invece i versi spezzati (antilabé) – distribuiti tra più figure – così tipici e rilevanti per la *Medea*. Questi versi trasmettono al lettore e allo spettatore del teatro quanto sia intrecciato il destino dei singoli personaggi, e in particolare quello di Medea e Giasone. Va notato che Grillparzer riserva il verso giambico ai Greci (Kreusa), mentre assegna ai Colchi il verso libero, che a noi oggi sembra così moderno, come espressione della loro barbarie (Gora). Medea, invece, sembra essere combattuta

12 P. M. FILIPPI, *Andrea Maffei. Traduttore di Franz Grillparzer*, cit., p. 439.

13 ANDREA MAFFEI, *Motto iniziale*, in FRANZ GRILLPARZER, *Medea*, cit., s. p.

tra i due mondi, anche nel suo linguaggio. Queste abili distinzioni vengono omesse nella traduzione di Maffei. A titolo di esempio, vorrei citare la scena finale in cui Medea e Giasone si incontrano un'ultima volta¹⁴:

JASON: Verwaist! Allein! O meine Kinder!
 MEDEA: Trage!
 JASON: Verloren!
 MEDEA: Dulde!
 JASON: Könnt' ich sterben!
 MEDEA: Büße
 Ich geh' und niemals sieht dein Aug mich wieder!

GIASONE: Orfano! solo! ...O figli miei!
 MEDEA: Sopporta!
 GIASONE: Miserissimo!
 MEDEA: Soffri!
 GIASONE: Oh s'io potessi!
 Morir!
 MEDEA: Le colpe espia! Da te mi parto,
 Né mai più gli occhi tuoi mi rivedranno.

Sappiamo che Grillparzer fu ispirato a scrivere la sua trilogia da una visita all'opera *Médée* di Cherubini. Lì, il vello d'oro, inteso come dono ospite in cui si reifica la volontà di potere e di dominio, viene cantato da Medea e Giasone nel lamento presente in un magnifico duetto lirico. In esso il vello viene considerato come «fatale Toison, ô conquête funeste»¹⁵, il che potrebbe aver motivato Grillparzer ad aggiungere l'aggettivo *verderblich*, nel suo significato di “portatore di morte”¹⁶, alla designazione del vello come dono ospite. Solo Maffei adotta nella sua versione l'aggettivo “funeste”, probabilmente perché, come possiamo supporre, anche lui conosceva bene il libretto dell'opera di Cherubini. Le traduzioni della formula biblica di giuramento (Ezechiele 33,11) «So wahr ich leb' und

14 F. GRILLPARZER, *Medea, Tragedia in cinque atti*, con testo a fronte, cit., p. 194 e Id., *Medea. Tragedia di F. Grillparzer*, cit., p. 172.

15 «MEDEE, JASON : O fatale Toison, ô conquête funeste, Combien vous coûterez, et de sang et de pleurs!» (<https://music.youtube.com/watch?v=rAgvRs4BH14>, consultato il 24/06/2023).

16 *verderben* v.: «“diventare o rendere cattivo, inutile, esercitare una cattiva influenza”, originato dalla fusione del verbo intransitivo forte mhd. *verderben* “disfarsi, venire a male, perire, morire” con il relativo causativo mhd. *verderben* “portare a male, disfare, far perire, rovinare, uccidere”» (www.dwds.de, voce *verderblich*; consultato il 24/06/2023).

atme» nella traduzione di Maffei («Quanto è ver ch'io respiro») e in quella di Errante («Com'è vero che esisto») dimostrano quanto sia difficile cogliere e rendere i riferimenti intertestuali.

Dobbiamo a Vincenzo Errante la seconda traduzione della *Medea*. Errante nacque a Roma il 12 febbraio 1890 e morì a Riva del Garda il 25 agosto 1951. Studioso di classici, critico letterario, traduttore e letterato, scrisse una traduzione completa della trilogia, pubblicata nel 1919. Nella sua introduzione di diciotto pagine, articolata nei saggi *Grillparzer* e *Il vello d'oro*, presenta la sua visione del dramma come una tragedia in cui si scontrano due mondi: «Attorno a quell'asse [il vello d'oro] combattono due mondi, due folle di personaggi: il mondo della tenebra: Medea, Aiete, Gora; il mondo della luce: Giasone, Creusa, Creonte»¹⁷, come si riflette nei ritmi di parola dei personaggi. Come sottolinea Roberta Ascarelli nel Dizionario biografico della Treccani, Vincenzo Errante fu anche un importante mediatore culturale e traduttore di letteratura tedesca. Tradusse le opere di Kleist, Goethe, Heine, Hölderlin, Hugo von Hofmannsthal, Wagner e soprattutto Rilke. Il germanista e studioso di traduzione Jörn Albrecht, tuttavia, non gli attribuisce un'influenza duratura «a causa della sua vicinanza al fascismo e del suo stile, di scuola dannunziana, difficile da sopportare per la generazione del dopoguerra in Italia»¹⁸. L'editore e scrittore Valentino Bompiani descrive Errante come un «barone siciliano traduttore di Goethe in versi dannunziani»¹⁹. Anche nella *Medea* lo stile della traduzione di Errante è pomposo e declamatorio, in linea con lo stile di D'Annunzio, come si evince dalle numerose interiezioni e dalla scelta dei lemmi con un significato iperbolico:

MEDEA: No, non scoprirlo!... Ebbene, ch'io ti
guardi, fatal dono dell'ospite scannato!
O testimone [...] (8)
GORA: Or bene, di', lo sposo tuo, confessa, è
ancora quello di una volta?
MEDEA: E quale vuoi che sia?
GORA: No, non scherzare con vani giochi di
parole. Dimmi, rispondi! (15)

17 F. GRILLPARZER, *Medea*, tr. it. di V. Errante, cit., p. 17.

18 JÖRN ALBRECHT, *Literarische Übersetzung. Geschichte. Theorie. Kulturelle Wirkung*, Darmstadt 1998, p. 299.

19 VALENTINO BOMPIANI, *Via privata*, Milano 1973, p. 31.

Maria Grazia Nasti Amoretti è nota come traduttrice delle opere di Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer e Theodor Storm. Ha ritradotto la trilogia di Grillparzer nel 1983 per la collana *I grandi scrittori stranieri* pubblicata da UTET. Nella sua introduzione sottolinea l'atmosfera di un moderno dramma matrimoniale, così come la letteratura europea lo conosce da Ibsen e Strindberg, tra gli altri. Amoretti fa parte della cultura traduttiva degli anni Settanta, influenzata dallo strutturalismo e che intendeva la traduzione come un processo di comunicazione interlinguistica. Si concentra sull'equivalenza linguistica e include note esplicative nella sua traduzione. Quando Medea rompe la lira, in quanto espressione della cultura greca e Creusa, la proclama "morta", lei ribatte immediatamente con le parole «Chi? Io vivo, io vivo» (p. 92). Qui, ad esempio, Amoretti inserisce nella traduzione il riferimento alla Medea di Seneca. Delle quattro versioni italiane, la traduzione di Amoretti è, nel complesso, la più vicina al testo originale.

Quasi contemporaneamente alla traduzione di Amoretti, è uscita l'edizione monolingue della *Medea* a cura di Claudio Magris e Maddalena Longo, poi ripubblicata nel 1994 in edizione bilingue dalla casa editrice Marsilio. Il germanista, scrittore e critico letterario Claudio Magris è nato a Trieste il 10 aprile 1939. Nel corso degli anni Magris ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Premio Bagutta per *Danubio*, il Premio Strega per *Microcosmi* e il *Friedenspreis des deutschen Buchhandels*. Magris è stato allievo del celebre germanista Leonello Vincenti all'Università di Torino. È noto come grande conoscitore della letteratura mitteleuropea e in particolare delle opere di Franz Grillparzer, al quale ha dedicato un capitolo nella sua monografia, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, pubblicata per la prima volta nel 1963. Nell'opera di Grillparzer Magris riconosce «alcune parole-mito, alcuni temi fondamentali intorno a cui si sviluppano le vicende tragiche»²⁰. In particolare, cita le parole «Selbsterhaltung, Entsagung, Treue, Beharren, Besitzen und Verlieren, Entpersönlichung, Selbstentfremdung»²¹. Per Magris si tratta di «un complesso tematico tipicamente austriaco, e di chiara derivazione

20 CLAUDIO MAGRIS, *Il mito absburgico della letteratura austriaca moderna*, Torino 1988 [1963], p. 112.

21 Nota 325: «Conservazione di sé, rinuncia, fedeltà, perseveranza, possesso e perdita, spersonalizzazione, estraneità a sé stesso». *Ibidem*.

barocca [...]»²². Mentre Longo descrive nella sua postfazione la genesi dell'opera e lo sviluppo dei personaggi nei vari autori che hanno trattato il mito, Magris, nella sua introduzione all'edizione bilingue, interpreta il dramma come espressione dell'insormontabile, tragica perché sostanziale distanza tra aree culturali:

[...] la *Medea* è anche la storia di una terribile difficoltà o impossibilità di intendersi fra civiltà diverse, un monito tragicamente attuale su come sia difficile per uno straniero, cessare veramente di esserlo per gli altri. La *Medea* si conclude col tremendo trionfo dell'estraneità e del conflitto fra genti e persone diverse²³.

Sul piano individuale dei personaggi, Helmut Bachmaier parlerà di “cerchi di vita” (*Lebenskreise*²⁴). Negli studi sulla traslazione, ai drammi e alle traduzioni di drammi viene attribuito un carattere duplice, che consiste nella coesistenza di dramma monomediale (cioè il testo per la lettura) e di teatro polisemiotico (il testo come modello per una realizzazione scenica in molti sistemi di segni diversi). Si possono quindi distinguere tre schemi tipologici: un testo di destinazione che è sia un'offerta di lettura che di realizzazione scenica (1); è prodotto per una ricezione di lettura (2); è un adattamento con interventi nella macro- e microstruttura (3)²⁵. La traduzione di Magris segue in gran parte il primo schema. Con la sua versione non vuole solo presentare un testo da leggere, ma anche offrire un riferimento per la realizzazione scenica²⁶ e persegue quindi un approccio orientato allo *skopos* del lavoro di traduzione. In questo senso, Magris interviene più fortemente nel testo di partenza fornendo allo spettatore – e al lettore – ulteriori informazioni attraverso delle aggiunte, in questo caso il riferimento alla prima parte della trilogia *Der Gastfreund*:

22 *Ibidem*.

23 F. GRILLPARZER, *Medea, Tragedia in cinque atti*, con testo a fronte, cit., p. 13.

24 FRANZ GRILLPARZER, *Das goldene Vließ. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen: Der Gastfreund. Die Argonauten. Medea*, a cura di HELMUT BACHMAIER, Stuttgart 1995, p. 203.

25 Cfr. A. P. FRANK UND B. SCHULTZE, *Historische Übersetzungsreihen I: „Kometenschweifstudien“*, S. 78 f.

26 Lo stesso Magris spiega il suo approccio nell'articolo *Tradurre il teatro, cioè la vita*, apparso sul Corriere della Sera il 30 settembre 2022, poco prima della pubblicazione del libro *Traduzioni Teatrali*: «La traduzione di testi che dovevano essere rappresentati [...] è stata fondamentale per il mio rapporto con la traduzione [...]. Si tratta di testi destinati non solo alla lettura ma anche e soprattutto allo spettacolo, al palcoscenico; [...] questo vale soprattutto per alcuni testi compresi nel volume, quali [...] la *Medea* di Grillparzer».

- G MEDEA: Halt ein! Enthüll' es nicht! –
 Laß dich noch einmal schaun, verderblich Gastgeschenk!
 Du Zeuge von der Meinen Untergang,
 Besprützt mit meines Vaters, Bruders Blut,
 Du Denkmal von Medeens Schmach und Schuld. (28)
- MG Fermo, aspetta! Voglio guardarlo ancora una volta,
 l'ultima questo, dono ... già, dono... dono di un ospite
 antico, venuto da lontano a portare tante sciagure, ad
 annientare la mia stirpe, a versare il sangue di mio
 padre e mio fratello, a coprirmi di colpa e di vergogna,
 sì, anche me, Medea! (29)²⁷

Abbiamo già affrontato vari aspetti della macroanalisi e li abbiamo affrontati nella presentazione delle traduzioni. Si trattava della gestione del verso sciolto e della sticomitia, del «verso distribuito tra più parlanti»²⁸ nelle traduzioni, del trattamento delle citazioni (anche Ezechiele 33.11, *toison funeste*) e delle aggiunte sotto forma di annotazioni o estensioni testuali. Nell'ambito della microanalisi delle traduzioni, vorrei ora soffermarmi sui seguenti aspetti: la formazione di parole in forma di composti creativi nella *Medea*, l'uso sofisticato dei verbi modali, l'impiego magistrale di figure e tropi stilistici, nonché la scelta, da parte di Grillparzer, di un lessico significativo (potremmo anche parlare di parole chiave).

Il suo linguaggio espressivo, come esemplificato nella *Medea* di Grillparzer, emerge, tra l'altro, nelle numerose formazioni creative di parole composte. Tra i composti nominali si trovano, ad esempio, *Blutgerät*, *Unheilmeer*, *Schmerzasyll* o *Jugendbaum*. Quando si traduce un sostantivo composto, da un lato si deve interpretare la relazione semantica tra il determinante e il determinativo, dall'altro si deve stabilire il potenziale metaforico delle parole²⁹. Così, nella traduzione del composto *Blutgerät* (158), vediamo come il significato metaforico del determinante «Blut» sia più o meno incorporato nelle traduzioni e come la relazione semantica tra le parole «Gerät» e «Blut» sia disambiguata e interpretata in modo diverso³⁰:

27 Useremo in seguito la sigla G per il testo di Grillparzer, MG per la traduzione di Magris, MF per quella di Maffei e rispettivamente E per quella di Errante nonché A per quella di Amoretti.

28 Cfr. ULRICH FÜLLEBORN, *Grillparzer und die Sprache*, in *Grillparzer-Forum Forchtenstein* 1966, Wien 1967, 9-22, p. 12.

29 HARALD WEINRICH parla del «metaphorischen Potential» delle parole, in HARALD WEINRICH, *Semantik der Metapher*, in «Folia Linguistica», 1. Jg. (1967), pp. 3-17.

30 Vedi anche «Blutgeschenk» (180).

- M Garmentario sanguinoso (159)
 A strumento insanguinato (167)
 E Se avessi i foschi arnesi della mia magia (128)
 MF Quegli arredi di sangue (139)

Anche nella traduzione dei sostantivi composti *Jugendbaum* (132) e *Schmerzasyl* (80) si nota un trasferimento alquanto spiccato del contenuto metaforico del *determinatum* «Baum» e rispettivamente del *determinans* «Schmerz»:

- G So hat die Sorge dir [...] dir ganz getötet Die schönen
 Blüten von dem Jugendbaum? (131)
 MG quei meravigliosi fiori della giovinezza? (132)
 A i bei fiori dell'albero della giovinezza? (153)
 E i fiori, che il buon tronco della tua giovinezza avea
 fiorito! (103)
 MF gli allegri fiori
 Della giovane pianta? (112)
- G Ein Schmerzasyl an seinem eigenen Herd
 Und zur Vertrauten, die ihm angetraut³¹. (80)
 MG Trovare un rifugio dal dolore presso il focolare e presso
 qualcuno che si è affidato a lui o in cui lui confida! (81)
 A Un asilo al dolore presso il proprio focolare ed a
 confidente colei che a lui si è affidata? (127)
 E Un cheto asilo di pace, un focolare
 e il dolce oblio nel grembo di colei, cui s'affidò, fidata a lui? (56)
 MF un asilo
 Nel proprio lare, e il cor d'un'amorosa
 Donna, a cui possa confidarsi il mio! (60)

La formazione *dunkel-kräftig* è una combinazione aggettivale creativa (composto copulativo), il cui obiettivo è quello di aumentare l'espressività:

- G Noch manches Kraut, manch dunkel-kräft'ger Stein, (26)
 MG E ancora queste erbe magiche, queste oscure pietre dal
 potere arcano... (27)
 A Ancora qualche erba, qualche grave pietra oscura; (99)
 E Ed anche voi, magiche pietre ed erbe portentose! (8)
 MF Ora alcun'erba, alcuna oscura pietra,
 Di gran potenza, e nulla in più. (6)

31 Nessuna delle traduzioni comprende «die ihm angetraut» nel senso inteso di «moglie».

Nella *Medea*, Grillparzer gioca in modo magistrale e ricco di variazioni con l'espressione delle modalità del volere, del potere e del dovere per esprimere l'eccessiva o impotente volontà umana, le sue capacità e la sua interconnessione sociale. L'interpretazione e la resa di queste modalità differiscono nelle traduzioni e hanno un carattere più o meno esplicito:

- G MEDEA: Was war, soll nicht mehr sein; was ist, soll bleiben! (36)
- MG Ciò che è stato, è stato e non sarà mai più; adesso c'è questa vita, qui e ora, e deve continuare. (37)
- A Ciò che è stato non deve più essere, ciò che è, deve rimanere! (104)
- E È come se non fosse mai stato quel che fu! tutto rinasce! (17)
- MF Mai più vestigio
Del passato non sia;
quant'è soltanto
Dee rimaner. (15)
-
- G So laß uns denn auch ändern Sitt' und Rede
Und dürfen wir nicht sein mehr was wir wollen,
So laß uns, was wir können mind'stens sein. (36)
- MG Lasciaci dunque avere, anche noi, altri costumi, altre parole, se non possiamo essere come vogliamo, lasciaci almeno vivere come possiamo. (37)
- A Mutiamo dunque discorsi e costumi, e se più non ci è permesso essere quello che vogliamo, siamo almeno quello che possiamo. (104)
- E Mutiamo or dunque e gli atti e le parole;
e se dato non c'è vivere eguali al nostro sogno,
lascia che viviamo come dato c'è vivere! (16)
- MF Mutar costume
E linguaggio n'è forza;
e poi che tolto
Di mostrarci a noi fu come vorremmo,
Mostriamci almen come possiamo. (14)
-
- G Verwaist! Allein! O meine Kinder!
Trage!
Verloren!
Dulde!
Könnst' ich sterben!
Büße! (192)
- MG Sono solo, abbandonato ... Figli miei!
Devi sopportare!

- Sono perduto!
 Impara a sopportare!
 Vorrei morire!
 Devi espiare! (193)
- A Abbandonato! Solo! Oh, i miei bambini!
 Subisci!
 Perduto!
 Sopporta!
 Potessi morire!
 Espia!... (186)
- E Abbandonato e solo! ... O figli miei!
 Soffri!
 È finito, ahimè!
 Sopporta!
 O morte, Morte, discendi a liberarmi!
 Espia! (158 s.)
- MF Orfano! solo! ... O figli miei!
 Sopporta!
 Miserissimo!
 Soffri!
 Oh s'io potessi Morir!
 Le colpe espia! (172)

«Die Vließ-Dichtung als Ausdruck von Grillparzers pessimistischem Humanismus wird fast durchgängig durch Antinomien strukturiert»³², e tutte le differenze – qui come causazione della catastrofe – nascono dentro di noi: «im Inneren der Personen als Widerstreit von Bewusstem und Unbewusstem und aus dem Verlust der Identität in der Zeit der Lebensgeschichte oder mit anderen Worten aus den Metamorphosen des Charakters und dem Wandel der Anschauungen»³³. La trilogia è quindi ciò che si definirebbe come: «ein Beispiel dafür, wie das Nichtverstehen des Anderen, insbesondere des Fremden, direkt umschlägt in Gewalt»³⁴. A livello personale e sociale si possono quindi distinguere le seguenti giustapposizioni concettuali: a livello individuale, l'identità o il *Derselbe-Sein* (l'essere lo stesso) – come viene chiamata

32 «La trilogia del *Vließ* come espressione dell'umanesimo pessimistico di Grillparzer [...] è strutturata quasi interamente da antinomie». F. GRILLPARZER, *Das goldene Vließ, Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen, Der Gastfreund Die Argonauten Medea*, in HELMUT BACHMAIER (a cura di), Stuttgart 1995, p. 207.

33 «All'interno dei personaggi come conflitto tra conscio e inconscio e dalla perdita di identità nel corso della vita o, in altre parole, dalle metamorfosi del carattere e dal cambiamento delle visioni». *Ibidem*.

34 «Un esempio di come l'incapacità di comprendere l'altro, soprattutto l'estraneo, si trasforma direttamente in violenza». *Ibidem*.

l'identità nella *Medea* ed evocata da Gora attraverso la suggestiva ripetizione del pronome *derselbe* – è giustapposta alla relativa perdita dell'identità e al concetto negativamente connotato della *Selbstheit*. A livello sociale, questa giustapposizione corrisponde alla polarità tra la vita «in der Fremde» (lontano da casa) e il concetto di partecipazione alla vita sociale, il *Teil haben*. L'essere “straniero” è brillantemente espresso da Grillparzer con la figura etimologica che ruota attorno alla radice *-fremd*³⁵, che varia *Fremde*, *fremd* e *Fremdling* e trova la sua controparte a livello etimologico nel termine *elend sein* usato da *Medea* per definire la propria condizione. L'aggettivo *elend* indica lo stato di «colui la cui patria è un'altra» rispetto a quella in cui si trova (senza protezione)³⁶. L'analogia di questa denotazione con l'origine della parola latina “*exilium*” è trascurata in tutte le traduzioni.

derselbesein

- G GORA: Dein Gatte sprich! Ist er derselbe noch?
 MEDEA: Was sonst?
 GORA: O spiel' mit Worten nicht!
 Ist er derselbe, der dich stürmend freite,
 Der, dich zu holen, drang durch hundert Schwerter,
 Derselbe, der auf langer
 Überfahrt,
 Den Widerstand besiegte der Betrübten,
 Die sterben wollte, Nahrung von sich weisend,
 Und sie nur allzuschnell bezwang mit seiner Glut?
 Ist er derselbe noch? Ha bebst du? Bebe! (34)
- MG GORA: E lui, dimmi, il tuo sposo, non è cambiato?
 MEDEA: Cambiato come?
 GORA: Oh, non giocare con le parole! È ancora lo
 stesso che cercava il tuo amore con passione, Che per
 venirti a prendere si gettava attraverso cento spade? Lo
 stesso che, durante il viaggio, quando nella tua
 afflizione rifiutavi il cibo e dicevi di voler morire, ti

35 Per il lemma *fremd* si assume un significato di base “lontano, remoto” (<https://www.dwds.de/wb/fremd>; consultato il 10/10/2024).

36 Nel DWDS si trova la seguente voce per il lemma *elend*: «[...] L'aggettivo composto *elend* risale a ahd. *elilenti* (VIII secolo), mhd. *ellende* “proveniente da un paese straniero, non nativo”, sostantivo “straniero”, inoltre che vive in un paese straniero, espulso (dalla comunità giuridica innata), bandito, sostantivo [...]». Il primo membro compositivo è **alja-* “altro”. L'aggettivo denota quindi “colui la cui patria è un'altra” rispetto a quella in cui si trova (senza protezione) (www.dwds.de «*elend*»). Si tratta di un prestito di traduzione dal lat. *ex-solum*, it. *esilio*.

- persuadeva a vivere e ti vinceva fin troppo presto col suo ardore? È ancora lui, è sempre lo stesso con te? Ah, tremi. Trema! (35)
- A GORA: Tuo marito, parla! È ancora lo stesso?
MEDEA: E come altrimenti?
GORA: Oh, non giocare con le parole! È lo stesso che ti corteggiava impetuoso, colui che, per venirti a prendere, si spinse attraverso cento spade, lo stesso che, durante la lunga traversata, vinse la resistenza di colei, che, afflitta, voleva morire, rifiutando il cibo, e che solo troppo presto la soggiogò con il suo ardore?
È ancora lo stesso? Tu tremi? Trema! (103)
- E GORA: Or bene, di', lo sposo tuo, confessa, è ancora quello di una volta?
MEDEA: E quale vuoi che sia?
GORA: No, non scherzare con vani giochi di parole. Dimmi, rispondi! È quegli ancora, che t'amò d'un tempestoso amore e che, per giungere in sino a te, sfidato ha cento prove? È ancora quegli, che nel lungo viaggio, (ahi, troppo presto!) con l'ardore vinse della passione sua la disperata brama di morte, che t'aveva preso e per cui rifiutavi insino i cibi? Sempre lo stesso? Ah, tremi? Trema, sì! (15)
- MF GORA: Lo sposo tuo, Dimmi, è sempre qual era?
MEDEA: O che! diverso Esser dunque dovria?
GORA: Non farmi un giuoco di parole!
È quell'uom che impetuoso, Violento, anelava alla tua mano? Colui che, per averti, a cento spade Opposto avrebbe il petto?
È quello istesso che nel lungo tragitto il grave inciampo De' rivoltosi superò³⁷, che torsi volean la vita, rifiutando il cibo?
Ed ei li soggiogò con quell'ardente Sua favella d'un tratto?
È l'uomo istesso. Tuttavia?...
Tremi tu? Sì, trema, trema. (13)

Figura etimologica intorno alla radice *-fremd-*:

- G So wär' es leicht zu leben als ein Fremdling
In fremdem Haus, von
Fremden Mitleids Gaben (134)
- MG Perché, pensi che sia facile vivere come uno
straniero in una casa straniera, vivere della

37 Maffei, erroneamente, traduce «der Betrübten» (che si riferisce grammaticalmente a Medea), con «riottosi».

- compassione di gente estranea? (135)
- A Sarebbe facile dunque vivere come un estraneo, in una casa estranea, con i doni di una estranea pietà? (154)
- E E ti par lieve viver straniero in casa di stranieri, viver dell'elemosina degli altri? (104)
- MF Ma forse a te par lieve Vivere da stranier nell'altrui tetto, Stender la mano, vergognando, ai doni Dell'altrui carità? (114)

elendsein:

- G MEDEA: Dir scheint der Tod das schlimmste; Ich kenn' ein noch viel Ärgres: elend sein. (190)
- MG A te sembra che la morte sia il peggio dei mali, ma io ne conosco uno molto più crudele: l'infelicità. (191)
- A A te la morte sembra cosa peggiore; ne conosco una ancora più terribile: essere infelici. (Anm.: L'infelicità dell'animo, quando è privo di qualsiasi gioia o speranza) (184)
- E Eppure conosco cosa assai peggiore della morte: è l'essere miserabili. (156)
- MF Ti pare il sommo d'ogni male la morte? Né conosco un più reo: nella miseria menar la vita (169)

Teil haben vs. verbannt sein:

- G HEROLD: Kein Teil sei ihm am vaterländ'schen Boden, An vaterländ'schen Göttern ihm kein Teil, Kein Teil an Schutz und Recht des Griechenlandes. Nach den Himmelsgegenden: Verbannt Jason und Medea! Medea und Jason verbannt! Verbannt! Jason und Medea! (98)
- MG Il patrio suolo, gli dèi degli avi, il diritto e la protezione della Grecia non sono più per lui, tutto egli ha perduto. (*gridando in tutte le direzioni*) Esilio perpetuo a Giasone e a Medea! A Giasone e a Medea, esilio! Esilio! A Giasone e a Medea! (99)
- A Non abbia parte alcuna del suolo patrio, non gli venga dagli dèi dei suoi padri protezione alcuna, non abbia né asilo, né diritto in Grecia. (*Volto nelle direzioni del cielo*). Siano banditi Giasone e Medea! Medea e Giasone siano banditi! Al bando Giasone e Medea! (136)
- E Rifugio alcuno sopra il patrio suolo egli non s'abbia, non si prostri all'ara di nessun Nume

- elleno, e più non conti alcun diritto sovra questo suolo!
(volto verso ognuno dei quattro punti cardinali)
 In bando Giasone e Medea!
 Bandisco Giasone e Medea!
 In bando Medea con Giasone!
 Bandisco Giasone e Medea! (72)
- MF Più dritto egli non abbia al patrio loco,
 Più dritto egli non abbia ai patrii Numi,
 Più dritto egli non abbia al patrio schermo.
(Volte gli occhi alle regioni del cielo.)
 Giason, Medea, banditi!
 Medea, Giason, banditi!
 Giason, Medea, banditi! (77)

Caratteristiche del linguaggio di Grillparzer sono le numerose figure linguistiche che egli utilizza magistralmente anche nella *Medea*. Tra le varie figure troviamo il parallelismo, qui combinato con l'allitterazione dei verbi semanticamente inversi fuggire e seguire, il chiasmo con l'allitterazione di *nie* e *nirgend*, e la costruzione asindetica, caratteristica del linguaggio di Gora, che rende il suo discorso ancora più sarcastico e quindi ironico. Queste figure stilistiche, presentate qui in conclusione, si perdono nelle traduzioni, ma proprio attraverso la loro assenza riconosciamo la bellezza e la potenza del linguaggio di Grillparzer.

Parallelismo, allitterazione e conversione semantica:

- G GORA: Und schon flieht euch die Welt, folgt euch der Abscheu. (32)
 MG e il mondo intero già vi fugge con ribrezzo.
 A e già il mondo vi fugge e vi segue l'orrore (102)
 E e già vi fugge il mondo e vi perseguita
 il disprezzo d' ognuno. (13)
- MF e già da voi Ciascun s'involà, e il raccapriccio
 a'vostri
 Panni s'appicca. (11)

Chiasmo:

- G KÖNIG: Nie recht ist Unrecht, Schlimmes nirgends gut. (60)
 MG Il torto non è mai giustizia, non c'è luogo dove il male
 possa far del bene. (61)
- A Mai giusto è ciò che è ingiusto, il male non è un bene
 in nessun posto. (117)
- E Sempre ingiusto è l'ingiusto e male il male! (41)
- MF in nessun loco il giusto è ingiusto,
 Nè bene il male. (40)

Costruzione della frase asindetica:

- G GORA: Es blieb dir also und du vergrubst es
Und so ist's abgetan und aus!
Weggehaucht die Vergangenheit,
Alles Gegenwart, ohne Zukunft.
Kein Kolchis gab's und keine Götter sind,
Dein Vater lebte nie, dein Bruder starb nicht [...] (30)
- MG Così era rimasto a te, tu l'hai sepolto e tutto è finito, è
morto ogni passato. Non c'è più né passato né futuro,
solo il presente, qui e ora. Non c'è mai stata Colchide
né i suoi dèi, tuo padre non è mai vissuto, tuo fratello
non è morto. (31)
- A Ti era rimasto dunque e tu lo hai seppellito e così è
concluso e finito! Soffiato via il passato, tutto è
presente, senza futuro. Non vi fu una Colchide, non vi
sono più dei, mai visse tuo padre, non morì tuo fratello
[...] (101 s.)
- E Hai sepolto. Il vello è in tuo possesso e l'hai sepolto.
Ahimè! Tutto è finito. Dileguò come un soffio il tuo
passato ... Vani!... Per te solo il presente esiste, né si
protende verso l'avvenire. Non è mai stata per te la
Colchide, non furono i suoi Numi, il padre tuo mai non
fu vivo, non è morto Absirto... (12)
- MF In Jolko dunque Tu nol lasciavi al zio di tuo marito?
E qui lo seppellivi? E tutto ha fine?
Così, senz'avvenir, se ne dilegua,
Come la nebbia soffiata dal vento,
Il presente e il passato Ora più Colco Non v'è;
né vi son Dei, non fu mai vivo
Il padre tuo, nè morto è tuo fratello; (9)

Dall'esame delle traduzioni di *Medea* in italiano è emerso come il rispettivo ambiente culturale, con le sue richieste ed esigenze, determini lo stile, il tipo e l'obiettivo delle traduzioni, dall'abile endecasillabo di Maffei al linguaggio declamatorio di Errante, dal sobrio stile traduttivo di Amoretti alla versione di Magris e Longo adattata per il teatro. Il linguaggio creativo, espressivo e artistico di Grillparzer, con le sue numerose figure stilistiche, pone particolari sfide linguistico-poetiche a tutte le traduzioni ed è in gran parte tralasciato in esse, anche se Maffei tenta di compensare questa perdita con il proprio lavoro stilistico. Il lessico che riflette il conflitto, invece, è quasi completamente recepito in tutte le traduzioni e trasferito da Maffei il più liberamente possibile, da Amoretti il più letteralmente possibile.

Des Meeres und der Liebe Wellen

Flusso e riflusso delle maree, dal profondo verso l'alto

Ludwig Wittgenstein sottolinea quanto sia difficile capire nelle opere degli scrittori suoi compatrioti – nell'elenco compare anche Grillparzer – i tratti più positivamente e sottilmente austriaci, vivendo questi di una «verità» che tralascia la «verosimiglianza»¹.

A prescindere dal giudizio di Wittgenstein, esaminando il procedere dell'azione in *Des Meeres und der Liebe Wellen* si ha talvolta effettivamente l'impressione di una certa mancanza di verosimiglianza; la verità delle figure e delle immagini poetiche è stata invece ampiamente riconosciuta nella ricezione². Assumiamo dunque che la constatazione di Wittgenstein si possa riferire anche a questa opera dell'austriaco Grillparzer, nel senso che una certa inverosimiglianza dell'andamento dell'azione non va a detrimento della verità, che la verità dunque prescinde dalla verosimiglianza. Partendo dal fascino della forma poetica voglio avvicinarmi alla particolare verità della lingua e delle metafore di quest'opera.

Nella ormai lunga ricezione di Grillparzer ci sono state numerose riserve nei riguardi del suo linguaggio: «la lingua dei drammi di Grillparzer» è «problematica», scrive Joachim Kaiser nella sua monografia del 1961, riprendendo un giudizio ampiamente diffuso e ponendo la questione se il verso sciolto «sia l'anima, l'autentico pilastro dell'opera drammatica di Grillparzer oppure [...] solo il suo rivestimento?». Il libro di Kaiser inizia

- 1 Per la citazione di Wittgenstein si veda DANIELA STRIGL, “*Und die Größe ist gefährlich*”. *Über den schwierigen Umgang mit einem Klassiker*, in BERNHARD FETZ, MICHAEL HANSEL, HANNES SCHWEIGER (a cura di), *Franz Grillparzer. Ein Klassiker für die Gegenwart*, Wien 2016, pp. 9-23, qui p. 9.
- 2 In particolare nella monografia di HEINZ POLITZER, *Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien 1972.

proprio con passi di *Des Meeres und der Liebe Wellen*, un'opera di cui l'autore riconosce, accanto alla *Libussa*, «parti di una incontrovertibile bellezza»³. Per Peter von Matt, grande estimatore di Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen* rappresenta l'arte di Grillparzer nella sua forma più pura; la tragedia «sta in una tale armonia di ritmo e fluttuazione, che c'è da temere di distruggere la magica atmosfera con qualsiasi iniziativa di analisi»⁴. Von Matt stesso tale iniziativa l'ha presa con la sua monografia; in qualità di studiosa di letteratura pure io devo correre il rischio della distruzione dell'atmosfera, non ci si può accontentare di richiamare l'attenzione sui passi particolarmente belli.

1. Il titolo

La «armonia di ritmo e fluttuazione», di cui parla von Matt viene annunciata già nell'immagine delle onde del titolo. Iniziare le mie osservazioni dal titolo non è certo originale, ma è funzionale per mostrare l'interconnessione della dimensione linguistica, quindi formale, con il piano tematico; «le onde» costituiscono del resto un filo rosso nel testo. Esse indicano una dinamica ritmica, ed evocano anche la dimensione sonora, che va dal mormorio fino al mugghiare. Grillparzer ha rinunciato a richiamare fin dal titolo il mito alessandrino di Ero e Leandro, allo scopo di sottolineare invece l'essenza umana e «romantica»⁵; ne risulta una formulazione ambigua che porta a chiedersi: a cosa rinviano le onde dell'amore paragonate alle onde del mare? A un tipo di dinamica tempestosa, alla potenza della passione, oppure a ciò che non muta nelle oscillazioni del destino, tanto che allora si potrebbe parlare di atteggiamento biedermeieriano?

E ancora: nel caso del mare sappiamo che il movimento delle onde riguarda solo la superficie, non la profondità; l'amore però mette in movimento gli strati più profondi dell'essere umano, com'è da intendere dunque il titolo?

Partiamo intanto dall'assunto che le onde stanno per il movimento della creazione linguistica, per l'unità di forma e contenuto come viene

3 JOACHIM KAISER, *Grillparzers dramatischer Stil*, München 1961, p. 15.

4 PETER VON MATT, *Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst*, Zürich 1965, p. 19.

5 FRANZ GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, a cura di ARNO DUSINI, KIRA KAUFMANN, FELIX REINSTADLER, Salzburg-Wien 2017, p. 220.

realizzata nei versi dell'opera. Per illustrare come ciò avvenga è utile un excursus sul noto saggio di Georges-Arthur Goldschmidt *Als Freud das Meer sah. Freud und die deutsche Sprache* (*Quand Freud voit la mer – Freud et la langue allemande*, 1988). *Quando Freud vede il mare*: come mai questo titolo per un saggio che sottolinea alcune caratteristiche fondamentali del tedesco in relazione al linguaggio della psicoanalisi freudiana? Nella tradizione iconografica il mare è stato da sempre usato per rappresentare la dinamica dell'inconscio e del perturbante. Goldschmidt però non si ferma a tale iconografia, bensì sottolinea come la lingua tedesca stessa viva di un ritmo “marino” svolgendo per la psicoanalisi di Freud un ruolo che è impossibile da sopravvalutare: è la lingua stessa con le sue particolarità a portare Freud alle sue scoperte. Possiamo allora aggiungere: forse anche Grillparzer, il maestro riconosciuto dei ritratti psicologici, è stato condotto alle sue scoperte dalla lingua tedesca; accanto alle sue indicazioni di regia attinenti al linguaggio non verbale dei personaggi, nei suoi versi ha infatti attinto a tutte le potenzialità della lingua per articolare i conflitti irrisolti in espressioni poetiche e metaforiche, per andare a cogliere i conflitti dalle profondità dell'inconscio portandoli alla luce del linguaggio, in un'opera che, secondo il giudizio di von Matt, vive di una «atmosfera magica».

Che la realizzazione poetica e la compenetrazione di forma e contenuto stiano al centro lo si vede non solo dalla parola chiave “onde”, bensì dal titolo nel suo complesso; si compone di tre sostantivi bisillabi e di due articoli al genitivo; la quasi-esclusiva vocale *e* contribuisce a formare un ritmo eufonico.

Anche se nel titolo non viene indicata la vicenda con un richiamo a Ero e Leandro il tema viene comunque svelato: al centro del titolo si trova la parola *Liebe*; dato che l'amore è il tema principale della letteratura mondiale è del tutto sufficiente per dare un'indicazione generica. Grillparzer stesso lo sottolinea così nella sua autobiografia: «Il titolo *Le onde del mare e dell'amore*, che suona un po' pretenzioso, ha lo scopo di annunciare la trattazione romantica, anzi per meglio dire, genericamente umana della favola antica»⁶. Si potrebbe aggiungere che non si tratta solo di una «trattazione genericamente umana», dato che viene creato un singolare collegamento tra “amore” e l'elemento naturale “mare” tramite il fenomeno naturale

6 *Ibidem*. Grillparzer vi esprime anche i propri dubbi sull'opera. La traduzione dei passi citati, laddove non espressamente indicato, è dell'autrice del saggio (R. S.).

“onde”; forse le onde hanno a che fare in modo stringente con l’amore, a prescindere dalla particolare topografia in cui si situa la vicenda di Ero e Leandro e a prescindere dal fatto che il mare porta la morte?

Il tradizionale connubio di Eros e Thanatos, un tema davvero “genericamente” letterario, costituisce un motivo conduttore della tragedia. Per esempio nelle parole dell’innamorato Leandro la disponibilità a morire tra le onde sta ad indicare la sua assoluta determinazione: «Amor und Hymen, ziehet ihr voran,/ Ich komm’, ich folg’, und wäre Tod der Dritte!» (vv. 1658-1659)⁷. E ancora nella prima visita notturna nella Torre di Ero:

HERO: Wie? Von Abydos’ weitentlegner Küste?
Zwei Ruderer ermüdeten der Fahrt.
LEANDER: Du siehst, ich habs vermocht.
Und wenn ich starb,
Der ersten Welle Raub, erliegend, sank;
Wars eine Spanne näher doch bei dir,
Und also süßrer Tod. (vv. 1089-1094)⁸

Queste parole di un giovane uomo innamorato anticipano la conclusione: Leandro morto verrà trasportato dalle onde sulla riva proprio ai piedi della torre di Ero, il suo cadavere si verrà così a trovare a una distanza di meno di «una spanna» da Ero.

2. Forze motrici (secondo Georges-Arthur Goldschmidt)

L’acqua del mare si muove in onde, piccole o grandi che siano; secondo il mito questo movimento ha fatto sì che dal seme di Urano gettato in mare si formasse quella schiuma da cui è sorta Afrodite, la dea dell’amore, della sessualità e della fertilità (v. 365); il moto delle onde rinvia dunque al ritmo creativo da cui sorgono e trapassano le forme vitali. Ma tale ritmo universale della vita non può essere compreso da una visione dualistica; il particolare

7 «Amore ed Imene precedetemi, io vengo, vi seguo e fosse anche la morte il terzo!» FRANZ GRILLPARZER, *Werke in sechs Bänden. Dramen 1828-1851*, a cura di HELMUT BACHMAIER, vol. 3, Frankfurt am Main 1987, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, p. 74; tr. it. *Le onde del mare e dell’amore*, in ID., *Teatro*, a cura di MARIA GRAZIA AMORETTI, Torino 1983, p. 256.

8 «ERO: Come? Dalla lontana costa di Abido?/ Due rematori sarebbero stanchi di un tale tragitto./ LEANDRO: Come vedi, sono stato in grado di farlo./ E se morivo,/ se sprofondavo soggiacendo preda della prima onda,/ ero di una spanna più vicino a te/ e quindi più dolce era la morte». Ivi, p. 50; tr. it. cit., p. 233.

culto di Afrodite seguito nel tempio a Sesto distingue tra la dea della sessualità e fertilità e una versione «celeste» della stessa; è un culto che nega il ritmo della vita, e si manifesta come un ordine della morte, che ha sovvertito l'ordine della nascita; la sfera della materia viene separata da quella dello spirito secondo una consolidata tradizione occidentale, e Afrodite, nelle parole del Sacerdote, risulta una variante della Madonna dell'Immacolata Concezione:

Nicht ehrt man hier die ird'sche Aphrodite,
Die Mensch an Menschen knüpft wie Tier an Tier,
Die Himmlische, dem Meeresschaum entstiegen,
Einend den Sinn, allein die Sinne nicht,
Der Eintracht alles Wesens hohe Mutter
Geschlechtlos, weil sie selber das Geschlecht,
Und himmlisch, weil sie stammt vom Himmel oben.
(vv. 363-369)⁹

La giovane Ero non è convinta di tale snaturante condanna della sessualità, tuttavia, a causa della sua storia familiare e delle connesse esperienze nell'infanzia vede nell'amore solo pericoli in agguato; alle assicurazioni di Leandro che gli amanti si ritengono «fortunati e felici» e che chiamano questo sentimento «amore» Ero controbatterà:

Du armer Jüngling!
So kam denn bis zu dir das bunte Wort,
Und du, du sprichst es nach und nennst dich glücklich?
Sein Haupt berührend:
Und mußt doch schwimmen durch das wilde Meer,
Wo jede Spanne Tod, und kommst du an,
Erwarten Späher dich und wilde Mörder –
(vv. 1193-1198)¹⁰

Il «mare selvaggio» e gli «assassini selvaggi» alla fine collaboreranno per provocare la catastrofe. Il travestimento anticheggiante non può na-

- 9 «SACERDOTE: Non la terrena Afrodite si onora qui,/ che accoppia creatura con creatura, come animale con animale;/ qui si onora la divina, sorta dalla spuma marina,/ che unisce le menti, ma non i sensi,/ madre suprema della concordia di ogni creatura,/ senza sesso perché ella stessa è il sesso,/ e divina, perché proviene dall'alto del cielo». Ivi, p. 23; tr. it., cit., p. 203.
- 10 «ERO: Povero giovane!/ Giunse dunque anche fino a te la confusa parola/ e tu, tu la ripeti e ti chiami felice? (*Sfiorando la testa del giovane*). Ed hai dovuto nuotare attraverso il mare selvaggio,/ la morte a ogni palmo; e, giunto qui,/ ti aspettano spie e selvaggi assassini». Ivi, p. 54; tr. it., cit., p. 237.

scondere che gli «assassini selvaggi» in questa tragedia appartengono a un sistema di potere che porta i tratti della società patriarcale e delle strutture repressive del tempo della Restaurazione.

Ci sono infatti infinite varianti nella letteratura mondiale su come l'amore si realizzi, varianti date dal contesto familiare e sociale. Notoriamente è proprio questo contesto a fornire la materia delle tragedie d'amore, come in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Nell'opera di Grillparzer emergono conflitti culturali, sociali e familiari, tipici di una società profondamente patriarcale, disegnata fin dalle prime scene. Una madre, che nella sua vita è stata condannata al silenzio, definisce nel dialogo con la figlia le «sacre» regole del tempio come «gioco» (v. 341) degli uomini; in questa breve scena è racchiusa una diagnosi acuta di critica culturale dell'ordine simbolico del patriarcato¹¹. La disgrazia non è determinata dal caso o da una trascendenza imperscrutabile, ha invece cause socio-culturali che nel profondo della psiche sviluppano una dinamica interiorizzata; tale dinamica fornisce le spinte principali dell'azione.

Mentre si riesce a guardare in un profondo precipizio, e perfino a vederci qualcosa, la profondità del mare rimane invece celata all'occhio umano, perciò, il mare fu spesso usato per esprimere metaforicamente l'inaccessibilità della psiche. Così come lo sviluppo della tecnologia ha reso possibile scrutare la profondità del mare, così le scoperte di Freud hanno permesso di guardare negli strati più profondi della psiche, constatando la presenza di uno scambio tra superficie e profondità, analogamente a ciò che avviene nel mare: prima o poi il rimosso, oppure concretamente oggetti alla deriva, vengono portati in superficie. Il campo semantico di *Trieb* e *treiben* sembra fatto apposta per descrivere forze fuori dal controllo dell'individuo e che dal basso spingono verso la superficie:

Wenn man Freud liest, könnte man meinen, das Unbewußte sei so beschaffen wie das Meer. Es scheint um eine Senkrechte organisiert zu sein, das Unbewußte, immer tiefer in den Seelenraum abzusinken, während ständig etwas aus der Tiefe aufsteigt, daher der *Wiederholungszwang*, daher die *Wiederkehr des Verdrängten*¹².

11 Cfr. GERHARD SCHEIT, *Grillparzer und die deutschen Männer*, in HILDE HAIDER-PREGLER, EVELYN DEUTSCH-SCHREINER (a cura di), *Stichwort: Grillparzer*, Wien-Köln-Weimar 1994, pp. 51-58, qui p. 53.

12 «Leggendo Freud si potrebbe pensare che l'inconscio è fatto come il mare. Sembra organizzato intorno alla linea verticale, che l'inconscio sprofondi via via nello spazio psichico sempre più giù, mentre di continuo qualcosa risale dalle profondità, da qui

L'autore di queste righe è lo scrittore e traduttore Georges-Arthur Goldschmidt, nato ad Amburgo nel 1928, naturalizzato francese; nel già ricordato saggio *Als Freud das Meer sah*, che ha riscosso grande attenzione, non ha solo indagato la funzione del parallelismo tra mare e inconscio, bensì anche il ruolo della lingua tedesca. Goldschmidt argomenta che Freud è arrivato alle sue scoperte tramite la lingua tedesca, vale a dire che sia stata la lingua tedesca a condurlo, e non solo sul piano semantico. Per quanto importanti siano la parolina *Es* e il campo semantico di *Trieb* e *treiben*, e di *fallen*, per quanto indispensabile sia il prefisso “ver-” per concetti centrali della psicoanalisi, la semantica non è sufficiente per dimostrare la tesi di Goldschmidt che sia stata la lingua tedesca a portare Freud alle sue scoperte; un ruolo determinante è stato svolto dal “ritmo del tedesco”. Il titolo del saggio di Goldschmidt vuole segnalare che l'andamento del respiro nell'articolazione del tedesco segue un ritmo simile a quello del mare:

Es ist, als berge die deutsche Sprache die ursprüngliche Brandung der See, bewahre ihr Wiegen, Ebbe und Flut. Wie der Spaziergänger am Strand mit dem Wellenschlag atmet (und das nicht weiß), ist das Deutsche durchdrungen von der Bewegung der Lunge.

Die ganze deutsche Sprache ist auf dem Wechsel von Hebung und Senkung des Brustkorbs aufgebaut, auf An- und Abstieg, Hin und Her im Raum [...].¹³

Es ist, als wäre das Freudsche Verfahren aus seiner Formulierung entstanden, als habe Freud das Unbewußte durch die Natur der Sprache, im Rhythmus des Deutschen selbst entdeckt¹⁴.

Man könnte sich fragen, ob nicht das gesamte Freudsche Werk in vieler Hinsicht auf dem Wechselspiel zwischen unten und oben, den Gezeiten und Strömungen beruht, denn alles, was *verdrängt* war, *wird wieder emporgetrieben*, es driftet nach oben, um wieder aufzutauchen. Am Unbewußten sehen wir,

dunque la coazione a ripetere, da qui il ritorno del rimosso». GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT, *Als Freud das Meer sah. Freud und die deutsche Sprache*, Frankfurt am Main 2005, p. 47.

- 13 «È come se la lingua tedesca conservasse l'originaria risacca del mare, mantenesse il suo cullare, flusso e riflusso. Chi passeggia sulla spiaggia respira secondo il ritmo dell'onda, senza saperlo, similmente la lingua tedesca è permeata dal movimento dei polmoni. L'intera lingua tedesca è costruita sull'alternanza dell'espansione verso l'alto e verso il basso della cassa toracica, sul salire e scendere, sull'allontanamento e avvicinamento nello spazio». Ivi, p. 17.
- 14 «È come se il procedimento di Freud nascesse dalla sua formulazione, come se Freud avesse scoperto l'inconscio tramite la natura del linguaggio, nel ritmo stesso del tedesco». Ivi, p. 73.

daß es kein Vergessen gibt, daß so oder so, mittelbar oder unmittelbar, alles wiederkommt: versinkt oder aufsteigt, *wie es* von den Strömungen *getrieben wird*, *Treibholz*, vom Meer getragen und angetrieben, kommt es schließlich wieder. *Treiben*: ein kraftvolles Wort, [...]»¹⁵

Riprendo la parola chiave «Treiben» per ritornare alla tragedia di Grillparzer, dove il termine viene usato in un modo singolare, perché del *Treiben* in senso erotico si viene a sapere ben poco, e non c'è da meravigliarsi. Il sipario cala alla fine del terzo atto prima della notte d'amore tra Ero e Leandro, ma all'inizio del quarto atto il pubblico recupera ciò che è successo grazie alle singolari parole del custode del tempio; dall'esterno il custode ha notato un «dumpfes Treiben» nella torre e un «stilles Regen» dell'intera zona intorno alla torre. Ritorno su questo famoso passo, per ora vorrei sottolineare il principio strutturante della connessione di interno (gli amanti nella torre) ed esterno (la natura intorno alla torre). All'amore e alla sessualità viene così restituita quella naturalità messa al bando dal tempio.

3. *L'amore come salvezza*

L'amore, e in particolare un amore che travalica ogni barriera ed ogni ostacolo, non è possibile immaginarlo come una tempesta di superficie, ci devono essere in gioco vere e proprie correnti. Le energie liberate da un tale tragico amore sorgono dall'inconscio, quindi dalle profondità, il rimosso viene sospinto in superficie. Sia nel caso di Ero sia nel caso di Leandro il rimosso deriva dal processo di socializzazione nell'infanzia e da un rapporto disturbato con i genitori.

La Ero di Grillparzer se n'è andata via dai genitori da giovane ragazza per prepararsi nel tempio alla sua vita di sacerdotessa di Afrodite. Sebbene la tradizione della sua famiglia lo preveda, lei vede il servizio alla dea come una libera scelta per sfuggire alle tensioni della vita in una famiglia e una società dominate dagli uomini:

15 «Ci si potrebbe chiedere se tutta l'opera di Freud, per molti aspetti, non sia basata sull'interazione tra il sotto e il sopra, tra le maree e le correnti, perché tutto ciò che era rimosso viene di nuovo spinto verso l'alto, risale verso l'alto per apparire di nuovo alla superficie. L'inconscio ci mostra che non esiste l'oblio, che in un modo mediato o immediato tutto ritorna: sprofonda o risale così come viene spinto dalle correnti, legno alla deriva trasportato dal movimento del mare, che alla fine ritorna. *Treiben*: una parola potente». Ivi, pp. 66-67.

Hier ist kein Krieg, hier schlägt man keine Wunden,
 Die Göttin grollet nicht, und dieser Tempel
 Sieht immerdar mich an mit gleichem Blick. (vv. 389-391)¹⁶

Nel dialogo con la figlia si viene a sapere della brutalità e dell'umiliazione subite dalla madre di Ero, ad opera del padre, e del fratello, «perché sono solo una donna» (v. 207)¹⁷. La libera decisione di Ero di diventare sacerdotessa conferisce a questa figura lo statuto di soggetto morale, premessa per il ruolo di protagonista della tragedia.

Nella caratterizzazione della figura di Ero, Grillparzer dimostra ancora una volta di essere un maestro del ritratto psicologico; Heinz Politzer l'ha riconosciuto nella sua importante monografia, sottolineando la commistione di innocenza e presentimento in Ero, che le fanno dire fin dall'inizio più di ciò che conosce e sa¹⁸. Il tempio appare alla giovane come un rifugio rispetto ai pericoli della vita secolare, al pericolo della perdita di sé; costituisce un rifugio rispetto a una situazione che paragona all'essere in balia della forza del mare, a una inondazione emotiva:

Im Tempel, an der Göttin Fußgestelle
 Ward mir ein Dasein erst, ein Ziel, ein Zweck.
 Wer, wenn er mühsam nur das Land gewonnen,
 Sehnt sich ins Meer zurück, wo's wüst und schwindelnd?
 (vv. 157-160)¹⁹

Per gli interpreti questi versi sono di grande importanza perché sembra che vi sia espresso un presagire della protagonista: la passione strapperà Ero dalla sua vita votata alla dea e indurrà Leandro, con l'accordo di Ero, a lasciare nuovamente «la riva faticosamente conquistata».

Per Leandro, tratteggiato come affetto da malinconia, l'amore significa guarigione, ma solo nel senso che trasferisce all'amata Ero la fissazio-

16 «ERO: Qui non vi è guerra, qui non si causano ferite,/ la dea non serba rancore e questo tempio/ mi guarda sempre con sguardo immutato». F. GRILLPARZER, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, cit., p. 50; tr. it., cit., p. 204.

17 Ivi, p. 17.

18 H. POLITZER, *Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, cit., p. 212.

19 «ERO: Nel tempio, al piedistallo della dea,/ mi è stata concessa infine un'esistenza, una meta, uno scopo./ Chi, quando faticosamente ha finalmente raggiunto la riva, desidera tornare in mare, dove è desolazione ed incertezza?». F. GRILLPARZER, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, cit., p. 16; tr. it., cit., p. 231.

ne per la madre defunta. Dopo la morte della madre l'amico Naclero aveva tentato di riconquistarlo alla vita, ma senza successo, fino al suo innamoramento per la giovane sacerdotessa, la prima volta che la vede. «Il dramma di Grillparzer non lascia dubbi che Ero è da considerare sostituta materna per Leandro»²⁰.

Per Ero il tempio costituisce dunque la possibilità di fuggire al sistema del potere e della violenza patriarcale; quell'ambito separato dal mondo non la può però proteggere dalla forza naturale dell'amore, tanto che nemmeno la paura di fronte al mare «desolato e stordente» («wüst und schwindelnd») porterà Ero a contrastare l'intenzione di Leandro di attraversare a nuoto una seconda volta l'Ellesponto. Ero aveva presagito a quale terribile vertigine emotiva si sarebbe esposta; il suo presentimento si esprime nel canto dei versi su Leda e il cigno, nel primo atto e di nuovo nel terzo, quando, dopo il suo voto sacerdotale, ha la consapevolezza che nella torre «desolata» è previsto per lei un destino di solitudine:

*Sie nimmt das Geschmeide aus dem Haar und singt dabei mit halber Stimme:
Und Leda streichelt
Den weichen Flaum.
Das ew'ge Lied! Wie kommst mir nur in Sinn?
Nicht Götter steigen mehr zu wüsten Türmen,
Kein Schwan, kein Adler bringt Verlassenen Trost.
Die Einsamkeit bleibt einsam und sie selbst.* (vv. 1043-1048)²¹

Il fatto che il mito di Leda e Zeus narri in realtà uno stupro getta un'ombra fosca sui sogni d'amore della giovane. In ogni caso i versi di questo monologo indicano come Ero si aspetti una qualche consolazione nella sua solitudine; si rivolge infatti alla lampada apostrofandola come «amica», che non vuole spegnere, perché intuisce che quella luce forse viene vista da Leandro sulla riva opposta, costituendo comunque un collegamento con Leandro. Ed effettivamente alla finestra di Ero apparirà

20 BRIGITTE PRUTTI, *Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit in Grillparzers Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 124/2 (2005), pp. 180-203, qui p. 184.

21 «(Si toglie gli ornamenti dai capelli, cantando con voce limpida). E Leda le morbide piume/ accarezza./ L'eterna canzone!/ Come mai mi viene in mente?/ Gli dèi non salgono più verso le torri deserte,/ nessun cigno, nessuna aquila porta conforto agli abbandonati,/ la solitudine rimane immutabile». F. GRILLPARZER, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, cit., p. 49; tr. it., cit., p. 231.

poco dopo non Zeus, bensì, come materializzazione dei desideri di Ero, Leandro, bagnato e guidato dalla luce della lampada.

L'accadimento erotico conseguente viene annunciato da un bacio alla fine del terzo atto, ma si potrebbe dire che culmina nelle carezze di Ero al cadavere di Leandro, quando tenta una rianimazione dell'amato: questa riunione dei corpi nella morte, cui necessariamente segue la morte anche di Ero, nel suo romanticismo, è una perfetta realizzazione dell'amore tristanico.

4. La polarità di "mare" e "amore"

L'amore e la natura sono entrambi bipolari: l'amore può significare guarigione oppure pericolo; la natura promette protezione, "Geborgenheit" come nell'infanzia, ma può pure scatenare in ogni momento la forza degli elementi, fino a provocare la conclusione fatale in collaborazione con gli esseri umani, in questo caso con il sacerdote. È degno di nota che Ero usi l'aggettivo «wüst» (desolato) sia per il mare sia per la torre, il luogo del compimento dell'amore. Entrambi gli ambiti hanno una funzione simbolica di segno doppio, una volta positivo, una volta negativo. Ero, per esempio, aveva fatto ricorso alla metafora di un idilliaco «bagno tra le onde» per descrivere l'esperienza dell'agognata unità con se stessa:

Wo – wie der Mensch, der müd am Sommerabend
 Vom Ufer steigt ins weiche Wellenbad,
 Und, von dem lauen Strome rings umfassen,
 In gleiche Wärme seine Glieder breitet,
 So daß er, prüfend, kaum vermag zu sagen:
 Hier fühl' ich mich und hier fühl' ich ein Fremdes –
 Mein Wesen sich hindangibt und besitzt. (vv. 148-154)²²

Dopo appena cinque versi, nella citazione già riportata (supra, vv. 157-160), viene fatto riferimento al mare «wo's wüst und schwindelnd» per evocare il contrario, vale a dire il pericolo della perdita di sé. Brigitte Prutti ha analizzato la funzione della polarità del mare in questi due passi; nel suo importante saggio su «la fissazione innaturale di entrambe

22 «Dove – come l'uomo che, in una sera d'estate,/ stanco scende dalla riva nelle dolci onde/ ed avvolto dalla tiepida corrente,/ distende le sue membra nel calore uniforme, così che, esaminandosi, è appena in grado di dire:/ qui mi sento [...] e qui sento anche qualche cosa di estraneo/ – il mio essere si abbandona e si possiede». Ivi, p. 16; tr. it., cit., p. 194.

le figure sulla romantica proiezione fantasmatica di un materno ideale»²³ sottolinea come il mare rappresenti sia un elemento di protezione, sia quella violenza naturale che sta per una fondamentale minaccia al Sé²⁴.

La lingua rivela quindi le pulsioni interiori delle figure, allo stesso tempo esprime il collegamento tra queste energie e le energie vitali della natura; tale forza viene catturata dal ritmo della lingua, come nei versi più famosi della tragedia, in cui il custode del tempio descrive l'accordo della natura con il «fremito» all'interno della torre di Ero.

Und oben wars so laut und doch so heimlich,
Ein Flüstern und ein Rauschen hier und dort;
Die ganze Gegend schien erwacht, bewegt.
Im dichtsten Laub ein sonderbares Regen,
Wie Windeswehn, und wehte doch kein Wind.
Die Luft gab Schall, der Boden tönte wider
Und was getönt und widerklang war: nichts.
Das Meer stieg rauschend höher an die Ufer,
Die Sterne blinkten, wie mit Augen winkend,
Ein halbenthüllt Geheimnis schien die Nacht.
Und dieser Turm war all des dumpfen Treibens
Und leisen Regens Mittelpunkt und Ziel.
(vv. 1303-1314)²⁵

Tutta la natura partecipa a ciò che intuiamo avvenire nella torre. Esteticamente notevoli sono il ritmo e l'eufonia di questi versi, che descrivono impressioni acustiche. Sebbene non si riesca a vedere «nulla», ripetuto due volte, il custode non può fare a meno di parlare del vago fermento nella torre. La passione è il motivo scatenante della tragedia, coloro che provocano la catastrofe sono i potenti e il loro sistema sociale; la natura agisce di conseguenza, si potrebbe dire, allorquando il mare, che qui è ancora in armonico accordo con il resto, aprirà le sue «fauci» e ingoierà Leandro.

23 B. PRUTTI, *Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit in Grillparzers Des Meeres und der Liebe Wellen*, cit., p. 180.

24 Ivi, p. 187.

25 «E lassù si sentiva rumore e tuttavia era così intimo/ un sussurrare e un frusciare qua e là/ tutta la zona sembrava risvegliata, in movimento./ Tra le frasche più fitte un singolare fremito/ come alito di vento, eppure non c'era vento./ L'aria risuonava, il terreno rimandava il suono/ e ciò che vibrava e riecheggiava era: niente./ Il mare rumoreggiava avanzando sulla riva/ le stelle brillavano, come facendo cenni con gli occhi/ la notte sembrava un segreto svelato a metà./ E la torre era centro e meta/ di tutto quel vago fermento e silenzioso fremito.» F. GRILLPARZER, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, cit., p. 60; tr. it., cit., p. 194.

La natura e la società repressiva con la sua struttura patriarcale sono più potenti della passione del singolo individuo, anche se questi crede di potersi opporre a entrambi. La tragica conclusione però viene provocata da mano umana: il sacerdote ha spento la lampada mentre Ero esausta si era addormentata. La natura prende parte alla repressione politica e alla distruzione di Ero, come risulta anche alla fine, quando Ero viene uccisa dalle onde di un mare interiore, il mare del dolore:

Das Meer tat auf den Schlund, da war er tot.
 O ich will weinen, weinen, mir die Adern öffnen,
 Bis Tränen mich und Blut, ein Meer, umgeben;
 So tief wie seins, so grauenhaft wie seins,
 So tödlich wie das Meer, das ihn verschlungen.
 (vv. 1968-1972)²⁶

Anche nei versi conclusivi le onde del mare e dell'amore, di ciò che è elementare e di ciò che è umano, sono inseparabilmente connesse. Per tornare alla questione iniziale sulla «verità» di questa tragedia: l'interazione dei due ambiti metaforici rinvia alla complessità di una concezione della realtà in contrasto col sistema gerarchico di opposizioni binarie. Tale binarismo struttura il testo in funzione critica: celeste/animale, divino/umano, cultura/natura, maschile/femminile, spirito/corpo, tempio/popolo, ecc. La società patriarcale della Restaurazione e della Santa Alleanza di trono e altare si basa proprio su tale ordine simbolico binario. Il diritto superiore, difeso nell'opera dal sacerdote, deriva solo da un rapporto astratto ed esteriore con divinità lontane, e trova la sua realizzazione in un sistema di norme paradossali. La dimensione religiosa è priva di profondità, non è al servizio dello sviluppo umano, bensì serve alla delimitazione della classe sacerdotale rispetto al popolo e anche rispetto agli abitanti dell'altra riva dell'Ellesponto; la religione si esaurisce in un catalogo di divieti e comandamenti.

In tale precisa diagnosi critica della cultura del suo tempo, che si può scoprire nel testo senza distruggere la sua «magica aura», sta la verità attuale della tragedia di Grillparzer.

26 «ERO: Il mare spalancò il suo abisso, ecco, è morto!// Ah, piangerò, piangerò, mi aprirò le vene,/ finché un mare di lacrime e di sangue mi circonda,/ così profondo come il suo,/ così mortale come il mare stesso che l'ha inghiottito!» Ivi, cit., p. 87; tr. it., cit., p. 271.

Il sogno una vita, ovvero il “vitello lunare” di Franz Grillparzer

Una caratteristica peculiare del drammaturgo Franz Grillparzer, che già Hofmannsthal aveva messo in evidenza cento anni fa in un suo discorso commemorativo¹, sta nel fatto che ogni sua pièce appartiene ad un genere teatrale diverso o contribuisce a fondare tale genere. Con *L'avola* (*Die Ahnfrau*), l'autore ventiseienne aveva creato un dramma di briganti e fantasmi, di grande profondità psicologica, che fu passato dal Hofburg-theater, il teatro di corte, ad un teatro di carattere popolare, il Theater an der Wien, dove ebbe un grande successo di pubblico che rese di colpo famoso l'autore. Il forte impatto estetico di quella tragedia era dovuto anche all'uso della tetrapodia trocaica, un metro che creava un ritmo concitato, travolgente e contribuiva ad aumentare l'atmosfera perturbante della pièce. Questo metro, poco usato nella letteratura tedesca, era noto a Grillparzer grazie a Calderón de la Barca, di cui l'anno precedente aveva tradotto estratti della pièce *La vida es sueño*². Tant'è vero che, per nostra fortuna, non ha mai del tutto abbandonato il metro trocaico.

L'autore avvertì però il rischio insito nel successo dell'*Avola*, cioè quello di essere classificato, contro la sua volontà, come autore popolare, per cui decise di ovviare a questa attribuzione con la stesura di un dramma di tematica classica dal ritmo giambico. Giunse così alla stesura di *Saffo* (*Sappho*), una tragedia d'artista di grande finezza psicologica

- 1 HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Rede auf Grillparzer. Für die deutsche Grillparzer-Gedenkfeier zu Hannover, den 7. Mai 1922*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. 9, *Reden und Aufsätze II*, pp. 87-101, p. 99.
- 2 FRANZ GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, a cura di ARNO DUSINI, KIRA KAUFMANN e FELIX REINSTADLER, Salzburg-Wien 2017, p. 79: «Trochäen, die mir meine Beschäftigung mit Calderon lieb gemacht hatte» [trochei, che il lavoro su Calderón mi aveva resi cari]. Laddove non diversamente indicato la traduzione è dell'autore del saggio (H. D.).

e valore poetico, che comportò all'autore la nomina a poeta ufficiale del teatro di corte (*Hofburgtheaterdichter*) e lo rese famoso anche all'estero, come avrebbe poi notato durante i suoi incontri a Dresda, Berlino, Weimar e Parigi³. Sembrava logico e coerente che mantenesse questa scelta stilistica e trattasse tematiche classiche in forma classica, come infatti fece con successo nella trilogia sugli argonauti *Il vello d'oro* (*Das goldene Vließ*). Eppure, il metro trocaico continuò ad attrarlo e a portarlo su strade laterali, avventurose. L'idea di portare sul palcoscenico una fiaba orientale, una pièce onirica ricca di avventure coinvolgenti alla maniera del teatro popolare viennese, fu però dapprima, nel 1817, ostacolata da varie circostanze avverse, tra cui il rifiuto di un attore di truccarsi di nero. Deluso e amareggiato Grillparzer decise di dare il frammento per la stampa ad un almanacco per attori (*Taschenbuch für Schauspieler*, 1821)⁴ e di dedicarsi ad altri progetti. Il testo, che egli presto dimenticò, era intitolato *L'ombra della vita* (*Des Lebens Schattenbild*) e scritto nel metro trocaico.

Gli anni passarono e l'autore intraprese una carriera burocratica, faticosa e frustrante, che gli pareva una specie di tortura attraverso la noia. Contemporaneamente, la sua produzione letteraria veniva attentamente sorvegliata e a volte impedita dalla censura. Già la polemica del partito clericale contro la poesia *Campo vaccino* aveva indebolito la sua posizione nei confronti della corte, la tragedia storica *Fortuna e fine di re Ottocaro* (*König Ottokars Glück und Ende*) fu a lungo trattenuta dalle autorità per motivi di prudenza, seguendo il motto «Non si può mai sapere»⁵, mentre il dramma *Un fedele servitore del suo Signore* (*Ein treuer Diener seines Herrn*), opera fin troppo leale, subì la forma più subdola e perversa di censura, cioè l'acquisto del manoscritto da parte dell'imperatore in persona, un gesto apparentemente lusinghiero che difatti impedì la messa in scena e diffusione del dramma⁶. E perfino una poesia d'occasione, dedicata all'arciduca,

3 Anche Goethe, nel corso della sua conversazione con l'ospite viennese, tornava ripetutamente a parlare di Saffo. Cfr. F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 178.

4 Stampa parziale delle prime sei scene nel «Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde aus dem Jahr 1821». Cfr. HELMUT BACHMAIER, *Kommentar zu Der Traum ein Leben*, in FRANZ GRILLPARZER, *Werke in sechs Bänden*, a cura di HELMUT BACHMAIER, Frankfurt a.M. 1987, vol. 3: *Dramen 1828-1851*, p. 631.

5 «Man kann doch nicht wissen». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 156.

6 FRANZ GRILLPARZER, *Briefe und Tagebücher. Eine Ergänzung zu seinen Werken*, a cura di CARL GLOSSY e AUGUST SAUER, Stuttgart-Berlin s.a., vol. 2, p. 69: «Das ist die mildeste

non piacque all'imperatore, tanto da ostacolare una promozione dell'autore, a lungo attesa. Numerose sono nei carteggi di Grillparzer le richieste di congedo per malattia o per viaggio o di cambiamento d'impiego, che nel loro insieme appaiono come i disperati tentativi di un prigioniero di liberarsi dalle catene. Probabilmente l'esperienza dell'autore, «che in terra austriaca è molto pericoloso trattare materie storiche»⁷, contribuì a fargli tornare in mente il suo vecchio progetto di una fiaba teatrale. «Così», dice nell'autobiografia, «mi trovai fra le mani il primo atto di *Il sogno una vita*, una pièce che avevo iniziato nel mio primo periodo e che avevo messo da parte, perché l'attore che doveva fare Zanga voleva a tutti i costi avere un bianco anziché un negro. Il carattere variopinto e mosso dell'azione era adatto a dare a me stesso un impulso nella mia depressione»⁸.

Riprendere in mano il lavoro incompiuto della sua giovinezza appariva a Grillparzer il modo migliore per superare la deprimente stagnazione e uscire all'aperto grazie alla fantasia poetica. E infatti, non per caso la pièce, terminata nel 1831, tratta del tentativo di un giovane di fuoriuscire dall'atmosfera paralizzante di un idillio familiare campestre, dove gli manca l'aria per respirare. La realizzazione, nella sfera onirica, dei desideri segreti del protagonista Rustan si mostra, però, ambivalente e minacciosa e si trasforma in un incubo. Nel proseguire la stesura di questo testo, che aveva lasciato sospeso, Grillparzer elabora ora diverse importanti esperienze fatte nel frattempo (letture, viaggi, incontri, riflessioni, sogni); e si pensi all'intenso studio di temi storici, di questioni di diritto, potere, *hybris* e violenza, nonché alle sue osservazioni psicologiche sul rapporto fra i sessi e sulla scissione problematica dell'individuo moderno⁹. E si pensi al suo studio, altrettanto intenso, del teatro barocco

Tyrannei, von der ich noch gehört. [...] die unsichtbaren Ketten klirren an Hand und Fuß» (5 marzo 1828). [Questa è la tirannia più blanda di cui abbia mai sentito dire [...] le catene invisibili tintinnano su mani e piedi].

- 7 «daß historische Stoffe zu behandeln in den österreichischen Landen höchst gefährlich sey». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p.199.
- 8 «Da fiel mir der erste Akt von “Traum ein Leben“ in die Hände, welches Stück ich schon in meiner frühesten Zeit begonnen, aber weggelegt hatte, weil der mit der Rolle des Zanga theilte Schauspieler statt des Negers durchaus einen Weißen haben wollte. Das Bunte und Stoßweise des Stoffes war eben geeignet mir selber einen Anstoß in meiner Verdroßenheit zu geben». *Ibidem*.
- 9 Su questi complessi tematici, cfr. *König Ottokars Glück und Ende*, *Sappho*, *Medea*, *Des Meeres und der Liebe Wellen* etc.

spagnolo, nel quale l'opera di Lope de Vega assunse il ruolo centrale sostituendosi col tempo a Calderón¹⁰. Nella sua pièce, Grillparzer elaborerà una straordinaria quantità di modelli letterari, dai racconti di Voltairre al *Flauto magico*, dal *Nathan* di Lessing al *Faust* di Goethe, dalle fiabe magiche di Raimund a *La vida es sueño* di Calderón e altri, e riuscirà a far confluire questi materiali eterogenei in un'unità perfetta, una pièce originale, avvincente, che avrebbe completamente affascinato il pubblico, un «colpo di grande talento», nelle parole di Heinrich Laube¹¹.

Consapevole di avere creato un'opera *sui generis*, Grillparzer si recò dal direttore del Hofburgtheater.

Als ich mit meinem Mondkalbe fertig war, übergab ich es meinem Freunde Schreyvogel zur Aufführung. Dieser war gar nicht gut darauf zu sprechen. Er zweifelte an der Möglichkeit einer Wirkung auf dem Theater, die bei mir völlig ausgemacht war; hatte ich es doch aufführen gesehn, als ich es schrieb¹².

Il termine «Mondkalb» (vitello lunare) risaliva inizialmente al lessico contadino e designava animali deformi o ibridi che sarebbero stati concepiti sotto l'influenza della luna piena. In seguito veniva usato anche, più o meno scherzosamente, per le persone. Grazie a Shakespeare entrò nella letteratura, nella *Tempesta*, dove Stephano insulta Calibano come «moon-calf», un termine tradotto in tedesco da Schlegel e Tieck come «Mondkalb».

Moon-calf, speak once in thy life, if thou beest a good moon-calf.
Mondkalb, sprich Einmal in deinem Leben, wenn du ein gutes Mondkalb bist.
Parla una volta nella vita, aborto di luna, parla se sei un buon aborto di luna¹³.

10 Cfr. gli approfonditi *Studien zum spanischen Theater*, in FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1872, vol. 8, p. 123-344.

11 FRANZ GRILLPARZER, *Der Traum ein Leben*, in *Sämtliche Werke in 20 Bänden*, a cura e con introduzioni di AUGUST SAUER, Stuttgart s.a., vol. 7, p. 220 (postfazione di Heinrich Laube).

12 «Quando avevo terminato il mio vitello lunare, lo consegnai all'amico Schreyvogel per metterlo in scena. Costui, però, non lo apprezzò particolarmente. Dubitava della possibilità che funzionasse a teatro, mentre io ne ero perfettamente certo, perché l'avevo visto rappresentare, mentre lo scrivevo». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 200.

13 WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tempest*, in *Shakespeares Comedies*, London-New York s. a., p. 35 [II, 3 Stephano]; *Der Sturm*, in *Shakespeares dramatische Werke*, tradotte da AUGUST WILHELM SCHLEGEL e LUDWIG TIECK, Berlin 1854, vol. 4, p. 285. *La Tempesta*, a cura di AGOSTINO LOMBARDO, testo originale a fronte, Milano 2004, p. 123.

Grillparzer ha applicato questo termine a due delle sue pièces, *L'Avola* e *Il sogno una vita*¹⁴. Sarà un caso che abbia usato questo insulto affettuoso proprio per le due opere scritte in trochei, osannate dal pubblico, ma guardate dall'alto in basso da una certa parte della critica? Rispetto alla *via regia* del teatro classico e colto, *Der Traum ein Leben* costituisce un passo fuori dal seminato, un avvicinamento alla commedia popolare con le sue scene oniriche e fiabesche, le trame di “miglioramento” (*Besserung*) e la struttura “a cornice” (*Rahmenhandlung*). Infatti, a tutte queste caratteristiche del genere corrisponde la pièce di Grillparzer, che tratta del miglioramento del protagonista grazie alle sue esperienze fiabesche e in cui alle sfere del sogno e della veglia corrispondono, rispettivamente, azione interna e azione di cornice. Ferdinand Raimund sottolineerà i tratti comuni dell'opera con la sua commedia *Il contadino milionario* (*Der Bauer als Millionär*), senza voler per questo competere con il linguaggio artisticamente più elaborato del celebre collega¹⁵. Grillparzer, che amava molto Raimund e guardava volentieri le sue opere a teatro¹⁶, preferiva però che le sue proprie fossero messe in scena al Hofburgtheater e non in un teatro di periferia, come il Theater an der Wien, che aveva visto il successo dell'*Avola* e dove con suo grande disappunto si rappresentò *Der Traum ein Leben* senza la sua autorizzazione e con delle modifiche arbitrarie¹⁷. Eppure, ancora anni più tardi, nel 1846, scriverà nel suo Diario: «Non ci liberiamo mai delle impressioni di giovinezza. Anche nelle mie opere si nota che da bambino amavo le storie di fate e fantasmi del Teatro nella Leopoldstadt»¹⁸.

14 Su *Die Ahnfrau* come «Mondkalb», cfr. F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 80.

15 AUGUST SAUER e REINHOLD BACKMANN, *Apparat zum Traum ein Leben, zu Weh dem, der lügt! und zur Libussa*, in FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*, Wien 1939, vol. 20, p. 30.

16 Cfr. la lettera di Grillparzer a Ferdinand Raimund del 29 novembre 1829, in FRANZ GRILLPARZER, *Briefe und Tagebücher. Eine Ergänzung zu seinen Werken*, a cura di CARL GLOSSY e AUGUST SAUER, Stuttgart-Berlin s. a., vol.1, p. 98 sg.

17 F. GRILLPARZER, *Briefe und Tagebücher*, cit., vol.1, p. 115. Grillparzer si rivolge nell'autunno 1834 a Deinhardstein con la richiesta di far mettere in scena la pièce. «Der... Kerl an der Wien hat sich die miserabelsten Auslassungen und Zusätze erlaubt» [Il tizio del [Theater an der] Wien si è permesso le più miserevoli omissioni e aggiunte].

18 «Die Jugendeindrücke wird man nicht los. Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, dass ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe». *Franz Grillparzer*, a cura di KARL PÖRNACHER, München 1970 (= *Dichter über ihre Dichtungen*), p.157.

Fra tutte le pièces del teatro popolare ce n'era, però, una che fece la più grande impressione sul piccolo Franz e che lo avrebbe accompagnato in tutta la sua carriera come un testo sorgivo del suo teatro. Ci riferiamo al *Flauto magico*, che lasciò delle tracce inconfondibili anche ne *Il sogno una vita*, e non solo nell'uccisione del serpente, di cui Rustan si vanta ingiustamente come aveva fatto prima di lui Papageno. Tutta l'atmosfera fiabesca e orientaleggiante, nonché la partenza dell'eroe che, accompagnato da un suo servo, cerca gloria e amore e che subisce una trasformazione, un "miglioramento" (*Besserung*), trovano una corrispondenza nell'opera di Mozart e Schikaneder. Vi è una svolta radicale nell'azione, che comporta il passaggio della simpatia degli spettatori dalla regina della notte verso Sarastro, una svolta erroneamente considerata un difetto, una "frattura", mentre in realtà costituisce un elemento fondamentale della costruzione drammatica¹⁹. A questa svolta corrisponde, nella pièce di Grillparzer, la transizione finemente raffigurata dal sogno alla veglia, che fece un'impressione enorme sul pubblico della prima²⁰. Se Grillparzer fa sapientemente confluire elementi così eterogenei come sogno e veglia, idillio campestre e lotte per il potere a corte, teatro colto e teatro popolare, si può richiamare al grande modello del *Flauto magico*, in cui coesistono armoniosamente la comicità popolare e il solenne, esoterico rituale massonico, o per usare le parole di Goethe, «dove la massa degli spettatori gode dell'apparizione», mentre contemporaneamente «all'iniziato si schiude il significato superiore»²¹. Perciò si pone la domanda: non era forse anche il *Flauto magico* un "vitello lunare", uno strano ibrido che univa in sé il teatro magico fantasioso di ascendenza barocca e il messaggio umanitario dell'Illuminismo?

Che l'elemento barocco e quello illuminista, giuseppino coesistano in Grillparzer, dimostrandosi compatibili, è una nota osservazione di Roger

19 La diffusa teoria della "frattura" («Bruch-Theorie») era già stata confutata da Otto Rommel nel 1952. Cfr. anche JAN ASSMANN, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005, p. 18 e passim.

20 Sulla reazione del pubblico cfr. H. BACHMAIER, *Kommentar zu Der Traum ein Leben*, cit., p. 648sgg. e A. SAUER – R. BACKMANN, *Apparat zum Traum ein Leben*, cit., p. 24 sgg.

21 «Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen». JOHANN PETER ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Leipzig s.a., p. 226.

Bauer, ampiamente condivisa dagli studiosi²². La compresenza di Voltaire e Calderón, Lessing e Lope de Vega fra le sue letture preferite lo può dimostrare, e *Der Traum ein Leben* ne offre un esempio eloquente. Certamente il titolo dell'opera fa pensare innanzi tutto a *La vida es sueño* e infatti alcuni elementi centrali si ispirano a questo capolavoro spagnolo. Ciò vale per gli aspetti politici, per i sentieri verso il potere (quelli diritti e quelli storti), per la questione del buon governo e della sua contrapposizione al dominio di arbitrio e violenza. L'inversione del titolo non è certo casuale: in Calderón, il principe Sigismundo, considerato pericoloso dagli astrologi e per questo tenuto prigioniero, viene liberato e messo sul trono per un periodo di prova. Ma, siccome in breve tempo si rivela essere un tiranno senza scrupoli, lo sperimento viene revocato ed egli riportato in carcere con la motivazione che il suo breve regno sia stato il miraggio di un sogno. Solo quando si rende conto, che tutti nel mondo sognano ciò che sono e che anche nel sogno le buone azioni hanno valore, decide di far pace con il padre. Eticamente maturato, approfitterà della seconda opportunità concessagli per diventare un regnante giusto. Lo *happy end* è così assicurato e Sigismundo conclude:

¿Ché es la vida?: un frenesí.
 ¿Ché es la vida?: una ilusión,
 una sombra, una ficción;
 y el mayor bien es pequeño,
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños sueños son²³.

Per Rustan, invece, non è la vita a trasformarsi in sogno, ma il sogno in vita, per cui non c'è una seconda opportunità per lui. La sua carriera, tutta sognata, come assassino, menzognero e usurpatore lo porta quasi

22 ROGER BAUER, *Grillparzers Aufklärung*, in *Stichwort Grillparzer*, a cura di HILDE HAIDER-PREGLER e EVELYN DEUTSCH-SCHREINER, Wien-Köln-Weimar 1994, pp. 71-76. Sulla transizione dall'elemento gesuitico-cattolico verso quello illuministico-razionalista in Grillparzer e, più in generale, nello *Zauberspiel* viennese, cfr. ALESSANDRA SCHININÀ, *Il teatro di Franz Grillparzer*, Roma 2011, p. 33.

23 «Cos'è la vita? Delirio/ Cos'è la vita? Illusione/ appena chimera ed ombra/ e il massimo bene è un nulla/ ché tutta la vita è sogno/ e i sogni, sogni sono». PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño/Das Leben ist Traum*, tradotto e commentato da HARTMUT KÖHLER, con un contributo di BURKHARD VOGEL, Stuttgart 2009, p. 166sg.; tr. it., *La vita è sogno*, introduzione di ANDREA BALDISSERA, prefazione, traduzione e note di DARIO PUCCINI, Milano 2003, p. 161.

sul trono del re, ma poi lo precipita al limite del suicidio. Quando, fradicio di sudore, si sveglia dall'incubo, rinuncia a tutte le sue velleità di potere e gloria. Non viene però esplicitato che con ciò abbandoni anche il suo desiderio di libertà e di espressione di sé attraverso l'azione. Il *canto del sole* di Rustan recita:

Breit es aus mit deinen Strahlen,
 Senk es tief in jede Brust:
 Eines nur ist Glück hinieden,
 Eins: des Innern stiller Frieden
 Und die schuldbefreite Brust!
 Und die Größe ist gefährlich
 Und der Ruhm ein leeres Spiel;
 Was er gibt, sind nichtge Schatten,
 Was er nimmt, es ist so viel!²⁴

Spesso queste parole sono state lette come un'apologia del quietismo politico della restaurazione, una specie di *credo* del Biedermeier condiviso dall'autore. A guardar bene, però, esse confermano soltanto la critica dell'egomania e della sete di potere, foriere di violenza disumana, come l'aveva già rappresentata in Giasone e negli argonauti, oppure in Ottocaro-Napoleone. La *vanitas* barocca giunge come un'eco lontana, ma la dimensione metafisica ha lasciato spazio a quella psicologica, ad una ricerca della "felicità sulla terra", nell'al di qua e non più nell'al di là.

In Calderón Grillparzer ammirava la tecnica drammaturgica – noto è il suo detto «La composizione si può imparare da Raffaello, Mozart, Calderón»²⁵ – e la naturalezza della rappresentazione, non invece le implicazioni ideologiche. Nei suoi *Studi sul teatro spagnolo*, che sono principalmente dedicati a Lope de Vega, parla anche di Calderón, «in cui più delle volte sono la superstizione e il pregiudizio a dare l'impulso all'entu-

24 «Spandi ovunque con la luce dei tuoi raggi ed instilla profondamente in ogni petto la certezza esservi una sola felicità sulla terra: la pace serena del nostro intimo ed un cuore puro. La grandezza è pericolosa e la fama è vuoto trastullo; quello ch'essa dà è vana ombra, quello ch'essa prende è troppo!». F. GRILLPARZER, *Der Traum ein Leben*, cit., p. 215, tr. it. *Il sogno è una vita*, a cura di CARLOTTA GIULIO, Torino 1937, p. 176.

25 «Komponieren kann man lernen von Raphael, Mozart, Calderón» (1820). Cfr. ECKHARD HEFTRICH, *Calderón – Grillparzer – Hofmannsthal*, in *Pedro Calderón de la Barca. Vorträge anlässlich der Jahrestagung der Görres-Gesellschaft 1978*, a cura di THEODOR BERCHEM e SIEGFRIED SUDHOF, Berlin 1983, pp. 11-28, p. 25.

siasmo»²⁶. Superstizione (*Aberglaube*) e pregiudizio (*Vorurteil*) sono due termini centrali della critica della religione di stampo illuminista, che ricorrono sia nel *Flauto magico*, sia nel *Nathan* di Lessing in contesti significativi. Grillparzer ama appassionatamente il teatro barocco spagnolo, ma lo legge con gli occhi di un illuminista giuseppino. Infatti, nei suoi *Studi sul teatro spagnolo*, esclama: «Vorrei che Lessing avesse conosciuto Calderón e Lope de Vega»²⁷.

Tra barocco e illuminismo vi è per Grillparzer una tensione creativa, che emerge anche dalla sua difesa di Voltaire. Questo massimo dei francesi verrebbe, secondo lui, condannato ma non letto da molti tedeschi²⁸. L'autore sottolinea in varie lettere, nonché in pagine di diario e dell'autobiografia, che l'impulso decisivo per la stesura di *Der Traum ein Leben* era partito dal racconto *Le blanc et le noir* (1764) di Voltaire. La movimentata, fiabesca storia del giovane nobile di campagna Rustan del Kandahar, che si innamora della principessa del Kashmir, affronta ogni pericolo per conquistarla, uccide il suo rivale in un duello e viene alla fine per un tragico equivoco ucciso dalla amata, si rivela come un sogno. Fradicio di sudore e sconvolto, Rustan si sveglia con le parole: «Suis-je mort, suis-je en vie?» (Sono morto, sono vivo?)²⁹ e si rende conto di aver dormito solo un'ora. Con una riflessione sull'insondabilità del tempo si chiude il racconto che, in gran parte, viene portato avanti da due geni: il nero Ébène e il bianco Topaze. Mentre Topaze mette in guardia il suo padrone da ogni pericolo e gli consiglia insistentemente di tornare a casa, il nero lo incoraggia a compiere ogni sorta di fatti e misfatti. Sul letto di morte Rustan riconoscerà l'azione nascosta di questi geni, che ora gli appaiono con ali, bianche l'uno, nere l'altro, e fra i quali non sa decidere a chi dare la preferenza³⁰.

Grillparzer ha mantenuto l'atmosfera orientaleggiante e il nome del protagonista e ha fatto del genio nero Zanga, l'inquietante guida attra-

26 F. GRILLPARZER, *Studien zum spanischen Theater*, cit., p. 301.

27 «Ich wollte, Lessing hätte Calderón und Lope de Vega gekannt». *Ibidem*, p. 262. Ovviamente Lessing conosceva i due drammaturghi del *Siglo de oro*, che vengono menzionati anche nella *Drammaturgia d'Amburgo*, ma essi non erano al centro del suo canone teatrale. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, a cura e con il commento di KLAUS BERGHAHN, Stuttgart 1981, pp. 322, 352, 355.

28 F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 96.

29 VOLTAIRE, *Le blanc et le noir*, in *Romans et contes*, a cura di FRÉDÉRIC DELOFFRE e JACQUES VAN DEN HEUVEL, Paris 1979, pp. 255-267, p. 265.

30 Ivi, p. 266sg.

verso il sogno, mentre il bianco ritorna nella figura serena del derviscio³¹. Nell'ironia di Zanga, nel suo cinismo si possono avvisare, oltre agli evidenti tratti mefistofelici, certi riflessi dell'ironia voltairiana. Le ali nere di Ébène ritornano spaventose in Zanga: «Nemico, tentatore, angelo del male», grida Rustan, «I tuoi capelli paiono serpi [...]. E il vestito si allarga sul dorso in due ali nere. [...] Ed ai tuoi piedi omicidi qualcosa brilla di luce livida»³². Nella misteriosa, poetica scena finale rivediamo ancora i due geni, lo schiavo nero Zanga, ormai liberato, e il derviscio, i discendenti di Ébène e Topaze, che passano suonando insieme una soave musica.

La fitta rete di rimandi faustiani è stata ripetutamente sottolineata dalla critica³³, per cui ci limiteremo a qualche breve accenno. Il dialogo drammatico, spesso polemico fra Rustan e il suo *alter ego* Zanga si ispira al rapporto ambivalente tra Faust e Mefistofele e la cinica, sarcastica visione, da parte dello schiavo, delle donne, dell'amore, dei rapporti di lealtà, dello stato e dei doveri di un regnante si ispira chiaramente alla figura del tentatore goethiano. Anche lo sdoppiamento delle figure femminili (Mirza-Gülnare / Margherita-Elena) si presta ad una lettura intertestuale. Come Faust, anche Rustan passa dal piccolo al grande mondo, dove lo attendono non solo ricchezza, potere e gloria, ma anche i doni di Eros. Il suo programma di governo, cioè di abbattere l'esistente, estirpare, riprogettare e rinnovare tutto, sembra ispirarsi allo stesso *Streben* tecnologico-imprenditoriale e colonialista di Faust, che caratterizza la seconda parte della tragedia.

Nel raffigurare la carriera politico-criminale sognata dal suo protagonista, Grillparzer dimostra una visione lucida e pessimista, che non ha perso di attualità fino al giorno d'oggi. L'ascesa apparentemente irresistibile di Rustan inizia con una menzogna, per coprire la menzogna diventa assassino, per coprire l'assassinio ricorre di nuovo alla menzogna e così via. I dubbi che ogni tanto affiorano, vengono messi a tacere, con o senza

31 A. SAUER – R. BACKMANN, *Apparat zum Traum ein Leben*, cit., p. 8.

32 «Feind, Versucher! Böser Engel! [...] Schlangen scheinen deine Haare [...] Und das Kleid auf deinem Rücken/ dehnt sich aus zu schwarzen Flügeln [...] und zu deinen Mörderfüßen/ Leuchtets fahl mit düstern Glanz». *Der Traum ein Leben*, p. 208 sg, tr. it., cit., p. 171.

33 H. BACHMAIER, *Kommentar zu Der Traum ein Leben*, cit., S. 647. Heinrich Laube da un lato parla di una «poesia orientale faustiana» (A. SAUER – R. BACKMANN, *Apparat zum Traum ein Leben*, cit., p. 27); dall'altro di un «Faust austriaco»; F. GRILLPARZER, *Der Traum ein Leben*, cit., p. 220 (postfazione).

l'aiuto di Zanga. Per entrare nella sfera del potere, è aiutato dall'amore di Gülnare, la bella figlia del re, la cui sensualità lo turba:

Zanga, jene Lichtgestalt,
Sich um seinen Nacken schmiegend,
Weich in Vaterarmen liegend:
Wie sie atmet, wie sie glüht,
Jede Fiber wogt und blüht!³⁴.

Gülnare, a sua volta, si invaghisce subito dell'affascinante straniero:

Vater schau, so sehen Helden!
Vater schau, so blickt ein Mann!
Was uns alte Lieder melden
Schau es hier verwirklicht an!³⁵.

Nel prosieguito dell'azione questa figura, solitamente considerata una perfida seduttrice, si rivelerà, però, come una donna intelligente, coraggiosa e sicura di sé; è l'unica persona che capisce i sotterfugi di Rustan e che osa sbarrargli la strada. Prima però osserviamo i metodi di conquista e di mantenimento del potere da parte dell'eroe: dell'avvelenamento del re, che aveva cominciato a sospettare di lui, egli dà la colpa ai suoi avversari, mentre Zanga assolve il compito di portare dalla parte di Rustan i più importanti generali dell'esercito reale. Gülnare, pur fidandosi ancora di lui, ha l'accortezza di non consegnare la corona del padre morto a nessuno, nemmeno al proprio fidanzato.

Nel quarto atto assistiamo agli eccessi del dispotismo di Rustan: nascosto in un'alcova, vestito con sete preziose, un diadema nei capelli, egli ascolta le parole dei suoi nemici, che vogliono destituirlo. Loro lamentano la sparizione, quasi quotidiana, «senza lasciar traccia», dei «migliori, ch'egli teme»³⁶ e la situazione della loro regina, che è quasi diventata la schiava di quell'intruso. Rustan fa mettere in catene i congiurati, accusandoli di alto tradimento, fa loro capire, che venivano spiate anche nelle loro case e annuncia il suo programma di governo:

34 «Come palpita, come arrossisce quella figura raggianti che si stringe al suo collo e soave si abbandona nelle braccia paterne; ogni sua fibra vibra come un fiore». F. GRILLPARZER, *Der Traum ein Leben*, cit., p. 143, tr. it., cit., p. 122.

35 «Padre, guarda, così sono gli eroi! Padre, vedi, tale è lo sguardo d'un uomo. Ecco fatto realtà ciò che gli antichi canti annunciano». Ivi, p. 144, tr. it., cit. p. 123.

36 «[der]Besten, denen seine Furcht mißtrauet». Ivi, p. 186, tr. it., cit., p. 155.

Ich will dieses Land durchflammen
 Wie ein reinigend Gewitter,
 Niederschmettern seine Stämme,
 Aus dem Grund die Wurzeln haun
 Und dem Boden, wenn gereutet,
 Neue Samen anvertraun.
 Fort mit ihnen³⁷.

Perfino Zanga rimane stupito da queste visioni di un potere totalitario privo di scrupoli³⁸. Ma Gülnare, alla stregua di una regnante illuminata, esige di ascoltare le motivazioni del dissenso dei giurati, mettendosi apertamente in contrapposizione a Rustan:

GÜLNARE: Billig scheint, was sie begehren.
 RUSTAN: Wär es so, würd ichs gewähren.
 GÜLNARE: Und wenn ichs nun selber wünsche?
 RUSTAN: Wünsche! Wünsche!
 GÜLNARE: Und befehle³⁹.

Questa resistenza da parte della sua fidanzata coglie impreparato Rustan che comincia a inveire contro «l'arbitrio di capricci donneschi»⁴⁰. Si vanta di aver provveduto saggiamente, preparando la guardia di palazzo per la necessità di un colpo di stato, perché «chi vive di favori è esitante, e chi conta sulla riconoscenza altrui è un pazzo»⁴¹. Ma proprio da questi soldati egli sarà abbandonato, per cui si giunge al drammatico interrogatorio del vecchio muto Caleb, che dovrebbe scrivere la sua testimonianza sull'assassinio del re su un foglio. Rustan, con l'aiuto di Zanga, cerca di impedirlo: «Gli proibisco di scrivere!», ma Gülnare controbatte: «Ed io

37 «Voglio, qual tempesta risanatrice, guizzare come una fiamma per tutta questa terra, abbattere tronchi, estirpare radici, spargere sui campi dissodati nuova semente. Via di qui costoro!». Ivi, p. 188, tr. it. p. 156.

38 Su Rustan come anticipazione del potere totalitario moderno, cfr. RICCARDO MORELLO, *Der Traum ein Leben di Franz Grillparzer. "Der Mensch wurzelt im Traum"*, in *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder*, a cura di HERMANN DOROWIN, RITA SVANDRLIK, LEONARDO TOFI, Perugia 2014, pp. 167-178, p. 173.

39 «GÜLNARE: Il loro desiderio mi par molto giusto/ RUSTANO: Se lo fosse, lo accoglierei io pure/ GÜLNARE: E se io stessa lo desiderassi?/ RUSTANO: Desideri! Desideri!/ GÜLNARE: E se lo ordinassi?» F. GRILLPARZER, *Der Traum ein Leben*, cit., p. 190, tr. it., cit., p. 157.

40 «weiberhafter Launen Willkür». Ivi, p. 191, tr. it. p. 158.

41 «Wer von Gnade lebt, ist zaghaft,/ Wer auf Dank zählt, ist ein Thor». Ivi, p. 192, tr. it. p. 159.

glielo ordino!»⁴² Questa drammatica contrapposizione fra i fidanzati, che si configura come vera e propria lotta per il potere fra i sessi, termina con lo smascheramento di Rustan e con la sua fuga disperata. Infatti, si sta per gettare dal ponte, quando sopraggiunge il salvifico suono dell’orologio della torre, che annuncia il giorno.

Gradualmente si compie il passaggio dal sogno alla veglia e con esso la liberazione dall’incubo, magistralmente rappresentata da Grillparzer. Molto è stato scritto sulla raffigurazione del sogno, anticipatrice di Freud, sul raffinato gioco con i residui del giorno (*Tagesreste*), su condensazione (*Verdichtung*) e spostamento (*Verschiebung*) in questa pièce⁴³. Attraverso numerose annotazioni nei diari e nelle lettere di Grillparzer, si potrebbe dimostrare che i “desideri repressi” di Rustan abbiano radici profonde nell’anima del suo autore. E non ci riferiamo tanto a velleità tiranniche e distruttive, quanto ad un anelito di libertà, eternamente frustrato, affidato agli splendidi versi espressi da Rustan all’inizio della sua avventura:

Freiheit! Ha, mit langen Zügen
 Schlürf ich deinen Äther ein!
 In des Morgens Purpurschein
 Seh ich deine Banner fliegen,
 Die auf Höhn, am Himmelszelt,
 Weit umher Du aufgestellt:
 Allen Lebenden ein Zeichen
 In der Schöpfung weiten Reichen.
 Freiheit! Athem der Natur,
 Zeiger an der Weltenuhr;
 Alles Großen Wieg und Thron,
 Nimm ihn auf, den neuen Sohn!
 Lass mein Stammeln dir gefallen,
 Die du Mutter bist von allen!⁴⁴

42 «Ich verbiete, dass er schreibe! [...] Ich befehle, dass er’s soll!». Ivi, p. 195, tr. it. p. 161.

43 Per le numerose interpretazioni di stampo freudiano di *Der Traum ein Leben* è stata decisiva la monografia di HEINZ POLITZER, *Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*, mit einem Vorwort von REINHARD URBACH, Wien-Darmstadt 1990 [1972], p. 230-251.

44 «RUSTANO: Libertà! Ah!... A pieni polmoni respiro in me il tuo etere. Vedi nel riflesso purpureo dell’aurora palpitare i tuoi vessilli, che tu hai issato in ampio cerchio sulle alture, vicino alla volta celeste. Richiamo a tutti i mortali nel vasto regno della creazione. Libertà! Respiro della natura, lancetta dell’orologio del mondo, culla e trono d’ogni cosa grande, accogli il nuovo figlio. Ti sia gradito il mio balbettio, o tu, madre di tutti!». Ivi, p. 134. Tr. it. cit., p. 115.

Dopo il risveglio di Rustan, la libertà qui decantata appare irraggiungibile e il fatto che il suo sogno si sia trasformato in incubo, lascia apparire il presunto *happy end* in tutta la sua ambivalenza. Sentiamo che presto Rustan fuggirà di nuovo da questo idillio claustrofobico che solo apparentemente gli offre una soluzione in stile *Biedermeier*.

Guai a chi mente!: la Repubblica dei bambini

La commedia *Guai a chi mente!* (*Weh dem, der lügt!*), scritta da Franz Grillparzer nel 1836 e rappresentata nel 1838, lasciò perplessi gli spettatori dell'epoca. Il testo presenta in effetti un ribaltamento di situazioni e ruoli tradizionali, che, non limitandosi alla sfera del comico e dell'eccezione alla regola, rappresenta piuttosto una sfida, più o meno conscia, alle convenzioni sia teatrali che sociali del Biedermeier. Le contaminazioni tra farsa e psicologia, tra storia e utopia, tra riflessioni etiche e pratica di vita sono in effetti tali da consentire molteplici interpretazioni. Negli ultimi anni più che sulla dimensione morale intorno al concetto di verità gli studi hanno puntato l'attenzione sui contenuti di critica sociale, ad esempio sul rapporto servo/padrone come motivo centrale¹. Il giovane Leon, cuoco al servizio del vescovo di Châlons Gregorio, per compiere la sua missione – liberare Atalo, il nipote di Gregorio, prigioniero presso i germani – e sposare infine Edrita, la figlia del conte Kattwald, deve infatti affrontare e vincere le resistenze di una serie di “padroni”.

In effetti, come accade spesso nelle opere di Grillparzer, c'è in questa commedia qualcosa che supera la dimensione della libertà individuale e rivela un inaspettato spirito democratico e addirittura repubblicano, in un autore che un tempo veniva considerato un semplice cantore della Casa d'Austria. Ormai è stato ampiamente dimostrato dalla critica come la relazione di Grillparzer nei confronti della monarchia danubiana sia stata tormentata e costellata da equivoci e malcontento, e come le sue opere aprano nuove prospettive nella trattazione di tematiche che vanno oltre il riferimento al mito asburgico, quali il rapporto tra *Heimat* e *Fremde*, l'emancipazione delle donne, il rapporto tra uomo e ambiente.

1 Vedi ALESSANDRA SCHININÀ, *Il teatro di Franz Grillparzer*, Roma 2011, pp. 55-69.

Da quest'ottica la libertà di parola, di azione e di movimento rivendicata dal protagonista della commedia acquista degli inaspettati toni rivoluzionari, collegati al motivo del cibo e dell'uguaglianza sostanziale di tutti gli uomini nei loro bisogni primari e nelle loro aspirazioni alla felicità. Questa fu probabilmente una delle cause che decretarono l'insuccesso iniziale presso un pubblico alto borghese e aristocratico che si aspettava ben altro da un autore ufficialmente riconosciuto come Grillparzer.

Leggendo il testo si nota una messa in crisi e persino un ribaltamento di una rigida concezione gerarchica e nazionalistica. Grillparzer costruisce un medioevo, che, lungi dall'essere romanticizzato, presenta piuttosto degli aspetti illuministici, in cui i diritti di nascita e una serie di pregiudizi sociali e culturali vengono messi in discussione². Cambia soprattutto il punto di vista rispetto a quello del racconto medievale da cui l'autore austriaco trasse spunto. Nella cronaca di Gregorio di Tours la prospettiva è quella di un signore potente convinto della superiorità della sua gente e della sua fede; nella commedia il punto di vista viene dal basso, è quello di un cuoco. Il testo finisce così per acquistare sulla scena una carica utopica ed eversiva che lo trasforma in qualcosa di più complesso che non un semplice gioco moralistico sul rapporto verità/menzogna come suggerisce il titolo.

Guai a chi mente! è in fondo una sorta di *Zauber Märchen*, una fiaba fantastica in cui il tempo viene sospeso e i personaggi si muovono in un'atmosfera magica, in cui l'impossibile diventa possibile. Grillparzer lavorò a lungo alla commedia, con interruzioni e riprese, e il risultato finale, non proprio omogeneo, riflette le esperienze che andava maturando. In una lettera del febbraio 1838, a proposito degli errori commessi a suo avviso nella messa in scena della prima, egli afferma di avere voluto rappresentare una «Republik von Kindern»³, una repubblica di bambini, nel corso della quale le azioni sono dettate da uno spirito ingenuo e gio-

2 La critica si è spinta addirittura a vedere nella commedia di Grillparzer un travestimento medievale del conflitto centrale del *Vormärz*, vale a dire il differente grado di sviluppo raggiunto dalla Francia e dalla Germania nel XIX secolo. Cfr. HANS HÖLLER, *Libussa in der Gründerzeit. Grillparzer zwischen Kürnberger und Heine* in «Aussinger Beiträge», 2, 2008, p. 27. Sulla trattazione dei conflitti di classe in *Guai a chi mente!* cfr. DAGMAR LORENZ, *Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts*, Wien-Köln-Graz 1986, pp. 87-95.

3 In *Dichter über ihre Dichtungen. Franz Grillparzer*, a cura di KARL PÖRNACHER, München 1970, p. 207.

coso. I *pueri* di cui parla la fonte medievale, diventano i tre fanciulli Leon, Atalo e Edrita, i cui comportamenti sono una mistura infantile di istinto, calcolo egoistico, testarda e dispettosa musoneria, ma anche di gioia di vivere e noncuranza delle regole imposte dai padri.

La definizione di “repubblica di bambini” rivela la posizione ambivalente dell'autore. Se il termine *Republik* rimanda infatti ad uno spirito illuministico-democratico, la parola *Kinder* evoca una sfera di ingenuità e fantasia. Questi due riferimenti e atteggiamenti si intrecciano nella commedia e non sempre si armonizzano, appesantiti per altro da censure e autocensure che impongono, come accade nei drammi grillparzeriani, un rientro finale nell'ordine costituito.

Nei diari di Grillparzer troviamo una valenza positiva attribuita alla condizione del bambino. In una nota diaristica del 19 marzo 1826, in cui egli lamenta una fase di calo della sua fantasia creativa, si legge: «Die Phantasie wird nach und nach zum Greise, und der Verstand bleibt ewig Kind, oder Knabe besser zu sagen, denn Kind wäre allenfalls noch zu entschuldigen»⁴. Oltre alla sottolineatura della differenza tra l'ingenuità del bambino e l'im maturità del fanciullo, è interessante notare come Grillparzer suggerisca il legame del bambino con una sfera intellettuale e non istintuale, nel senso di un intelletto puro e incorrotto, che riesce a concentrarsi e risolvere praticamente i problemi. Ciò può riflettersi anche nel campo della produzione letteraria. Nel 1838 annota nei diari: «In einem englischen kritischen Blatte kommt der Ausdruck vor: Ein englisches Kind ist männlicher als ein deutscher Mann. Es liegt literarisch eine große Wahrheit in diesem Ausspruche»⁵.

Anni prima in una nota del 1812 a proposito del suo doppio Fixlmüller troviamo l'affermazione: «Nur Kinder sollen an den Brüsten der Musen saugen. [...] Und wie viele Kinder gibt's? Ich aber sage euch, wer

4 «La fantasia diventa a poco a poco un vegliardo e la ragione resta un eterno bambino, o fanciullo per meglio dire, perché restare un bambino sarebbe eventualmente scusabile». Laddove non diversamente indicato la traduzione è dell'autrice del saggio (A. S.). FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe, a cura di AUGUST SAUER, fortgeführt von REINHOLD BACKMANN, Wien 1909-1948, Sez. II, Vol. 8, p. 194 (= GW, numero romano per la sezione, numero arabo per il volume).

5 «In un giornale inglese si legge la nota critica: un bambino inglese è più uomo di un uomo tedesco. Letterariamente parlando quest'affermazione esprime una grande verità». GW, II, 10, p. 239.

nicht wird wie diese, wird nicht ins Himmelreich der Poesie eingehen!»⁶. Qui echeggia ancora una concezione schilleriana di poesia ingenua, verso la quale il moderno poeta dilacerato prova nostalgia. Similmente rimpiange quel senso naturale e vivo del meraviglioso che provano i bambini, e che lui stesso provava, leggendo le favole⁷. Che non si tratti solo di bisogno di evasione fantastica ma di una forma di conoscenza, si vede nel fatto che Grillparzer sottolinea la propria ricerca da adulto di quello che definisce «Nachgeschmack der Kinderzeit»⁸, vale a dire il desiderio di ritrovare il sapore, gli echi dell'infanzia attraverso la concentrazione su di un oggetto di studio. La poesia è infatti per Grillparzer composta dalla profondità del filosofo e dalla gioia del bambino per le immagini colorate: «Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern»⁹.

Certo la realtà della condizione dell'infanzia nel Biedermeier era molto diversa e Grillparzer ne era consapevole. Dai suoi scritti emerge come la formazione dei bambini all'epoca non stimolasse le loro capacità. Critica la scuola e lamenta come da bambino fosse stato abbandonato a se stesso, lasciato in balia di insegnanti scadenti, incapaci di sviluppare un metodo di formazione organico. La tragica storia del povero suonatore mostra del resto il fallimento della famiglia Biedermeier nell'educazione dei figli. I bambini, così come le donne, devono stare al loro posto. Se qualcuno è diverso o si ribella viene punito o costretto a tornare nei

- 6 «Solo i bambini dovrebbero succhiare il latte dal petto delle Muse [...] E quanti bambini ci sono? Vi dico che chi non diventa come loro, non entrerà nel paradiso della poesia!». GW, II, 7, p. 76.
- 7 «Wenn ich alte Märchen lese [...] so kommt mir manchmal bei einzelnen Stellen eine Erinnerung der Empfindung, mit der ich derlei Erzählungen in meiner Kindheit hörte. [...] Daß das Wunderbare in der Kindheit für uns zugleich den lebendigen Reiz des Natürlichen hat, ist die Ursache von dem tiefen Eindruck den Märchen auf Kinder machen» [Quando leggo fiabe antiche [...] talvolta mi rammento della sensazione che provavo ascoltando tali racconti durante la mia infanzia [...] Il fatto che nell'infanzia il meraviglioso abbia nello stesso tempo il fascino di qualcosa di vivo e naturale è la ragione della profonda impressione che le fiabe esercitano sui bambini]. GW, II, 8, p. 28.
- 8 «Mir ist es Bedürfnis mich immer mit einem Lerngegenstande zu beschäftigen. Durch diesen Kunstgriff genieße ich, im Mannesalter, fortwährend den Nachgeschmack der Kinderzeit» [Sento il bisogno di tenermi sempre occupato con un oggetto di studio. Grazie a questo artificio continuo a godere anche da adulto del sapore dell'infanzia]. GW, II, 8, p. 284 sg.
- 9 «Lo spirito della poesia è composto dalla profondità del filosofo e dalla gioia del bambino per le immagini colorate». GW, II, 10, p. 205.

ranghi. Nei drammi di Grillparzer troviamo persone adulte mantenute e trattate in una condizione di eterni bambini e privati di una loro autonomia, è il caso di Erni nel *Fedele Servitore*, oppure di ragazze sfruttate nella loro infantile ingenuità come Rahel nell'*Ebreja di Toledo*. In questi casi l'appellativo di *Kind* assume una connotazione negativa nel segno di una concezione patriarcale, maschilista e limitativa.

Ciò non accade ai giovani protagonisti di *Guai a chi mente!*. Sono loro i motori dell'azione e vengono definiti dei bambini, che, pur appartenendo a diversi strati sociali e possedendo diverse capacità, si coalizzano e impongono agli adulti, ai genitori, ai potenti il loro mondo "repubblicano", vale a dire democratico, basato sulla mobilità sociale, contro i privilegi di classe, almeno per il tempo della commedia. A questo punto viene da chiedersi se sia Leon che dice delle bugie o non sia piuttosto la società ipocrita che mente e costruisce strutture artificiali. La menzogna non è allora solo quella condannabile eticamente, ma anche quella che nega i diritti di tutti gli uomini e l'evidenza della loro sostanziale uguaglianza, costruendo gerarchie che non corrispondono alle reali capacità e ai meriti e che soffocano il libero movimento. Come fare a mettere in scena tutto ciò nell'Austria metternichiana senza incorrere nella censura?

A ben guardare Leon mente, dicendo la verità, affermando verità sulla condizione umana e sociale in maniera talmente brusca e diretta da spiazzare i potenti. Sfrutta la *Narrenfreiheit* del buffone e l'ingenuità del bambino, per poter dire in faccia ai signori che l'essere umano è ciò che mangia, che gli uomini sono tutti uguali, che tutti, uomini e donne, hanno diritto a essere liberi di parlare, di scegliere, di muoversi, di sposare chi vogliono. «Il re è nudo» grida il bambino nella favola e così Leon nella favola/commedia smaschera gli adulti. Il giovane cuoco, come un buffone di corte, muovendosi sempre in bilico tra il serio e il faceto, tra menzogna e verità, riesce con la sua prontezza di spirito e di parola a far fare agli altri ciò che vuole, siano essi nobili, come Gregorio, borghesi come l'amministratore o gente semplice come il pellegrino. Certo è tutto un gioco, una fantasmagoria e questo finisce per smorzare la carica rivoluzionaria, ma l'immagine del giovane Junker che spala nel fossato, coperto di fango, tra le risate di bambini insolenti era già abbastanza per il pubblico del Burgtheater!

Se l'impertinenza del bambino Leon è uno dei moventi principali dell'azione, due scene in particolare mostrano come la leggerezza infan-

tile permetta a Leon e ad Edrita di superare pregiudizi e ostacoli. Una è quella in cui, lasciandosi dietro le spalle il bambino viziato Atalo, il bambino sciocco Galomir e soprattutto Kattwald, il violento padre di Edrita, i due bambini sbarazzini, Leon e Edrita, corrono via, liberi e felici mano nella mano in mezzo ai prati; l'altra quella in cui, Leon, Atalo e Edrita, dopo essere fuggiti dal castello di Kattwald, dormono sereni in una stalla. Si tratta di una scena particolarmente scandalosa per l'epoca – una ragazza nobile passa tutta la notte fuori casa con due ragazzi – che viene mitigata dal riferimento all'innocenza e alla spontaneità infantile.

Proprio qui avviene però un cambiamento in Leon che lo trasforma in uomo e lo responsabilizza. Svegliatosi prima dei suoi compagni li osserva e commenta: «Da liegen sie und schlafen wie die Kinder. Ich aber wie die Mutter bin besorgt. O daß ein Teil doch jenes stillen Glücks, der Freudigkeit am Werk mir wär beschieden. [...] Trag du allein, Leon, trag du für Alle»¹⁰. Il senso di colpa per avere trascinato gli altri due in questa giocosa, ma pericolosa avventura lo assale: «Und dann, was wird aus ihr (Edrita), die uns gefolgt in kinderhaft unschuldigem Beginnen, Vertrauen schöpfend aus dem Gaukelspiel [...]?»¹¹.

Ciò che però forse più di tutto infastidì il pubblico della prima al Burgtheater fu il fatto che un semplice cuoco fosse non solo il protagonista, ma che si rivelasse superiore ai suoi padroni sia nell'intermezzo comico, nell'avventura in terra straniera racchiusa dalla cornice, sia nella cornice stessa, finendo per costringere Gregorio a dare il suo consenso ad un matrimonio tra un uomo del popolo e una nobile, seppure barbara. Lo stesso autore, del resto, crede poco nella possibilità di un lieto fine, visto che nella scena finale il vescovo Gregorio, proprio come Massud ne *Il sogno, una vita*, invece di benedire l'unione dei due giovani fa un gesto ambiguo con la mano sinistra e pronuncia uno scettico augurio per il futuro.

Nonostante ciò, per la durata di un giorno, assistiamo al trionfo della vitalità contro la fossilizzazione, al trionfo dei giovani sui vecchi, della flessibilità sulla rigidità e, in fin dei conti, al trionfo dell'arte della parola

10 «Giacciono qui e dormono come bambini. Io però sono preoccupato come se fossi la madre. O mi fosse dato un pezzetto di quella quieta felicità, della gioia nell'essere all'opera [...] Sopporta tu, Leon, sopporta per tutti». GW, I, 5, pp. 255sg.

11 «Cosa sarà di Edrita, che ci ha seguito da bambina innocente, fiduciosa nel gioco di illusioni?». Ivi, p. 256.

e della fantasia sia sulla morale astratta che sulla violenza del potere. In tal senso il cuoco Leon, come il barbiere Figaro non è solo preludio dell'ascesa sociale del quarto stato ma è anche la proiezione della consapevolezza di sé dell'artista moderno. Nel personaggio di Leon Grillparzer trasferisce qualcosa del suo rapporto tormentato con il potere e i potenti. Il giovane è spavaldo perché si sente a tutti gli effetti un provetto artigiano/artista. La sua rabbia deriva dal fatto di non potere esercitare appieno la sua arte; egli difende con tutti i mezzi la propria arte culinaria, essenziale all'uomo per essere tale.

Alcuni critici hanno definito *Guai a chi mente!* una commedia illuminista in ritardo, ma Grillparzer va oltre la denuncia dell'anacronismo di un ordine gerarchico medievale che continuava in qualche modo a persistere nell'Austria metternichiana. Arrivando dopo, inserisce delle componenti di analisi psicologica e di critica al patriarcato che lo proiettano in avanti. Nelle opere di Beaumarchais, Rossini e Mozart quella vissuta dal barbiere Figaro, che beffa i suoi superiori, è in fondo solo una divertente *folle journée*; la "pazzia" del cuoco, il bambino ribelle Leon, è ben più ardita, supera lo scherzo del momento e soprattutto contagia pericolosamente gli altri, prima tra tutti la vivace Edrita. In fondo, perché Leon non dovrebbe aspirare alla mano di una ragazza, che lo ama, e che gli è pari per intelligenza e prontezza di spirito? Il barbiere di Siviglia si fa gioco del conte per difendere la sua promessa sposa dalle insidie del padrone, ma Susanna non è una aristocratica, anche se da ragazza emancipata, proprio come Edrita, prende ad un certo punto in mano le redini dell'azione. Alla fine della commedia Figaro rimane al suo posto, pur lasciando trapelare la sua superiorità, mentre Leon dall'inizio alla fine, anche se con momenti di dubbio e sbandamento, non mostra grande rispetto per le gerarchie. La sua sincera ammirazione e devozione per Gregorio è dovuta al fatto di vedere il lui un santo, un individuo eccezionale e non un vescovo potente, suo padrone e signore. Al contrario per tutta la commedia Leon continua a rivendicare i suoi diritti nei confronti di una serie di padroni e istanze superiori.

Questi ultimi da un lato, per necessità o interesse, stanno al gioco di Leon, dall'altro vedono il pericolo che il bambino si trasformi in «frecher Bursch», in un ragazzo impertinente che non riescono a domare. «Frecher Bursch», «verwegener Bursch», «toller Bursch», ragazzo impertinente,

insolente, folle, sono gli appellativi che riservano di continuo a Leon. La stessa Edrita all'inizio lo definisce uno «schmucker Bursch doch vorlaut»¹², un bel ragazzo, ma impertinente, e più avanti un «grober Bursch»¹³, rozzo, e persino bizzarro, «wunderlicher Bursch»¹⁴, a differenza di Atalus, il nipote viziato di Gregorio, che liquida come un «un ragazzo privo di spirito, buono per essere oggetto di scherno»¹⁵. Edrita è una ragazza sveglia, la cui infantile innocenza si accompagna ad una personalità che non si lascia mettere da parte come quella di una creatura dolce e sottomessa. Lo stesso Leon impara ben presto a rispettarla e a trattarla da pari. Edrita può permettersi di essere autonoma perché gode ancora della libertà di una bambina che non viene punita nei suoi rifiuti di ubbidire a un padre e a un innamorato che la trattano da padroni. Quando intuisce che ciò sta per cambiare, che sta per andare in sposa al rozzo Galomir e che avrà il destino di sottomissione della madre, decide di seguire Leon e Atalo e di non tornare più indietro. Sa che se lo facesse verrebbe picchiata e rinchiusa, come è già accaduto alla madre¹⁶. Le sue risate di fronte al giovane “Junker” Atalo, che scava ricoperto di fango, e allo sciocco Galomir, caduto nel fossato, sono le risate di una ragazza forte che continua a godere del ribaltamento dei ruoli della notte carnascialesca, in cui lei stessa ha avuto tanta parte. Non a caso alcuni hanno visto in lei una sorta di Medea ben più accorta riguardo alle promesse degli stranieri.

L'uguaglianza tra bambini durante la giocosa avventura è destinata tuttavia per il pessimista Grillparzer a durare poco. «Che possano sopportarsi»¹⁷ è il massimo di concessione che il vescovo Gregorio fa alla felicità dei due promessi sposi. In effetti ci si chiede come andrà a finire il rapporto tra Edrita e Leon, una volta svaniti il sogno di una repubblica di bambini e gli effetti di un miracoloso *deus ex machina* teatrale. Edrita, la barbara convertita, riuscirà a farsi accettare dai Franchi? Leon il cuoco riuscirà a farsi accettare come un altro nipote di Gregorio? I due sovvertitori delle

12 Ivi, p. 184.

13 Ivi, p. 185.

14 Ivi, p. 196.

15 «Trockner Bursch und gut zu necken». Ivi, p. 190.

16 «So schlägt er mich und wirft mich in den Erker, wo ich schon einmal lag wie einst die Mutter». [Cosi mi darà botte e mi getterà nello stanzino, dove giacqui già una volta come un tempo mia madre]. Ivi, p. 233.

17 «Sie mögen sich vertragen». Ivi, p. 270.

regole, il servo/artista ribelle e la giovane donna indipendente riusciranno a resistere alle censure interne ed esterne e a liberarsi dei loro padroni? E soprattutto lo scrittore Grillparzer riuscirà a liberarsi dalla schiavitù di un pubblico e di un ordine sociale che gli sta sempre più stretto?

È noto che Grillparzer dopo l'insuccesso della sua commedia non volle più pubblicare le sue nuove opere. Max Löwenthal riferisce che a poche settimane del clamoroso fiasco l'autore gli confidò: «Der ungünstige Erfolg von Hero und Leander tat mir weh [...] Hier aber, wo ich mit aller Wärme eines Jünglings gearbeitet, machte das Mißgeschick des Stückes mehr den Eindruck des Lächerlichen auf mich [...] Ich bin sicher ein harmloser Liberaler»¹⁸. Frutto della fantasia di un "liberale frustrato" *Guai a chi mente!* rimane sempre in bilico tra un testo di critica sociale e un'utopia favolistica. Grillparzer osserva bonario la ribellione dei bambini alle imposizioni sociali, li rende valvola di sfogo delle sue critiche all'aristocrazia e al clero, arriva a mettere loro in bocca affermazioni democratiche, ma alla fine, si tira indietro. L'atteggiamento che ha verso di loro ricorda il suo commento sugli studenti ribelli nella Vienna nel 1848. Nell'autunno del 1850 ricostruisce gli eventi del 13 marzo così come li aveva osservati da vicino dalle finestre del suo ufficio nell'archivio di stato, nelle vicinanze della Herrengasse e del Ballplatz. Qui si erano riuniti gli studenti ribelli:

Ich [...] sah in der Mitte des Ballplatzes einen Haufen von 40 bis 50 jungen Leuten. Einer von ihnen auf den Schultern der andern oder auf einem Tische über die andern hinausragend und im Begriffe, gegen die Staatskanzlei gewendet, eine Rede zu beginnen. Hier endlich waren Grenadiere in dreifacher Reihe, das Gewehr beim Fuße an der mir gegenüberliegenden Mauer der Bastei aufgestellt. Der junge Mensch begann seine Rede [...] Ich heiße N.N. Burian, in Galizien geboren, 19 Jahre alt. Teils konnte ich den Rest nicht mehr verstehen - teils fürchtete ich jeden Augenblick die Grenadiere würden mit dem Bajonett auf die jungen Leute losgehen, ich verließ daher das Fenster und ging in mein Arbeitszimmer zurück [...] Die Unbekümmertheit mit der die jungen Leute wie Opferflämmer sich hinstellten [...] hatte etwas Großartiges. Das sind heldenmütige Kinder, sagte ich zu mir selbst¹⁹.

18 «Lo scarso successo di Ero e Leandro mi fece male [...] Qui invece, l'insuccesso del dramma, al quale avevo lavorato con tutto il fervore di un giovinetto, suscitò in me piuttosto l'impressione del ridicolo [...] Sono veramente un liberale innocuo». *Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen*, Abt. 2, *Nachträge*, a cura di AUGUST SAUER, Wien 1916, pp. 198-199.

19 GW, I, 16, p. 53. «Nel mezzo del Ballplatz vidi un gruppo di 40, 50 giovani. Uno di

I giovani ribelli sono per Grillparzer dei bambini eroici, destinati a essere sconfitti da un potere più grande di loro. Emerge l'atteggiamento contraddittorio dell'autore verso i moti del 1848, in cui non crede veramente e che liquida come una ragazzata *Gassenbuberei*, un'azione idealista e coraggiosa, ma non in grado di sovvertire il sistema. Del resto, Grillparzer sa che una vera rivoluzione significherebbe la fine della sua amata e ordinata Austria multinazionale e l'avvento di un mondo nuovo che lo spaventa. Alla fine della sua riflessione a posteriori sul Quarantotto viennese scrive:

Hier wäre der Ort mich über meinen Mangel an Begeisterung für die Freiheit zu rechtfertigen. Der Despotismus hat mein Leben, wenigstens mein literarisches zerstört ich werde daher wohl Sinn für die Freiheit haben. Aber nebstdem, daß die Bewegung des Jahres 48 mein Vaterland zu zerstören drohte, das ich bis zum Kindischen liebe, schien mir überhaupt kein Zeitpunkt für die Freiheit ungünstiger als der damalige. [...] Deshalb war ich auch zur Passivität verdammt²⁰.

Similmente anche l'ideale repubblicano è per Grillparzer utopico. In un suo scritto sull'abolizione della censura troviamo la considerazione:

Es gibt [...] viele Dinge, die der Idee nach vortrefflich, in der Wirklichkeit aber unausführbar sind. Um ein Beispiel von den Regierungsformen zu nehmen, so sind vor der Vernunft eigentlich nur zwei vollkommen zu rechtfertigen. Die Wahlmonarchie, wo der Weiseste und Beste gewählt wird die Andern zu regieren, und die Republik wo Jeder eine Stimme hat in dem was Jeden angeht. In der Ausführung aber zeigen sich gerade diese beiden Formen als die gefährlichsten und, in Europa wenigstens, fällt es keinem vernünftigen Menschen ein nach ihnen zu begehren²¹.

loro, salito sulle spalle degli altri, o su di un tavolo, spiccava tra gli altri e, rivolto verso la Cancelleria, era in procinto di iniziare un discorso. Qui, lungo le mura del bastione di fronte a me, erano appostati i granatieri in triplice fila, i fucili ai loro piedi. Il giovane cominciò il suo discorso [...] Mi chiamo N.N. Burian, nato in Galizia, ho 19 anni. In parte non riuscivo a capire il resto – in parte temevo che i granatieri da un momento all'altro avrebbero attaccato i giovani con le loro baionette, così mi allontanai dalla finestra e tornai nel mio studio [...] La spensieratezza con la quale quei giovani si esponevano come agnelli sacrificali [...] aveva qualcosa di grandioso. Sono dei bambini eroici, dissi a me stesso».

- 20 «Questo sarebbe il luogo per giustificare la mia mancanza di entusiasmo per la libertà. Il dispotismo ha distrutto la mia vita, almeno la mia vita letteraria, quindi, dovrò pur avere un senso per la libertà. Ma oltre al fatto che il movimento del '48 ha minacciato di distruggere la mia patria, che amo fino all'infantilismo, nessun momento mi era mai sembrato più sfavorevole alla libertà di quello. [...] Ecco perché ero condannato alla passività». Ivi, p. 55.
- 21 «Ci sono [...] molte cose che sono ottime nell'idea, ma che non possono essere realizzate nella realtà. Per prendere ad esempio le forme di governo, solo due sono

Il dilemma per cui la repubblica sarebbe la forma di governo più razionale (più giusta?) ma nello stesso tempo ragionevolmente irrealizzabile, almeno in Europa, leggi Austria asburgica, prende forma nel mondo di una commedia che condanna la menzogna. Se allora, come accennato, la menzogna non è solo quella condannabile eticamente, ma anche quella che nega i diritti e l'evidenza razionale di rivendicazioni egalitarie, per poterlo dire senza incorrere nella censura, Grillparzer decide di mettere in scena una "Republik der Kinder", nella quale i due motivi del gioco da bambini e della repubblica, della ragione e dell'utopia si rincorrono. Le contraddizioni che rendono per noi ancora oggi così mobile e oggetto di svariati adattamenti teatrali un testo come *Guai a chi mente!* sono quelle del suo autore, per il quale uguaglianza, libertà e giustizia sono le belle e nobili aspirazioni di bambini, che vivono il tempo di una notte, di un gioco teatrale, in quel «Land der Täuschung», quel paese delle illusioni che è il mondo secondo il vescovo Gregorio.

ragionevolmente del tutto giustificabili. La monarchia elettiva, dove il più saggio e il migliore viene eletto per governare gli altri, e la repubblica, dove ognuno ha voce in ciò che riguarda ognuno. Nella messa in pratica, tuttavia, proprio queste due forme si rivelano le più pericolose e, almeno in Europa, non verrebbe in mente a nessuna persona ragionevole di desiderarle». GW, I, 13, p. 190.

«Auf eurer Zauberburg ist's mir zu kalt» Grillparzer e la *Zauberoper* romantica *Melusina*

«Prüfe dich genau», sagte sie, «ob diese Entdeckung deiner Liebe
nicht geschadet habe, ob du vergessen kannst, daß ich
in zweierlei Gestalten mich neben dir befinde».

Johann Wolfgang von Goethe¹

1. Dalla leggenda alla *Zauberoper*

«Scintilla inrigidita la sua faccia/ e bilingue la sua bocca in van chiama/ poi che a 'l cuor giunge il freddo de 'l serpente» scriveva Gabriele D'Annunzio nel sonetto *Melusina*². In questo componimento, appartenente alla raccolta giovanile di influenza preraffaellitica *Sonetti delle Fate* (1886), il poeta rievoca un mito di origine celtica, la cui protagonista vive una condizione di alterità dovuta a una natura non del tutto umana. Talvolta serpente talvolta sirena, la narrazione di Melusina è passata di fatto da una cultura all'altra ma ha sempre conservato una caratteristica fondamentale: il potente richiamo erotico che esercita sull'uomo che incontra³. In alcuni casi, tale attrazione si risolve nell'unione matrimoniale, cosicché la donna serpente riesca a farsi accettare dalla sua controparte maschile. Tuttavia, tale unione è sempre accompagnata dalla

- 1 «Chiediti a sufficienza» disse lei «se questa scoperta non abbia danneggiato il tuo amore e se riesci a dimenticare il fatto che io ti stia accanto in doppie sembianze». Laddove non diversamente indicato la traduzione è dell'autrice del saggio (F. R.). JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Die neue Melusine*, in ID., *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*, Frankfurt am Main 1982, pp. 359-381, p. 359.
- 2 GABRIELE D'ANNUNZIO, *Melusina*, in ID., *Isaotta Guttadauro. Sonetti delle fate*, Roma 1886, p. 86.
- 3 Cfr. LAURENCE HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, 1989, p. 92; RITA CALABRESE, *Figlie dell'acqua figlie dell'aria: alcune variazioni sul motivo di Ondina, in Il riso di Ondina, Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, a cura di RITA SVANDRLIK, Urbino 1992, pp. 57-98, p. 60; ALESSANDRA SCHININÀ, *Il teatro di Franz Grillparzer*, Roma 2011, pp. 43-44.

presenza della morte, che subentra nel momento in cui le regole dei due mondi differenti, quello umano e quello sovranaturale, vengono sovvertite. Al cavaliere o al cacciatore, che nella leggenda si unisce a Melusina, non è consentito di vederla durante il sabato, vale a dire quando lei assume le sembianze di un rettile o di un animale acquatico⁴.

Anche una leggenda piuttosto diffusa nel suggestivo ambiente della laguna di Venezia narra di Melusina, una sirena-serpente della quale un pescatore di nome Orio si invaghisce, pur ritenendola all'inizio una «strega caduta»⁵. Orio accetta l'unione con questo essere misterioso senza conoscerne il lato mutante e a sancire il legame tra due mondi così contrastanti, il suo e quello di una creatura acquatica, c'è la più classica delle istituzioni sociali: il matrimonio. Il pescatore, però, trasgredisce il divieto di vedere Melusina durante il sabato; così, dopo aver visto la versione animale della sua sposa, non è in grado di riconoscerla e la uccide⁶.

La questione dell'unione matrimoniale tra un essere umano e uno sovranaturale si rivela centrale anche nella trasposizione francese di *Melusina*⁷, che avviene nel 1485 ad opera del bibliotecario della corte di Poitiers, Jean d'Arras. Attraverso il suo romanzo cavalleresco, intitolato *Roman de Mélusine*, Jean d'Arras costruisce il mito fondatore della casa feudale dei Lusignan – a cui allude anche D'Annunzio⁸ – e ne celebra l'origine ricorrendo al connubio tra la donna serpente e il cavaliere⁹. Nella *Mélusine* di d'Arras la virtù cristiana dell'essere fatato e le gesta eroiche del suo sposo vengono continuamente esaltate. Tuttavia, viene ribadita al contempo anche la non appartenenza di Mélusine al mondo umano e il divieto di Raimondin di vedere la sua sposa nel giorno della trasformazione:

- 4 La natura di mutante della fata Melusina sembra sia dovuta all'ira della madre Persina, la quale ha prodotto un incantesimo sulla figlia al fine di esercitare la vendetta nei confronti del padre. ELISABETH FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1976, p. 480.
- 5 ALBERTO TOSO FEL, *Forse non tutti sanno che a Venezia... Curiosità, storie inedite, misteri, aneddoti storici e luoghi sconosciuti della Serenissima*, Milano 2016, p. 74.
- 6 Ivi, p. 75.
- 7 Si ricorda, ad ogni modo, la provenienza di questa leggenda dal folclore celtico. Cfr. HARF LANCNER, cit., passim.
- 8 «Da l'alto de la torre saracina,/ ella sogna il destin de' Lusignani». G. D'ANNUNZIO, *Melusina*, cit., p. 86.
- 9 JEAN D'ARRAS, *Mélusine*, avec une préface par M. CH. BRUNET, Paris 1854.

Vous me promettez encore, Raimondin, sur tous les sacremens et seremens que ung homme catholique de bonne foy peut faire et doibt jurer, que jamais, tant que seray en vostre compaignie, le jour de samedi vous ne mettrez paine ne vous efforcerez en manière quelconques de me veoir, ne de enquerir le lieu ou je seray¹⁰.

Rompendo tale divieto, il cavaliere porta a compimento lo schema di una vicenda che vede il succedersi di matrimonio, unione felice, rottura del patto e allontanamento o morte dell'essere fatato¹¹. La profonda dedizione verso il matrimonio e la famiglia, che caratterizza il personaggio di Mélusine in questa versione francese, fa sì che lei continui a esercitare un'influenza positiva sui suoi cari, sui quali veglia anche in veste di serpente: «L'on regrette cette pauvre serpente, si malheureuse de quitter son mari, ses enfants, les lieux où elle était aimée et honorée» afferma infatti d'Arras con coinvolgimento nella *Préface* della sua opera¹².

Nell'apparire come una figura che ha a cuore il matrimonio, la cura della casa e dei propri figli, Mélusine finisce per assumere le sembianze di un vero e proprio angelo del focolare, soffocando la sua natura animale. Anche in una fiaba di Goethe l'alterità di Melusina diviene il pretesto per il suo addomesticamento e i tratti di questa creatura non appaiono animaleschi, anzi, dietro il suo aspetto apparentemente umano si cela quello di una nana¹³.

La necessità di creare una figura sovranaturale che si pieghi alla natura umana e ne accetti le regole di vita sembra invece non riguardare l'approccio di Franz Grillparzer a questo mito. Nella sua *Zauberoper* romantica intitolata *Melusina*, egli conferisce alla sua protagonista un certo spessore individuale, proprio come farà per celebri personaggi femminili come Medea e Libussa, ad esempio. Lo spazio delle protagoniste di queste pièce e la rappresentazione della loro condizione di alterità ed emarginazione consente di percepire proprio la forte spinta

10 «Mi prometterete ancora, Raimondin, su tutti i sacramenti e su tutti i voti che un cattolico di buona fede possa fare e su cui debba giurare, che giammai, fin quando sarò in vostra compagnia, vi preoccuperete né vi sforzerete in alcuna maniera di vedermi nel giorno del sabato, né di cercare il luogo in cui sarò». Ivi, p. 40.

11 H. LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, cit., p. 92.

12 J. D'ARRAS, *Mélusine*, cit., p. 5.

13 J.W. v. GOETHE, *Die neue Melusine*, cit., p. 381.

alla libertà e all'emancipazione che le caratterizza¹⁴. La donna serpente, dunque, non rappresenta affatto l'angelo del focolare, bensì incorpora perfettamente la dimensione di un altrove magico e tutta la forza attrattiva che ne deriva.

Nel 1833, Grillparzer entra in contatto con questa leggenda che si rivelò di grande rilevanza nel contesto romantico, nella letteratura, e, successivamente, anche nelle arti figurative¹⁵. Quella «intensa osservazione»¹⁶ della natura nel Romanticismo, che poteva scaturire da scenari come una «magica notte illuminata dalla luna»¹⁷, caratterizza anche il gruppo di dipinti *Die schöne Melusine* del pittore viennese Moritz von Schwind (1804-1871). Quest'ultimo, noto per gli affreschi della Hofoper, si dedicò dopo il 1867 anche al mito della donna serpente, presumibilmente dopo aver conferito a riguardo con Grillparzer, al quale era legato in rapporti di amicizia. Ne seguì così un ciclo in undici sequenze pittoriche, che ritrae i due mondi del cavaliere e della creatura acquatica e risente molto del gusto neogotico proprio del tardo Romanticismo¹⁸.

14 Cfr. A. SCHININÀ, *Il teatro di Franz Grillparzer*, cit. p. 46.

15 La materia leggendaria di Melusina era entrata nella letteratura tedesca con la versione dello svizzero Thüring von Ringoltingen, il quale tradusse nel 1456 l'epos cavalleresco di Coudrette: *Livre de Lusignan ou de Parthenay*. Cfr. KURT ERICH SCHÖNDORF, *Der Melusinenstoff bei Thüring von Ringoltingen und Franz Grillparzer*, in *Franz Grillparzer 1791-1991*, Vorträge anlässlich einer Grillparzer-Gedenkfeier an der Universität Oslo, Oslo 1993, pp. 85-105.

16 «Kräftige Beobachtung». EMERICH SCHAFFRAN, *Das Melusinenthema bei Schwind, Grillparzer und Beethoven*, in «Die Literatur: Monatsschrift für Literaturfreunde» 39, 1936, p. 136.

17 «Mondbeglänzte Zaubernacht». *Ibidem*. È anche il titolo di una poesia di Ludwig Tieck: LUDWIG TIECK, *Kaiser Oktavianus*, in ID., *Schriften*, Berlin 2017 (1829).

18 Visibile anche in opere dell'autore come il ritratto di Massimiliano I intento a pregare sull'orlo di una roccia: MORITZ VON SCHWIND, *Kaiser Maximilian I. in der Martinswand*, 1860.



Fig. 3

Moritz von Schwind, *Die schöne Melusine: Die Braut*, 1874, Belvedere Museum Wien (Kaiserliche Gemäldegalerie), <https://sammlung.belvedere.at/objects/12526/die-schone-melusine-iii-die-braut> (10/2024)

Osservando alcune indicazioni di scena che ci ricordano simili scenari, si può comprendere come anche Grillparzer risenta delle suggestioni estetiche del Romanticismo già negli anni Trenta del secolo. Egli, infatti, riprende l'associazione di questa donna serpente con il lato oscuro del fantastico e ne crea un personaggio in continuo contrasto con il mondo esterno, che – a sua volta – la addita come diabolica. Melusina, infatti, è marcatamente ibrida e, come ricorda Rita Calabrese parafrasando Paracelso, trae i suoi connotati più «demoniaci» proprio dalla sua natura di serpente¹⁹. Ciò è ben visibile anche nella versione di Ludwig Tieck, *Sehr wunderbare Historie von Melusina* (1800), in cui si accentua proprio l'emarginazione di questa fata, prima amata e poi ritenuta spregevole dal suo compagno, dopo lo svelamento della sua vera natura:

O Du Schlange und giftiger Wurm, kömmst Du hieher, mir eine solche Rede zu halten und bist nur ein liederlicher Fisch? Ja, ich habe gesehen, daß Du ein Meerwunder bist und kein menschliches Geschöpf, darum müssen die Kinder von Dir Bösewichter werden [...]»²⁰.

19 R. CALABRESE, *Figlie dell'acqua figlie dell'aria*, cit. p. 58.

20 «O tu serpente e verme velenoso, vieni qui a farmi un discorso simile, quando sei solo un ridicolo pesce? Sì, l'ho visto che sei una creatura marina e non umana, per questo la tua prole diverrà malvagia». LUDWIG TIECK, *Sehr wunderbare Historie von der Melusina*, III. Abt, in ID., *Schriften*, Berlin 2017 (1829), vol. 13, pp. 67-170, p. 110.

Nel contesto germanico tale figura rivela sempre più la propria parentela con l'acquatica Ondina, la cui diffusione pertiene al recupero del genere fiabesco che caratterizzò diverse fasi del Romanticismo. Melusina condivide con Ondina proprio la dimensione dell'acqua, la sua vicinanza al mondo delle sirene e l'unione con l'essere umano, dal quale poi si allontana con grande sofferenza, proprio come accade nella fiaba di Friedrich de la Motte Fouqué: *Undine*²¹.

Nel contesto austriaco, la figura di Ondina ebbe una larga diffusione e ispirò molto gli autori del teatro viennese tra fine Settecento e Ottocento, in particolare nella forma drammatica del *Singspiel*, genere che determinò l'emancipazione del teatro musicale di lingua tedesca dall'opera di matrice italiana. Lo dimostra il caso di *Undine, die Braut aus dem Wasserreich* (1817), in cui il compositore Joseph Ritter von Seyfried si rifà proprio al testo di Friedrich de la Motte Fouqué. Ciò che rendeva congeniale tale materia al teatro fiabesco, di fatto, era proprio la bipartizione tra reale e fantastico. Nello specifico caso del contesto teatrale austriaco, dove l'elemento fantastico si lega in modo particolare alla materia cavalleresca, i personaggi di Melusina – o di Ondina – e del cavaliere appaiono funzionali alla rappresentazione parallela di due mondi diversi: quello reale e quello sovrannaturale. L'ampia diffusione della *Romantisches Zaubermärchen* nel contesto del teatro musicale austriaco risente, inoltre, anche della localizzazione viennese (*Verwienerung*)²², come si evince nell'opera di Friedrich Hensler, *Das Donauweibchen* (1798). Hensler e il compositore Kauer, infatti, portano in scena la vicenda di una ninfa, che nell'immaginario popolare abita le acque del Danubio e si invaghisce di un essere umano per il quale è disposta a tutto, proprio come avviene anche nella pièce del 1801 *Die Nymphe der Donau*.

Alla scelta di questa figura acquatica come personaggio si unisce, poi, la predilezione per l'ambientazione cavalleresca. Dei tre drammaturchi definiti come "i grandi tre" («Die großen Drei») del teatro popolare viennese,

21 FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ, *Undine*, in Id., *Romantische Erzählungen*, a cura di GERHARD SCHULZ, München, 1977. A *Undine* si riallaccia anche Hans Christian Andersen con *Den lille havfrue* (*La Sirenetta*) del 1837. Cfr. SVEN HAKON ROSSEL, *Hans Christian Andersen. Danish Writer and Citizen of the World*, Amsterdam-Atlanta 1996, p. 246.

22 Sulla localizzazione viennese cfr. JOHANN HÜTTNER, *Vorstadtheater auf dem Weg zur Unterhaltungsindustrie*, in *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, a cura di HANS PETER BAYERDÖRFER und ECKHART HELLMUTH, Münster 2003, p. 87.

ovvero Josef Alois Gleich, Karl Meisl e Adolf Bäuerle, quello più incline alla pièce cavalleresca era proprio Karl Meisl. Egli fu autore dei cosiddetti *Ritterstücke*, fra cui è attestato il libretto di una fiaba teatrale del 1819, intitolata proprio *Halb Fisch halb Mensch* (Metà uomo metà pesce) e musicata da Wenzel Müller²³. Questo titolo, che pone l'accento sulla suddivisione tra il mondo umano e quello animale, consente di estendere tale bipartizione anche alle categorie del reale e del sovrannaturale, entro le quali si muove la trama, in quanto la creatura "pesce" fa parte del mondo fantastico. Grillparzer, invece, il quale molto probabilmente era a conoscenza del *Ritterstück* di Meisl, sceglie di mantenere in tutti e tre gli atti dell'opera il contrasto tra i due mondi. Inoltre, attraverso il susseguirsi di cambi di ambientazione il drammaturgo accentua ancor più la differenza tra le due dimensioni, rimarcando, di conseguenza, l'alterità di Melusina: «Das Becken des Brunnens stürzt zusammen, die Felsen im Hintergrunde öffnen sich, und durch einen Schleier sieht man das Innere von Melusins Palast, sie selbst auf dem Thron von Jungfrauen umgeben»²⁴.

Negli anni in cui Franz Grillparzer compone la versione finale della sua *Melusina* il teatro si trova di fatto nel momento che precede quella emancipazione dal fantastico che porterà poi a compimento Nestroy negli anni Quaranta. Nel contesto di diffusione di generi teatrali come il *Singspiel* e la *Zauberoper*, si ravvisano, del resto, forme di condizionamento dell'intellettuale, derivanti dal potere assoluto e dal controllo sulla scrittura teatrale che gli organi di corte operavano tramite la censura²⁵. Sin dall'epoca teresiana, infatti, la ricorrenza di ambientazioni fantastiche e mitologiche nelle pièce teatrali si configurava come un espediente per evitare allusioni troppo reali²⁶.

23 Tale opera sembra essere stata ispirata dal racconto fiabesco di Tieck: *Sehr wunderbare Histoire von Melusina* (1800). Il manoscritto non è stato mai ritrovato ma la rappresentazione è accertata e la pièce è attribuita a Karl Meisl: KARL GOEDECKE, *Vom Weltfrieden bis zur französischen Revolution 1830*, in *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, vol. XI/2, 8. Buch (4. Abteilung: *Drama und Theater*), Düsseldorf, 1953 (1830), p. 271; OTTO ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien, 1952, p. 1047; RUDOLF ANGELMÜLLER, *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers*, Wien, 2009, p. 231.

24 «La vasca della fontana crolla, le rocce nel fondo si aprono e attraverso un velo si intravede l'interno del palazzo di Melusina, seduta sul trono e circondata da fanciulle». FRANZ GRILLPARZER, *Melusina*, in ID., *Dramen*, a cura di JOHANNES KLEINSTÜCK und ANNALISA VIVIANI, vol. I, Wien 1971, pp. 577-614, p. 590.

25 A. SCHININÀ, *Il teatro di Franz Grillparzer*, cit. p. 46.

26 Ivi. Cfr. anche JÜRGEN HEIN, *Volksstück*, München, 1989, p. 15.

Un'altra particolarità che pertiene al fantastico nel teatro viennese è il forte aggancio con l'elemento comico popolare, una componente che si riscontra in tante figure volte a rappresentare non solo alcuni spaccati sociali, ma anche le pulsioni e gli istinti più bassi. Probabilmente, se un autore come Johann Nepomuk Nestroy avesse rielaborato la vicenda di Melusina l'avrebbe contornata di *lustige Figuren* (figure comiche) o di *Lumpen* (mascalzoni)²⁷. Grillparzer riabbraccia questa tradizione e inserisce la sua *Melusina* in una costruzione drammatica da cui si percepisce sia la sua aderenza a un teatro classicheggiante e in versi, sia il suo legame con il teatro popolare²⁸.

Espressione della componente popolare è soprattutto la figura di Troll, il servitore del cavaliere Raimund. Già nei primi scenari composti a partire dal 1817, tra cui quello intitolato *Hermina*²⁹, Grillparzer aveva creato, come corrispettivo di Troll, un personaggio chiamato Kaspar, nome estremamente fedele alla tradizione della commedia popolare viennese³⁰. Nella versione finale, del resto, Troll conserva i tratti del disturbatore e interrompe continuamente i dialoghi o le battute di Melusina e Raimund:

RAIMUND: Hast du gehört? Hast du gesehen?

TROLL: Gesehen? Gehört? Geschlafen hab ich und geträumt. Von einem substantiosen Mittagsmahl, und jetzt da ich erwacht bin, straft mich mein Hunger Lügen. Träume sind Schäume³¹.

Ancor prima di arricchirla di recitativi e arie, Grillparzer aveva dato a *Melusina* la forma di un *Kinderballet* (balletto per bambini), rimarcandone il legame con la tradizione della commedia popolare³². Questo primo

27 Compare il personaggio di Undine nella *Zauberposse* del 1838 *Der Kobold*.

28 Una prima teatralizzazione della leggenda, intitolata *Von der schönen Melusina* (1598), avveniva già attraverso la rielaborazione del *Volksbuch* di Ringoltingen per mano di Hans Sachs e Jacob Ayer. JACOB AYER, *Von der schönen Melusina und ihrem Verderben und Untergang*, Stuttgart 1865.

29 Tra i cambiamenti relativi alle *dramatis personae* rispetto alla versione finale, spicca innanzitutto la variazione del personaggio femminile che da Hermina si tramuta in Brunhild, per poi divenire Melusina.

30 Si pensi anche a *Kaspar der Fagottist oder Die Zauberzither* di Joachim Perinet. JOACHIM PERINET, *Kaspar der Fagottist oder Die Zauberzither*, in *Hanswurstdien. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, a cura di JOHANN SONNLEITNER, Salzburg 1996, pp. 193-260.

31 «RAIMUND: Hai sentito? Hai visto? TROLL: Visto? Sentito? Ho dormito e sognato. Sognato un sostanzioso pranzetto e ora che sono sveglio la fame mi smentisce. I sogni svaniscono come fumo». F. GRILLPARZER, *Melusina*, cit., p. 586.

32 PETER VON MATT, *Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst*, Berlin, 1965, p. 10.

canovaccio, pur mancando totalmente di un'impostazione drammatica, definisce ulteriormente la vicinanza dell'autore al teatro popolare che, come afferma Riccardo Morello, non deve essere necessariamente scisso dall'aura "seria" del Burgtheater³³. La *Zauberoper* romantica è infatti una tappa imprescindibile nell'evoluzione del teatro austriaco, che è popolare e risente inevitabilmente sia della forma musicale sia di scenari fantastici e cavallereschi. Ciò, come si è già accennato a proposito del parallelismo con il ciclo pittorico di von Schwind, è evidente in moltissime indicazioni sceniche della *Melusina* di Grillparzer: «*Wald, im Hintergrund von Felsen geschlossen. In der Mitte das Becken eines verfallenen Brunnens. Im Vordergrund ein Felsensitz, von Gesträuchen umgeben*»³⁴; ma si può riscontrare anche nelle *dramatis personae*: «Feen, Jäger, Ritter, Nymphen, Geister»³⁵.

Dietro la *Melusina* di Grillparzer, se si pensa all'abbondanza di fonti e di precedenti versioni letterarie, c'è sia l'eredità di una lunga tradizione mitologica sia quella del teatro fiabesco³⁶. Tant'è che alla richiesta di Anton Felix Schindler, segretario di Beethoven, di estromettere il fantastico dalla scrittura, pare che la risposta del drammaturgo sia stata proprio: «*Laßt mir doch das Wunderbare! / Gar mancher hat's vor mir geehrt*»³⁷.

2. Dal progetto con Beethoven all'opera finale

Come Grillparzer riferisce nelle sue memorie dedicate a Beethoven (*Erinnerungen*), il Maestro era intenzionato ad affidargli il libretto per una sua nuova opera e, stando a quanto racconta l'autore, gli disse dopo averla letta: «*Ihr Werk lebt hier, sagte er, indem er auf die Brust zeigte, in ein paar Tagen ziehe ich aufs Land, und da will ich sogleich anfangen, es zu komponieren*»³⁸.

33 RICCARDO MORELLO, *Melusina di Franz Grillparzer*, in *Variazioni sul tema della metamorfosi. Fiaba, Märchen, conte, fairy tale*, Atti del convegno internazionale, a cura di SANDRA BOSCO COLETSOS e MARCELLA COSTA, Torino 2005, pp. 168-183, qui p. 168.

34 «Bosco, circondato da rocce sullo sfondo. Al centro, la vasca di una fontana crollata. In primo piano una panchina di roccia circondata da cespugli». F. GRILLPARZER, *Melusina*, cit., I, p. 579.

35 «Fate, cacciatori, cavalieri, ninfe, spiriti». Ivi, p. 578.

36 R. MORELLO, *La Melusina di Franz Grillparzer*, cit., p. 168.

37 «Lasciatemi il meraviglioso! In tanti l'hanno onorato prima di me!». Cfr. JAKOB BÄCHTOLD (a cura di), *Briefwechsel zwischen Moritz von Schwind und Eduard Mörike*, Leipzig 1890, p. 45.

38 «La vostra opera vive qui, disse mentre indicava il petto, tra pochi giorni mi trasferisco

Agli occhi di Grillparzer, Beethoven era in un eterno stato di ricerca e risultava difficile da accontentare: «Er hatte sich aber so sehr an einen ungebundenen Flug der Phantasie gewöhnt, daß kein Opernbuch der Welt im Stande gewesen wäre, seine Ergüsse in gegebenen Schranken festzuhalten»³⁹.

Tuttavia, il compositore abbandonò l'opera proprio per la mancanza di espressione di un ideale nel libretto, la cui trama si concentra, invece, più sulla vicenda privata dei personaggi. Il Beethoven del *Fidelio* (1805), invece, si aspettava altro da Grillparzer e per quanto stimasse il drammaturgo, comunicò al suo segretario Schindler di voler abbandonare il progetto, sentenziando: «Ich will anders als er»⁴⁰. Al di là della mancanza di espressione di un'ideale, il compositore auspicava anche una preparazione più progressiva al finale e voleva accompagnare il personaggio di Melusina con una melodia ricorrente⁴¹. I continui cambi di ambientazione che caratterizzano le scene di Grillparzer conducono, infatti, a una rapida successione di avvenimenti, durante i quali Raimund ripudia Melusina per essere un serpente e poi se ne pente nel finale, quando non potrà mai più riaverla.

Fu, dunque, il Maestro Conradin Kreutzer, rappresentante del *Biedermeier* musicale e compositore di tante partiture per opere teatrali – soprattutto comiche – a musicare *Melusina*, che andò così finalmente in scena nel 1833 al Königsstädter Theater di Berlino⁴². Per Grillparzer, Kreutzer potenziò musicalmente il ruolo dei cori, che assumono grande spazio e coniugano il preciso assetto drammatico di quest'opera con l'espressione delle emozioni dei personaggi⁴³:

in campagna, e li voglio cominciare presto a comporla». F. GRILLPARZER, *Erinnerungen an Ludwig van Beethoven*, Göttingen, 2020, p. 9.

39 «Si era così tanto abituato al libero volo della fantasia che nessun libretto d'opera al mondo sarebbe stato in grado di racchiuderne le effusioni nei giusti limiti». F. GRILLPARZER, *Erinnerungen an Ludwig van Beethoven*, cit., p. 13.

40 «Voglio altro rispetto a lui». «Deutsche Roman-Zeitung», 1864, 3, p. 112; cfr. anche E. SCHAFFRAN, *Das Melusinenthema bei Schwind, Grillparzer und Beethoven*, cit., p. 136.

41 *Ibidem*.

42 La rappresentazione avvenne poco dopo la pubblicazione dell'opera per Wallishausser.

43 L'importanza di queste parti riemerge anche in una versione del 1883 della stessa materia, ad opera del compositore Theodor Müller-Reuter. Il libretto dell'opera, intitolata *Ondolina*, fu scritto da L. Erbach (pseudonimo di Friedrich Adalbert von Winterfeld), il quale vi inserì riadattamenti e citazioni testuali della *Zauberoper* di Grillparzer. L. ERBACH, *Ondolina. Romantische Oper in drei Aufzügen*, Musik von Theodor Müller-Reuter, mit Benutzung einer Grillparzer'schen Dichtung, Straßburg 1883.

MELUSINA: Sing ihm ein Wiegenlied,
 Schläfre ihn mir ein,
 Sag ihm, sein Liebchen sei
 Reizend allein;
 Sag ihm: dies Plätzchen hier
 Ist's nicht die Welt?
 Nirgend was locket sonst
 Und was gefällt.
 CHOR: Ach und dies Plätzchen hier
 Ist's nicht die Welt?
 Wenn nur die Liebe den
 Spiegel ihm hält!
 MELUSINA: Doch schwört er Liebe, dann hilf du
 ihm nicht; Liebe sei wahr, und ihr Schwur kein
 Gedicht.

Und nun genug. Ich fühle wohl, daß alles vergebens
 ist, dich zu zerstreuen⁴⁴.

Tra aria, coro e recitativo, Melusina esprime il suo cattivo presentimento sulla futura dipartita di Raimund, che lei aveva trascinato nel mondo delle fate, illudendosi di renderlo felice. «Und wenn manchmal ein Gedanke nach meiner Heimat?» le risponde quando lei si accorge della sua inquietudine⁴⁵. Il cavaliere, infatti, non è riuscito ad adattarsi alla dimensione atemporale di Melusina, in cui il godimento dei piaceri sostituisce del tutto l'agire, indicato con l'espressione «Tätigkeit»⁴⁶. Per venire incontro al suo amato, dopo averlo visto inappagato dai piaceri del mondo fantastico in cui non esiste alcun tipo di operosità, Melusina gli concede di poter tornare sulla terra, a patto che lui non tenti di rivederla durante la sua trasformazione, proprio come accadeva alla Melusina di Jean D'Arras.

Se Raimund avverte la mancanza del suo mondo reale nel regno di Melusina, al tempo stesso, nemmeno la fata accetta completamente il

44 «MELUSINA: Cantagli una ninna nanna/ fallo addormentare/ digli che il suo amorino/ è tutto solo/ Diglielo: questo posticino/ non è forse il vero mondo?/ Non c'è altrove che più attiri/ o piaccia./ CORO: digli che il suo amorino/ è tutto solo/ Diglielo: questo posticino/ non è forse il vero mondo?/ Quando è solo l'amore/ a reggergli lo specchio./ MELUSINA: È vero che giura amore, ma tu non lo aiutare; sia vero l'amore, il suo giuramento non è poesia. E ora basta. Sento proprio che distrarti è cosa vana». F. GRILLPARZER, *Melusina*, II, cit., p. 593.

45 «E se a volte mi venisse un pensiero per la mia patria?». Ivi, II, p. 595.

46 *Ibidem*.

suo mondo fantastico e la sua natura sovranaturale: «Auf eurer Zauberburg ist's mir zu kalt/ in wärmern Armen will ich liegen», replica la fata alle sue compagne, palesando così il desiderio di staccarsi da esse e di raggiungere Raimund⁴⁷. L'alterità di Melusina viene così a configurarsi sia come estraneità al mondo umano sia come estraneità al suo mondo e in nessuna delle due dimensioni, come dimostra l'ultimo atto, la fata serpente trova davvero un posto. Per di più, Melusina è davvero costretta a rivelarsi come serpente al suo amato, nel momento in cui Raimund rompe la promessa di rinunciare a vederla.

In perfetta coerenza con altre manifestazioni romantiche del mito di Melusina, come quella descritta nella fiaba di Ludwig Tieck, ad esempio, l'aspetto oscuro della fata crea ribrezzo a chi l'aveva amata fino a poco tempo prima. La rivelazione della natura ibrida di Melusina provoca nel Raimund di Grillparzer una reazione di orrore: «RAIMUND: Gräßlich, entsetzlich! / Schuppenbedeckt, / Abscheulich! / Ungeheuer ich fluche dir!»⁴⁸. Ciò nonostante, la percezione maschile della creatura magica si muove sempre tra attrazione e repulsione. Questa attrazione verso il mondo sovranaturale viene avvertita da Raimund sin dall'inizio ed egli la descrive come un qualcosa di sconosciuto a cui non può resistere. Le espressioni contrastanti attribuite a Melusina rivelano ancora una volta come ciò che attrae sia sempre ritenuto oscuro e pericoloso per la morale, proprio come canta il servitore Troll, descrivendo il regno di Melusina: «Herr der Ort [...] Ist gebannt, / Und drei Feen/ schön zu sehen/ aber tückisch und gewandt [...]»⁴⁹.

Melusina e le sorelle, che inizialmente sono indicate come «Feen» (fate), vengono considerate anche come delle «finstere Mächte» (forze oscure), che per il gruppo dei personaggi che rappresentano i ben pensanti, non possono essere fonte di felicità. Essi sono proprio i personaggi del mondo reale, ovvero il conte Emerich, di cui Raimund è un sottoposto, e sua figlia Bertha⁵⁰, di lui innamorata. Per entrambi i personaggi

47 «Nel vostro castello fa troppo freddo per me, tra braccia più calde voglio giacere». Ivi, I, p. 584.

48 «RAIMUND: Orribile, spaventosa! / Coperta di squame/ terrificante / mostro, ti maledico!». Ivi, II, p. 603.

49 «Signore il luogo [...] è bandito / e tre fate / son belle da vedere/ ma insidiose e astute». Ivi, I, p. 582.

50 Berthalda è anche il nome della “rivale” di Undine in Fouqué.

la felicità può essere solo terrena, fatta di tranquillità e non di sensualità ingannevole:

BERTHA, TROLL: [...] Oh so kehre, kehr zurück
 Zu der Erde stillem Glück
 BERTHA: Ach die Schönheit –
 GRAF: Täuschet lange
 BERTHA: Doch in Rosen –
 TROLL: Liegt die Schlange.
 ZU DREI: Unter Schönheit, Anmut Zier
 Naht das Böse lauernd dir⁵¹.

In maniera analoga, le fate, sorelle di Melusina – anche qui chiamate con i loro storici nomi di Meliora e Plantina⁵² – la mettono in guardia dall'essere umano, che loro considerano falso e infedele: «Falsch ist der Mensch und treulos»⁵³. Dunque, la pericolosità finisce per essere attribuita sempre a ciò che è “altro”.

Le fate Meliora e Plantina cercano di scoraggiare in tutti i modi l'incontro tra Raimund e Melusina e l'entourage di Raimund, Troll compreso, agisce allo stesso modo. Essi si aspettano che il cavaliere si desti dai sogni e che riprenda il suo cammino, possibilmente senza deviazioni. Questa spinta verso la realtà si concretizza, per esempio nell'annullamento del *pathos* e della dimensione onirica e fantastica, che, invece, caratterizzano il rapporto tra Melusina e Raimund. È proprio il conte Emerich, infatti, a mettere in ridicolo le esperienze narrategli da Raimund, quando il cavaliere gli rivela di essere entrato in contatto con un essere sovranaturale:

RAIMUND: Da schien's im Brunnen sich zu regen
 GRAF: Und er scheint doch wasserleer
 BERTHA: Was man wünscht kommt uns entgegen
 TROLL: Ja im Traum; sonst hält es schwer.
 RAIMUND: Und drei Feen

51 «BERTHA, TROLL: [...] Oh torna, torna indietro/ alla quieta felicità terrena/ BERTHA: Ah la bellezza –/ CONTE: Inganna/ BERTHA: Poiché tra le rose – TROLL: se ne sta la serpe. IN TRE: Tra bellezza, grazia e ornamento/ si avvicina il male in agguato». F. GRILLPARZER, *Melusina*, cit., II, p. 600.

52 Meliora e Palantine sono presenti anche nella versione di Ringoltingen. THÜRING VON RINGOLTINGEN, *Melusine*, in *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*, a cura di JAN-DIRK MÜLLER, Frankfurt a. M. 1990, pp. 9-176.

53 «Falso è l'uomo e infedele». F. GRILLPARZER, *Melusina*, cit. I, p. 583.

GRAF: Drei? Nicht spärlich!
 BERTHA: Muß er träumend andre sehn.
 TROLL: Eine, Fräulein, wär gefährlich
 Aber drei, das mag noch gehn⁵⁴

Per accentuare questa differenza tra i due mondi Grillparzer rappresenta appieno anche le emozioni dei due protagonisti, il loro dramma privato. Sono le reazioni di Melusina, i cui pensieri e ragionamenti ruotano spesso attorno alla percezione della differenza tra sé e l'altro, a risaltare. «Freust dich am Umgange mit deinesgleichen;/ in meinem Schloss findest du deinesgleichen nicht»⁵⁵ è infatti l'avvertimento che la fata fa al cavaliere, ribadendo la sua alterità e quella del suo regno attraverso il termine «deinesgleichen». Queste battute, che sanciscono l'inconciliabilità tra essere una donna serpente e innamorarsi di un umano portano a chiedersi se esista, dopo tutto, una possibile congiunzione tra le due sfere. La donna serpente sembra trovare spazio solo nella dimensione del sogno: «Traum umgibt uns, die wir Träume sind»⁵⁶ afferma, infatti, Melusina. È lei stessa a identificarsi con la sfera onirica, quasi ricordandoci i noti versi con i quali Prospero descriveva se stesso e il suo regno in *The Tempest* di William Shakespeare⁵⁷.

Melusina, regina di un regno senza tempo («Und die Tage fließen / immerdar sind gleich»⁵⁸) si configura dunque come un'entità che Raimund all'inizio non riesce a concepire come concreta: «Bist, wie meines Wunsches Abbild,/ Stets verfolgt und nie erreicht,/ Sein Gebild auch nur vielleicht?»⁵⁹.

54 «RAIMUND: Allora qualcosa sembrava muoversi nella fontana/ CONTE: Eppure sembrava priva d'acqua/ BERTHA: Ciò che si desidera ci viene incontro/ TROLL: Sì, in sogno, altrimenti sembra difficile. RAIMUND: E tre fate/ CONTE: Tre? Manco poco/ BERTHA: Deve aver visto altro sognando. TROLL: Una, signorina, sarebbe stato pericoloso/ ma tre può andare». Ivi, I, p. 587.

55 «Se gradisci la compagnia dei tuoi simili, / nel mio castello non li troverai». Ivi, I, p. 585.

56 «Il sogno ci circonda poiché noi siamo sogni». Ivi, I, p. 585.

57 «We are such stuff / as dreams are made on, and our little life / is rounded with a sleep» [Noi siamo della materia di cui sono fatti i sogni, e la nostra piccola vita è circondata dal sonno]. WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tempest*, tr. it. e cura di MASOLINO D'AMICO, con testo a fronte, in W. SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di FRANCO MARENCO *et al.*, vol. IV, Milano 2019, pp. 1759-1943, IV, 1, p. 1908-1909. Lo stesso spirito Ariel, di tanto in tanto associato a creature magiche acquatiche, si trasforma in *The Tempest* proprio in una ninfa acquatica. Ivi, I, 2, pp. 1814-1815. Cfr. anche A. SCHININÀ, *Il teatro di Franz Grillparzer*, cit., p. 45.

58 «E i giorni scorrono,/ eternamente uguali». F. GRILLPARZER, *Melusina*, cit., I, p. 585.

59 «Sei come la copia del mio desiderio,/ spesso inseguito e mai raggiunto,/ o forse sei solo creazione di esso?». Ivi, I, p. 580.

Proprio come accade nella *Zauberflöte* mozartiana, in cui il principe Tamino si innamora di Pamina a partire da un ritratto – «Dies Bildnis ist bezaubernd schön»⁶⁰ – Raimund si invaghisce di un'immagine di Melusina, vista attraverso la fontana, che gli sembra eterea e sfuggente. Allo stesso modo, non riesce a definire il luogo in cui abita, pur dopo averlo visto: «Doch das Land, ich kann's nur nennen, aber hin kann ich nicht gehen» afferma Raimund, descrivendo il palazzo di Melusina e il suo mondo senza tempo dopo averlo esperito⁶¹. Vi è un oggetto magico consente al cavaliere di passare dalla realtà alla dimensione di Melusina ed è l'anello che la fata gli lascia come prova della sua esistenza, durante il primo allontanamento tra i due⁶². Ma è sempre il sogno a costituire il vero anello di congiunzione tra le due sfere e in esso si rivela l'intenzione di incontrare chi abita nell'altro mondo. Al sogno, però, segue il risveglio, dopo il quale Raimund assume la consapevolezza di non dover più uscire dal cammino prestabilito.

Contrariamente ad altre versioni legate alla figura acquatica della sirena, in cui vi è esclusivamente l'abbandono dell'essere fatato, in Grillparzer il personaggio di Raimund si pente di aver rinunciato al suo amore ma lo fa troppo tardi e Melusina gli viene portata via per sempre, poiché, per essersi innamorata di un uomo, ha rotto le leggi del suo regno. Il finale segna il fallimento del tentativo dei due protagonisti di oltrepassare definitivamente i limiti imposti dalle loro dimensioni e ne sancisce l'impossibilità.

Melusina di Grillparzer combina una coerente costruzione drammatica con una rappresentazione scenica che, come ha ribadito Peter von Matt, è perfettamente bidimensionale: da una parte c'è il Palazzo della fata; dall'altra, il bosco dei cacciatori⁶³. Ed è in questo tipo di tensione che si dispiega l'angoscia dell'epoca *Biedermeier*, in cui il bisogno di evasione viene rappresentato attraverso la fuga nel fantastico, ma anche nel vagheggiamento dell'esotico. Si pensi alle fiabe magiche di Ferdinand Raimund o a *Der Traum ein Leben* di Grillparzer stesso, in cui il cacciatore Rustan rinuncia all'avventura per condurre una vita tranquilla. Ciò che incorpora il personaggio di Melusina, invece, è il

60 ATTILA CSAMPAL, DIETMAR HOLLAND (a cura di), *Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek bei Hamburg 1982, 1, 1, p. 58.

61 «Eppure, quella terra posso solo nominarla ma non posso andarci». F. GRILLPARZER, *Melusina*, cit. III, p. 606.

62 Ivi, I, p. 585.

63 P. VON MATT, *Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst*, cit., p. 10.

perseguimento di una vita all'insegna del potere dell'arte: «MELUSINA [...] Was mir zu Dienst steht, / Der Künste Machtgewalt und holder Umfang» ricorda la fata al suo cavaliere⁶⁴. Eppure, è una vita tanto lontana da quella operosa di un cavaliere come Raimund, il quale non potrà che fare un passo indietro quando sentirà la mancanza del suo mondo, fatto di azioni concrete:

MELUSINA: [...] Was kann Dir fehlen?

RAIMUND (*nach einem kurzen Stillschweigen*): Und wenn ich:Thätigkeit sagte?

MELUSINA: Was soll Thätigkeit? Wenn Du hast, was Thätigkeit erst schaffen soll. Oder wirkt ihr, um zu wirken? [...]»⁶⁵.



Fig. 4
Sofia Spinelli, *Melusine* (2022)

64 «Ciò che sta al mio servizio/ il potere delle arti e il loro soave abbraccio». F. GRILLPARZER, *Melusina*, cit., II, p. 592.

65 «MELUSINA: [...] Cosa può mai mancarti? RAIMUND (*Dopo un breve silenzio*): E se dicessi: l'attività? MELUSINA: Che significa attività? Quando tu hai in mano quello che l'attività dovrebbe creare. O voi agite solo per agire? [...]». Ivi, II, p. 594.

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

Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes
Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.

F. Schiller¹

Die Jüdin von Toledo (*L'ebrea di Toledo*) ha accompagnato per un lungo tratto la vita dell'autore Franz Grillparzer (1791-1872). A essere rappresentata è l'esplosione della passione di Alfonso, re di Castiglia, per la bella e vivace ebrea Rachele, che scombina l'apparente equilibrio dell'uomo, della coppia reale e del regno. Con sullo sfondo la minaccia moresca a Toledo, la regina, appoggiata dalla corte, si sente costretta a eliminare Rachele e a far rinsavire il re.

Affonda le sue radici nella storia spagnola questo nucleo tematico che tanto affascinò Grillparzer già nel 1809, a partire dalla lettura di *Rachel ou la belle juive*, una novella di Jacques Cazotte. Nel 1816 egli approfondì l'argomento dedicandosi allo studio della *Historia general de España* di Juan Mariana. Ma è solo la domestichezza con il dramma di Lope de Vega, *Las paces de los Reyes y Judia de Toledo* a dare l'impulso a scrivere una propria versione della storia di cui sviluppa il nucleo nel 1824. Intorno al 1826, l'immagine letteraria dell'ebrea viene modificata a partire dall'influenza esercitata da una donna in carne e ossa, Maria von Smolenitz, la quindicenne con cui all'epoca Grillparzer aveva una relazione tormentata². A questa esperienza personale si vanno ad aggiungere, in-

1 «L'uomo gioca soltanto se è uomo nel pieno significato della parola ed è completamente uomo solamente se gioca». FRIEDRICH SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in Id., *Die Horen*, vol. 1, 2. Stück, Tübingen 1795, p. 88; *L'educazione estetica dell'uomo. Una serie di lettere*, tr. it. di Guido Boffi, Milano 2007, pp. 139-141.

2 La storia d'amore con *Marie Smolk von Smolenitz* è stata la più appassionata e duratura di Grillparzer. Dopo essersi trasferito nel 1823 in un appartamento nella Ballgasse 4, il poeta aveva incontrato la giovanissima Marie che viveva nella casa di fronte. La relazione durò per anni e non si interruppe neanche dopo il matrimonio della donna

torno al 1847, le suggestioni scaturite dallo scandalo della relazione tra Ludovico I, re di Baviera, e la ballerina irlandese Lola Montez. Tuttavia, la stesura del testo richiederà ancora molto tempo, fino al 1855 circa, benché si presuma che Grillparzer abbia continuato a lavorarci anche in seguito, dato che non esiste una sua versione definitiva³.

Pur trattandosi di un'opera della maturità⁴ – o forse proprio per questo – emerge la centralità di un elemento che ha primariamente a che vedere con l'infanzia, ma non solo. Si tratta del gioco, inteso come *Spiel*, e dunque nel doppio significato di gioco e recita⁵. Infatti, il gioco (*Spiel*) è presente in svariate declinazioni all'interno dell'opera, oscillando tra il gioco infantile e le sue espressioni più adulte, e soprattutto vi si trova il gioco teatrale. Partiamo innanzitutto dal genere della *Jüdin von Toledo* di Grillparzer che già di per sé mette in evidenza la presenza dell'eredità barocca spagnola del *theatrum mundi*, in cui la dimensione del gioco occupa un ruolo sostanziale⁶. Come indicato dal sottotitolo stesso dell'opera, si tratta per l'appunto di un «Trauerspiel»⁷, un termine di difficile resa in italiano, il più delle volte tradotto con «tragedia», ma che letteral-

con il suo amico, il pittore Moritz Daffinger. Tracce di questa passione si trovano in particolare nei drammi *Des Meeres und der Liebe Wellen* e *Die Jüdin von Toledo*. Heinz Politzer fornisce dettagli sulla vita amorosa di Grillparzer mettendo in relazione la figura di Marie Smolenitz con la bella Rachele. Vd. HEINZ POLITZER, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien 1972, p. 121. In alcuni casi, interpretazioni successive hanno ridotto il peso dell'esperienza autobiografica rispetto al processo creativo. Vd. PIA JANKE, *Gescheiterte Authentizität. Anmerkungen zu Grillparzers Frauenfiguren*, in «Lenau-Jahrbuch» 26 (2000), p. 58.

3. Sulle varie fonti che hanno ispirato Grillparzer nel dare forma alla sua *Jüdin von Toledo*, cfr. FRANZ GRILLPARZER, *Werke in sechs Bänden. Dramen 1828-1851*, a cura di HELMUT BACHMAIER, vol. 3, Berlin 1987, p. 844 e sgg.
4. Alla cosiddetta produzione tarda dell'autore appartengono anche *Libussa* e *Ein Bruderkzwist in Habsburg* (*Una lite tra fratelli in casa Asburgo*). Grillparzer non volle vedere rappresentate tali opere mentre era in vita dopo l'insuccesso di *Weh dem, der lügt!* (*Guai a dire bugie!* 1938). Per quanto riguarda *L'ebrea di Toledo*, la prima rappresentazione ebbe luogo il 21 novembre 1872 al Deutsches Landestheater di Praga.
5. Ricordo che Walter Benjamin ravvisa nella ripetizione la radice comune e più profonda del doppio significato di *spielen*. Vd. WALTER BENJAMIN, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di FRANCESCO CAPPÀ e MARTINO NEGRI, Milano 2012, p. 182.
6. Nell'ambito del *theatrum mundi* il mondo è visto come una rappresentazione in cui ognuno ha una sua parte. Sullo sviluppo di questo motivo nell'opera di Grillparzer, vd. ALESSANDRA SCHININÀ, *Il teatro di Franz Grillparzer*, Roma 2011, pp. 31-42.
7. Il sottotitolo dell'opera recita: «Trauerspiel in fünf Aufzügen».

mente significa «dramma luttuoso» in quanto parola composta da «Spiel» e «Trauer». Proprio a proposito di questo genere Grillparzer afferma nell'autobiografia che i tedeschi dovrebbero ricordarsi che «un dramma luttuoso, per quanto triste, resta pur sempre un gioco»⁸. Nota invece con ammirazione che nel teatro spagnolo l'impostazione dell'illusione teatrale è sostanzialmente diversa, dal momento che «per lo spagnolo, la rappresentazione teatrale è semplicemente un gioco»⁹.

Nel famoso saggio *Ursprung des deutschen Trauerspiels*¹⁰, Walter Benjamin evidenzia il rapporto dialettico che intercorre tra lutto e gioco (scenico) per individuare il segno distintivo del *Trauerspiel* rispetto alla *Tragödie*. In questo contesto anche Benjamin si riallaccia alla tradizione teatrale spagnola, in particolare a Calderón quando scrive che: «la sua efficacia – l'efficacia della parola e dell'oggetto – consiste non in ultimo nella precisione con cui il “lutto” e “il gioco” sono accordati l'uno sull'altro»¹¹. Johan Huizinga nel suo libro *Homo ludens* (1938) pone il gioco a fondamento di ogni cultura umana e ne individua addirittura la funzione preculturale dal momento che anche gli animali giocano. Tra l'altro, lo storico nota il legame tra gioco e barocco, individuando l'essenza ludica di quest'ultimo. Il barocco viene, quindi, definito sulla base del suo «bisogno di passare i limiti, [...] spiegabile per il valore intensamente ludico dell'impulso creativo»¹².

8 «[...] ein Trauerspiel, so traurig es sein mag, doch immer ein Spiel bleibt». FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*, cit., vol. I, 16, p. 126. Laddove non diversamente indicato, le traduzioni sono da intendersi di chi scrive (J. U. R.).

9 «Dem Spanier ist das Schauspiel eben ein Spiel». F. GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*, II, 10, p. 281.

10 Sulle possibilità che potrebbero scaturire dal tradurre finalmente «Trauerspiel» con «dramma luttuoso» anziché con «dramma barocco», si veda la recensione di MASSIMO PALMA, *W. Benjamin, Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di ALICE BARALE, PREFAZIONE DI FABRIZIO DESIDERI, in «Syzetesis» VI/1 (2019), p. 301. Vd. anche Id., *La colpa in gioco. Elementi del Trauerspiel (a partire da Benjamin)*, in «Sciami. Ricerche» 7, 2020, pp. 124-143.

11 «Die Genauigkeit, mit der “Trauer” und “Spiel” aufeinander sich stimmen können, macht seine Geltung – Geltung des Worts wie die des Gegenstandes – aus». W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, 7 voll., Frankfurt a. M. 1972-1991, vol. I, *Abhandlungen*, t. 1, pp. 260; *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di Flavio Cuniberto, Torino 1999, p. 56.

12 «[...] Bedürfnis nach dem Übersteigerten ist doch wohl nur aus einem weitgehenden Spielgehalt des schöpferischen Triebes heraus begreiflich». JOHAN HUIZINGA, *Homo*

Già il mondo antico aveva riconosciuto «l'attitudine elementare al gioco come necessità primaria di incanalare l'energia fisica esuberante e disordinata, che caratterizza ogni creatura giovane»¹³. Lo stesso Platone mette in relazione il gioco, inteso come spinta irrefrenabile al movimento, all'attività teatrale e alla gioia dello spettatore. Platone, inoltre, introduce un punto sostanziale, ovvero la «nostalgia di quella agilità» nei confronti del gioco e della festa¹⁴. Visto in quest'ottica, il gioco parte dalla fisicità del corpo, dalla sua presenza, da un eccesso di energia che deve trovare la sua strada attraverso il movimento che, se non regolato dalla norma, può trovare modalità di espressione imprevedibili. A proposito della *Jüdin von Toledo*, Gerhard Neumann nota che molto più ci dicono i gesti e le immagini – e quindi la dimensione prettamente corporea – rispetto ai discorsi e alle parole¹⁵. Il momento fondamentale del dramma viene individuato in un inciampo, nell'interruzione del meccanico ripetersi della quotidianità: «La nostra giornata ha qui una interruzione»¹⁶. All'improvviso irrompe nel mondo normato e scandito del re qualcosa che lo sconvolge, lo travolge fisicamente e psicologicamente. Seppure questo momento sia presente nelle altre versioni della storia, in particolare in quella di Lope de Vega, allo stesso tempo questo è anche il punto che fin dall'inizio segna il distacco dai modelli¹⁷.

ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel [1939], Hamburg 1956, p. 198, tr. it. di Corinna van Schendel, *Homo ludens*, saggio introduttivo di Umberto Eco, Torino 1973, p. 214.

- 13 MARINA CAVALLI, *Spazi di gioco nella tragedia: il mondo "altro" in attesa dell'orrore*, in «ACME» LXIX, 1/2016 Giugno, pp. 35-39.
- 14 «Ogni creatura giovane non può star ferma col corpo o in silenzio con la voce, e sempre ha l'istinto di muoversi e gridare [...] ma per noi anziani è più decoroso starli a guardare, i giovani, lieti del loro gioco e della festa, perché la nostra agilità ormai è perduta. E non è forse per nostalgia di quella agilità, che mettiamo in palio premi per chi meglio risveglia in noi il ricordo della giovinezza?». PLATONE, *Leggi*, 2, 653d-657d. Questo passo, considerato come l'interpretazione platonica del gioco per eccellenza, viene significativamente citato anche da Huizinga. Cfr. HUIZINGA, *Homo ludens*, cit., pp. 187-188.
- 15 GERHARD NEUMANN, «Der Tag hat einen Riß». *Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzers Jüdin von Toledo*, in *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*, a cura di ID., GÜNTHER SCHNITZLER, Freiburg im Breisgau 1994, p. 143.
- 16 «Der Tag hat einen Riß». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 491, tr. it. *L'ebrea di Toledo*, in *Teatro tedesco dell'età romantica*, a cura di IPPOLITO PIZZETTI, presentato da BONAVENTURA TECCHI, Vol. I, pp. 563-609, qui p. 567.
- 17 G. NEUMANN, «Der Tag hat einen Riß», cit., p. 155 e sgg.

Per comprendere tutta la complessità di tale componente psicologica, è a mio avviso fondamentale dare maggiore rilievo, rispetto a quanto fatto finora, al motivo del gioco inteso proprio come necessità incontenibile di movimento, come energia in esubero, come spinta elementare, come espressione corporea. Così facendo, si va a incrinare quella rigida opposizione, spesso vista come il motore principale del dramma, che vede una separazione netta tra la passione amorosa da un lato e il dovere politico dall'altro e che segna anche la frattura insanabile tra spirito e corpo, tra uomo e donna. Il gioco, invece, tende a conciliare queste dimensioni opposte data la sua natura "transizionale", dando vita a un'area intermedia che si colloca fra la prospettiva soggettiva, espressione dell'esperienza personale, e la realtà esterna, basata sulle limitazioni e le imposizioni delle leggi di natura e delle norme sociali¹⁸.

A ben vedere la difficoltà di conciliare la passione con il dovere è un nucleo tematico che ha alimentato tutta la vita di Grillparzer e che trova le sue radici già nelle dinamiche familiari: da una parte c'era il padre, dedito al dovere fino alla pedanteria, dall'altra la madre, molto sensibile e amante della musica. Nella *Jüdin von Toledo* Grillparzer torna alle origini della vita del re dando ampio spazio alla sua infanzia, nonché alle sue radici. L'importanza di questo aspetto viene sottolineata nell'opera dall'immagine dell'albero e mette in luce una contiguità tra la dimensione del razionale e dell'irrazionale senza creare fratture, come per l'appunto accade nel gioco. Dice Alfonso a Manrico:

Denn wie der Baum mit lichtentfernten Wurzeln
Die etwa trübe Nahrung saugt tief aus dem Boden,
So scheint der Stamm, der Weisheit wird genannt
Und der dem Himmel eignet mit den Ästen,
Kraft und Bestehn aus trübem Irdischen,
Dem Fehler nah Verwandten aufzusaugen¹⁹.

18 Cfr. DONALD W. WINNICOTT, *Playing and Reality*, London-New York [1971] 2005, p. 204. Anche Huizinga mostra come il gioco stia al di sopra della distinzione oppositiva saggezza/follia, verità/falsità, bene/male. Cfr. HUIZINGA, *Homo ludens*, cit. p. 9.

19 «La torbida sostanza che, succhiando dal profondo della terra, nutre le radici dell'albero, lontane dalla luce, non è diversa da quella che nutre il tronco, il quale con le sue cime s'innalza verso il cielo: la chiamano saggezza, e anch'essa trae forza e vigore da questa densa materia terrestre tanto prossima all'errore». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 490; tr. it., cit., p. 566.

Nell'infanzia, quindi, grazie al gioco ci si mette in movimento, si impara a sentire il corpo, si libera l'energia in eccesso, si vive l'inclinazione alla passione, si sistemano le esperienze traumatiche²⁰. Nel gioco si stabiliscono, dunque, relazioni con il mondo circostante, ma soprattutto con se stessi. Cosa succede se, invece, la dimensione e il tempo dei giochi infantili ci è stata sottratta? Nella *Jüdin von Toledo* Grillparzer sembra proprio rispondere a questa domanda, quando mostra come la naturale tendenza al gioco è stata completamente repressa nel re bambino, tanto che egli ha sviluppato delle mancanze nell'adulto nonostante l'apparente perfezione con cui svolge il ruolo di re. Difatti è il gioco che «garantisce un'elasticità di rapporti tale da permettere tensioni che altrimenti diventerebbero insostenibili»²¹.

Inizialmente, nel nucleo del dramma abbozzato nel 1824, Grillparzer aveva immaginato che a una situazione di equilibrio iniziale dovesse seguire un cambiamento radicale dopo la comparsa dell'ebrea: «In lui si muove qualcosa di cui non conosceva l'esistenza finora: la voluttà»²². Qualcosa, dunque, si mette in movimento dentro di lui come conseguenza del movimento altrui:

In seinem Garten spazieren gehend [...] fällt die schöne Jüdin zu des Königs Füßen; ihre Arme umfassen seine Füße, ihr üppiger Busen wogt an seine Kniee gepreßt und – der Schlag ist geschehen. Das Bild dieser schwellenden Formen, dieser wogenden Kugeln (unter diesem Bilde sind sie [ihm] seinen Sinnen gegenwärtig) verläßt ihn nicht mehr. Ungeheure Gährung in seinem Innern. Alles was er ist und war lehnt sich auf gegen das neue, überwältigende Gefühl²³.

- 20 Emerge così l'importanza attribuita da Grillparzer al gioco nei bambini anche per elaborare le paure e le esperienze traumatiche. In tal senso Grillparzer si presenta come un fine conoscitore delle dinamiche che animano l'interiorità degli individui e può essere considerato a tutti gli effetti come un vero e proprio anticipatore della psicoanalisi.
- 21 «Es verbürgt eine Schmiegbarkeit der Verhältnisse, die Spannungen zuläßt, wie sie anderswo unerträglich wären [...]». Cfr. J. HUIZINGA, *Homo ludens*, cit., p. 224; *Homo ludens*, tr. it., cit., p. 244.
- 22 «[...] ein Etwas wird in ihm rege, von dessen Dasein er bis jetzt noch keine Ahnung gehabt: die Wollust». Annotazione sul diario (intorno alla primavera del 1824). F. GRILLPARZER, *Werke in sechs Bänden. Dramen 1828-1851*, cit., p. 847.
- 23 «Passeggiando nel suo giardino, [...] la bella ebrea cade ai piedi del re; le braccia di lei cingono i suoi piedi, il suo seno voluttuoso ondeggia premuto contro le ginocchia di lui e – il gioco è fatto. L'immagine di queste forme che si gonfiano, di queste sfere ondegianti (così si presentano ai suoi sensi) non lo abbandona più. È tutto un fermento dentro di lui. Tutto ciò che è e che era si ribella a questo nuovo, travolgente sentimento». Ivi, pp. 847-848.

Fa parte dell'immaginario dell'erotismo di Grillparzer proprio il movimento, nonché il gioco delle forme: l'ebrea si muove verso di lui, lo travolge con il suo corpo, i suoi seni ondeggiano; questi appaiono al re come delle sfere in movimento, un chiaro rimando alla dimensione ludica infantile. Molto significativamente Grillparzer nella versione finale del dramma attutisce proprio il riferimento agli attributi erotici per eccellenza, nello specifico ai seni, enfatizzando invece il riferimento al movimento del corpo. Difatti, per dirla con Huizinga: «La bellezza del corpo umano in movimento trova la sua massima espressione nel gioco»²⁴.

Inoltre, si va a recuperare un significato più ampio del termine *Wollust* (voluttà)²⁵ che Grillparzer usa nel sopracitato testo. Non viene considerato più solo il piacere legato al soddisfacimento sessuale, bensì una gioia più composita, in questo caso fortemente legata al gioco. A ben vedere, infatti, Grillparzer enfatizza proprio l'indole giocosa dell'ebrea. È il suo muoversi nello spazio e il suo continuo cimentarsi nel gioco ad attirare Alfonso irresistibilmente. Così facendo acquistano spessore entrambi i personaggi, sia Rachele sia Alfonso; le loro personalità diventano più complesse e la loro storia può sollevarsi dai confini ristretti di un discorso solo moraleggiante.

In verità, il ruolo attribuito all'infanzia di Alfonso nella vicenda non è una novità: similmente a Lope de Vega, Grillparzer comincia il dramma affrontando proprio questo aspetto. Allo stesso tempo, però, l'autore austriaco si distacca in maniera significativa dal modello spagnolo dal momento che non ci viene presentato il re bambino, bensì l'infanzia emerge dal ricordo dell'adulto in tutto il suo carattere traumatico, come «storia di un malessere antico. È il messaggio della vita alienata del ragazzo come radice della solitudine dell'uomo»²⁶. L'infanzia del re rappresenta

24 «Die Schönheit des bewegten menschlichen Körpers findet ihren höchsten Ausdruck im Spiel». HUIZINGA, *Homo ludens*, cit., p. 15; *Homo ludens*, tr. it., cit., p. 10. Huizinga sottolinea con forza i molteplici e saldi legami riscontrabili tra il gioco e la bellezza. Ricordo, inoltre, che nella versione di Lope de Vega, il re vede l'ebrea già nuda mentre fa il bagno nel fiume. Grillparzer, invece, dà vita a una scena di svestizione in cui la giovane si toglie il braccialetto, la collana, lo scialle, ma non resta nuda. Molti critici si sono limitati a vedervi comunque l'allusione alla nudità e dunque al contenuto erotico della scena, eppure non si tratta solo di questo. Rachele si spoglia di quanto ha di più prezioso e lo consegna al re per avere salva la vita.

25 Per l'etimologia di *Wollust* si rimanda a: <https://www.dwds.de/wb/Wollust> (07/2023).

26 «[...] als Geschichte einer frühen Kränkung. Es ist die Botschaft vom Entfremdeten Leben des Knaben als der Wurzel der Einsamkeit des Mannes». G. NEUMANN, «*Der Tag hat einen Riß*», cit. p. 161.

un grande vuoto che, non essendo stato mai colmato, diviene per lui sempre più profondo. Vittima dei “giochi” di potere degli adulti, ad Alfonso è mancata la dimensione del gioco infantile. Rimasto prematuramente senza padre e senza madre, egli è stato forzato a diventare subito adulto, non ha avuto occasione di sbagliare: «A me... non lasciarono tempo di sbagliare: ero un fanciullo e già l'elmo mi gravava sul morbido collo»²⁷.

Nel primo atto Alfonso, ormai adulto parla con grande saggezza e responsabilità; nel giardino reale è accompagnato dalla consorte Eleonora d'Inghilterra, una donna rigida, distaccata e assolutamente non incline al gioco, incapace di fuoriuscire dal ruolo che le è stato cucito addosso, neanche per guardarsi attorno. Questa cecità è tanto più grave poiché indica un disinteresse totale a conoscere l'altro, ad andare verso l'altro, presupposto fondamentale di ogni amore. Il re, infatti, cerca di muovere inutilmente il cuore di Eleonora dicendo: «Guardati attorno, e nel tuo petto il cuore affretterà i suoi palpiti»²⁸. A tal fine le mostra i luoghi di Toledo che sono anche gli spazi della propria infanzia:

Denk nur du stehst an meines Geistes Wiege.
Hier ist kein Platz, kein Haus, kein Stein, kein Baum,
Der Denkmal nicht von meiner Kindheit Lose²⁹.

Eleonora però non vede nulla, neanche ciò che la riguarda e che peraltro dovrebbe rimandare alla propria infanzia in Inghilterra:

KÖNIG: [...] Du siehst ja nicht um dich her, Leonore
Und schaut was wir geschaffen dir zur Lust?
KÖNIGIN: Was soll ich sehn?
KÖNIG: O weh doch, Admirante
Allein sie lächelt, schüttelt still das Haupt. –
So sind sie nun, Britanniens Kinder alle;
Trifft man aufs Haar nicht den gewohnten Brauch,
So weisen sie's zurück und lächeln vornehm³⁰.

27 «Mir selber ließ man nicht zu fehlen Zeit./ Als Knabe schon den Helm auf schwachem Haupt [...]». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 490, tr. it., cit., p. 566.

28 «Sieh rings um dich und höher pocht dein Herz». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 488; *L'ebrea di Toledo*, tr. it., p. 565.

29 «[...] questa che tu vedi è la prima culla della mia anima: qui non è luogo, casa, albero o pietra che oggi non sia testimonianza e monumento delle mie vicende infantili». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 488, tr. it., cit., p. 565.

30 «RE: – [...] Leonora, non ti sei guardata attorno?/ Non vedi ciò che abbiamo preparato

Alfonso si è dato da fare per invogliarla a dare spazio non solo alle rigide convenzioni, bensì anche alle forme del piacere, creando un giardino che potesse farla sentire a casa, senza ricevere, però, risposta alcuna dalla consorte, se non un sorriso di superiorità. Si apre dunque una crepa («ein Riß») all'interno della giornata in cui presente, passato e futuro si incrociano: il re sente tutta la sua solitudine, è attraversato dalla nostalgia per un passato che non c'è mai stato, l'infanzia dei giochi, spera in delle novità («Quali sono dunque le nuove?»³¹). È proprio in questa crepa che si introduce Rachele, l'ebrea di Toledo, la quale viene presentata come una bambina. «Ein Kind»³², così Alfonso spesso si riferisce a lei nel corso del dramma; una «Kindfrau»³³ con tanta voglia di giocare, di far emergere la propria energia esuberante, il proprio corpo in movimento. Nel primo atto Grillparzer crea delle corrispondenze tra i due proprio a partire dalla loro indole scherzosa, non compresa invece da chi li circonda. Rachele vive la rottura del divieto di entrare nel giardino reale come un gioco, scherza poi con il padre fingendo di buttare un prezioso orecchino in un cespuglio: «Suvvia, padre, venite qui. Il gioiello è ritrovato, guardatelo: era solo uno scherzo»³⁴. Similmente scherza anche Alfonso senza essere compreso. Anche lui, dopo lo scherzo si affretta a rassicurare la regina: «Via, Eleonora, non ti spaventare: era solo uno scherzo!»³⁵.

Quando Rachele piomba nel giardino, ovvero nel contesto ordinato e sacro del matrimonio, inizialmente ella si rivolge alla regina, chiedendo la sua protezione. Eleonora però resta immobile, non sente empatia verso la giova-

perché te ne rallegri gli occhi?/ REGINA: – Cosa devo vedere?/ RE: – Ohimè, Almirante! Quale smacco! Tutte le nostre premure non sono servite a nulla. Abbiamo lavorato giorni, settimane/ per trasformare questo giardino [...]/ Ma lei sorride, scuote il capo e tace./ Così son tutti questi figli della Britannia:/ offri pur loro quanto hai di meglio,/ se non imita punto per punto quel che han lasciato a casa/ non lo accettano, e sorridono con superiorità». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 491, tr. it., cit., p. 567.

31 «Ist keine Nachricht da?» F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 491, tr. it., cit., p. 567.

32 Per tutto il corso del dramma, il re spesso chiama Rachele «Kind».

33 Sulla rappresentazione di Rachele come *Kindfrau*, vd. WILLIAM C. REEVE, «In the beginning...»: *The Opening Scene of Grillparzer's Die Jüdin von Toledo*, in «Modern Austrian Literature», Vol. 41, N. 1 (1998), pp. 1-19.

34 «Vater, kommt nur!/ Seht, das Kleinod ist gefunden, 's war ja Spaß nur». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 487; *L'ebrea di Toledo*, tr. it., cit., p. 564.

35 «Nu, nu, erschrick nur nicht, war's doch nur Scherz!» F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 490; *L'ebrea di Toledo*, tr. it., p. 566.

ne, così come non l'aveva provata nei confronti del marito. Alfonso invece la comprende, vede forse nella paura della fanciulla se stesso mentre da bambino fuggiva da suo zio, il malvagio sire di Leone. Rachele si avvinghia a un piede del re, un'immagine che chiaramente rimanda alla perdita dell'equilibrio dell'uomo e al suo trovarsi improvvisamente tra due mondi ovvero in una condizione liminare³⁶. Aggrappandosi a lui, Rachele lo rende suo prigioniero, ma ad incatenarlo davvero è l'inclinazione al gioco della giovane. È la sorellastra Esther a rassicurarlo sulla natura profondamente giocosa di Rachele, benché in questo momento sia la paura ancora a dominarla. Dice Esther:

Auch sonst zu Hause
Treibt sie nur Possen, spielt mit Mensch und Hund
Und macht uns lachen, wenn wir noch so ernst³⁷.

Il re esprime allora l'interesse per la giovane proprio a partire dalla sua indole allegra oltre ogni misura e spiccatamente incline al gioco:

So wollt' ich denn, sie wäre eine Christin
Und hier am Hof, wo Langeweile genug.
Ein bißchen Scherz käm' etwa uns zu statuten³⁸.

Peraltro, la giovane appartiene a un popolo, quello ebraico, che è sempre stato in movimento attraverso il suo migrare continuo e che incarna l'infanzia del mondo in cui tutte le favole furono realtà:

In diesem Stamm von unstet flücht'gen Hirten:
Wir Andern sind von Heut, sie aber reichen
Bis an der Schöpfung Wiege [...] ³⁹.

- 36 Comunemente il piede viene interpretato come simbolo di mobilità. I piedi si muovono in maniera ritmica o ciclica alzandosi e abbassandosi rispetto al suolo in molte attività, tra cui anche il gioco (GERHARD WOLF, *Verehrte Füße: Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils*, in *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, a cura di CLAUDIA BENTHIEN, CHRISTOPH WULF, Reinbek bei Hamburg 2001, p. 500-523). Sul significato simbolico della zoppia e del monosandalo, si veda CARLO GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba* [1989], Milano 2008.
- 37 «Anche a casa fa sempre la commediante, gioca con tutti, uomini e bestie, e ci fa ridere persino nei momenti più seri...». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 496; *L'ebrea di Toledo*, tr. it., cit., p. 570.
- 38 «È così? Allora vorrei che fosse una cristiana, e che stesse qui a corte dove la noia impera: qualche scherzo non stonerebbe». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 496; *L'ebrea di Toledo*, tr. it., cit., p. 570.
- 39 «C'è qualcosa di grande in questa stirpe di pastori fuggitivi e inquieti. Noi siamo di

Sotto la protezione del re, la paura è dunque svanita e Rachele ha ritrovato l'allegria e la voglia di scherzare. Il padre Isacco, sempre critico della leggerezza della secondogenita – è convinto che sia folle –, mette in guardia le figlie sullo spingersi troppo oltre: «Bene, bene, allora fate quel che volete e giocatevi la testa!»⁴⁰. Il gioco, dunque, non significa solo leggerezza e spensieratezza, bensì anche prossimità con la morte⁴¹.

Gioca infatti Rachele, ed è un gioco all'insegna del movimento irrefrenabile del corpo: ride, canta e balla attraversando tutte le stanze, tanto da sembrare nuovamente impazzita⁴². Tuttavia, il gioco non va confuso con la follia, dal momento che nell'azione della giovane non c'è alienazione, c'è invece la ricerca di equilibrio fra mondo interiore e quello esterno. Infatti, Rachele non perde mai il contatto con la realtà circostante: sa bene quando scherzare, quando avere paura, quando sta superando certi limiti. Riesce a sentire quando c'è amore da parte del re nei suoi confronti e si accorge quando, invece, si va affievolendo. Quindi Rachele non vive al di fuori della realtà, bensì cerca di cambiarla attraverso il gioco.

Infrangendo nuovamente la sacralità del luogo e degli oggetti, a rischio della pena di morte, di cui è peraltro consapevole, si mette a spostare mobili, facendo un gran baccano. Ancora torna ad emergere questa sua energia in esubero, l'urgenza di muoversi che si trasforma in gioco. Rachele prova tutte le serrature degli armadi finché, aprendoli, trova i costumi dell'ultima festa di carnevale. Adesso la giovane ha a disposizione travestimenti d'ogni sorta:

Sie lachte, tanzte, sang, halb toll von Neuem,
 Sie rückte das Gerät, das heilig ist,
 Bewacht von Tod und poltert – wie ihr hört.
 Trägt sie am Gürtel nicht ein Schlüsselbund?
 Nun, das versucht sie, Herr, an allen Schränken

oggi, ma essi hanno le radici nella culla del mondo». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 501; *L'ebrea di Toledo*, tr. it., cit., p. 575. La tr. it. è stata leggermente modificata.

40 «Nun denn so bleibt und spielt um euer Haupt!». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 502; *L'ebrea di Toledo*, tr. it., cit., p. 575.

41 Sulla difficoltà di definire il gioco, vd. BRIAN SUTTON-SMITH, *The Ambiguity of Play*, Harvard 1997, e ROGER CALLOIS, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris 1958.

42 Ripetuti sono gli esempi nel dramma in cui i momenti di gioco di Rachele vengono indicati come un segno di follia.

Die längs den Wänden stehn und öffnet sie;
 Da hängen nun Gewänder aller Art:
 Der Bettler bei dem König, Engel, Teufel
 In bunter Reih – ⁴³

Il gioco scivola, così, nella rappresentazione teatrale. Siamo dunque di fronte ad un esempio di teatro nel teatro. Rachele, avvolta da un mantello, con una corona di stagno in testa e ornata di penne mette in scena il suo gioco/spettacolo. La giovane si è impossessata di un ritratto del re, togliendolo dalla cornice, e lo ammira. Al suo posto ha messo il proprio. Infine, sale su uno sgabello e finge di essere la regina. Fissa il ritratto allo schienale di una poltrona con degli spilli. La finta regina parla con il ritratto:

Ich, eure Königin, nun duld'es nicht,
 Denn eifersüchtig bin ich wie ein Wiesel.
 Ob ihr nun schweigt, das mehrt nur eure Schuld.
 Gesteht! Gefiel sie euch? sagt ja!⁴⁴

Adesso il re, prima solo spettatore, poi travolto dal movimento scenico della giovane, dal suo corpo performativo⁴⁵, entra a far parte del gioco rispondendo «Ebbene sì. [...] Ti spaventi adesso? L'hai voluto e l'ho detto»⁴⁶. Dopo aver corrisposto in un primo momento Rachele, successivamente il re vorrebbe imporre il proprio gioco, delimitando così la pos-

43 «Così s'è messa a ridere, a cantare, a ballare attorno per le stanze, ch'è parsa ammatire un'altra volta... E non è tutto: poco fa s'è messa a trascinare attorno la mobilia, ch'è cosa sacra e custodita dalla pena di morte! e a fare quel gran baccano... che udite anche voi. Avete forse visto, Signore, il mazzo di chiavi che porta alla cintura? Ebbene con quelle ha cominciato a provare tutte le serrature degli armadi, gli armadi che sono messi in fila lungo i muri. Ed è riuscita ad aprirli: dentro vi sono costumi d'ogni genere, il manto del mendico vicino a quello regale, costumi per angeli e per diavoli, tutti in file variopinte...». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 503; *L'ebrea di Toledo*, tr. it., p. 576.

44 «Ma io, la vostra Regina, ve lo dico chiaro e tondo, non lo tollero perché sono più gelosa di una puzza. Tacete? Tacete pure: chi tace acconsente, e non fate che rendere molto più grave la vostra già gravissima colpa. Su, confessatelo: v'è piaciuta. Dite di sì!». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 506; tr. it., cit., p. 578.

45 Sulla dimensione performativa e sul coinvolgimento dello spettatore nel gioco teatrale, vd. ERIKA FISCHER-LICHTE, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1997; EAD., *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.

46 «Nun ja! [...] Erschreckt dich das? Du wolltest's und ich sag's». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 506, tr. it., cit., p. 578.

sibilità di azione della giovane. Quando il gioco di Rachele prende una piega che non piace all'uomo, egli vorrebbe terminarlo, ma la giovane a quel punto mostra tutta la sua forza e indipendenza dando prova di avere una personalità capace di ribellarsi, se necessario. Ella non teme, dunque, di entrare in contrasto con il mondo circostante anche a costo della vita. Rachele continua imperterrita con il suo gioco, arrivando addirittura a minacciare di trafiggere il ritratto del re con uno spillo puntando dritto al cuore. Ed è proprio a questo punto che si verifica quello strappo che anticipa la fine tragica del dramma. Il gioco di Rachele è diventato pericoloso perché, se protratto, potrebbe creare un cambiamento sul piano della realtà e negli equilibri di potere⁴⁷. Sebbene, a questo punto Alfonso ne abbia riconosciuto i pericoli, non riesce ancora a liberarsene; anzi, ne è travolto: «Come tutto ondeggia, e ribolle e s'accende e risplende...»⁴⁸. Ma dopo un po' anche il nuovo gioco diventa quotidianità⁴⁹; il re recupera il suo equilibrio, come nota Esther alla fine del terzo atto: «Ma ora egli sa equilibrare con freddezza la fretta eccessiva»⁵⁰. Nel frattempo, la regina e i grandi del paese, vedendo in pericolo le dinamiche di potere consolidate e le antiche consuetudini, decidono di agire. Per bloccare quel corpo scomodo perché sempre in movimento e sempre pronto al gioco, esso viene barbaramente fatto a pezzi, come un giocattolo. Non si muoveranno più quelle membra, la cui più grande bellezza consisteva proprio nell'essere in movimento⁵¹. Non è più bella ora l'ebrea di Toledo.

Significativamente, uno degli ultimi oggetti con cui aveva giocato Rachele, quello scudo del re che le aveva deformato il volto quando aveva cercato di specchiarsi, diventa il recinto all'interno del quale viene circoscritta l'azione del nuovo successore del re. Alfonso, infatti, abdica

47 A tal proposito si veda un primo segno di cambiamento importante relativamente al ruolo di potere assunto nell'atto terzo dal padre Isacco. Anche Huizinga sottolinea l'impatto che il gioco ha sulla realtà: il gioco crea di fatto un nuovo ordine e, una volta finito, i suoi effetti continuano. D'altronde la cultura nasce come gioco, essa viene inizialmente giocata. Cfr. J. HUIZINGA, *Homo ludens*, tr. it., p. 55 e sg.

48 «Und wie das wogt und wallt und glüht und prangt». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 507, tr. it., cit., p. 579.

49 Si noti l'importanza attribuita all'abitudine e alla sua interruzione nell'opera di Grillparzer.

50 «Nun gleicht er kühl die Übereilung aus». F. GRILLPARZER, *Die Jüdin von Toledo*, cit., p. 524, tr. it., cit., p. 590.

51 Dopo la sua morte Alfonso non vede più la bellezza dell'ebrea, si limita a notare un ghigno maligno sul volto. Questo accade perché la giovane non si muove più.

in favore del figlio avuto con Eleonora. Nell'ultimo atto il piccolo viene portato in corteo sullo scudo del padre tenuto da due donne, la madre e la castissima Clara. In maniera circolare si va a ricreare lo stesso destino tragico che un tempo fu del padre: anche per il piccolo si prospetta un'infanzia priva di giochi, perlomeno fin quando quello spazio accuratamente delimitato non verrà di nuovo invaso dal gioco.

Per finire, vorrei chiudere ricordando i versi finali della poesia scritta da Grillparzer a commento dello scandalo esplosivo intorno alla figura di Lola Montez che sembrano riassumere il senso centrale della *Jüdin von Toledo*:

Denn harrest du, bis aus Vernunft und Recht
Entstünde, was das Recht und die Vernunft gebot,
Schlimm wärs bestellt ums menschliche Geschlecht,
Der Trieb erzeugt die Handlung, die uns not.

Drum kehrt euch nicht verachtend von dem Weib,
In deren Arm ein König ward zum Mann,
Sie gab dem besseren Gedanken Leib,
Verlor sich selbst, allein die Welt gewann⁵².

Il mondo ha dunque bisogno di donne come Rachele che grazie al loro istinto, alla loro energia in eccesso, al superamento dei limiti stimolano l'azione, ma anche il pensiero migliore, e pertanto evidentemente anche il processo creativo. Tuttavia, se si spingono troppo oltre, quello stesso mondo non esita a disfarsene per garantirsi la propria sopravvivenza. Dunque, ciò che in questo contesto viene frettolosamente relegato all'ambito della follia e/o alla dimensione infantile, comporta una semplificazione del più profondo significato del gioco. Ed è così che il gioco si trasforma in tragedia.

52 «Infatti, se si dovesse aspettare che dalla ragione e dalla giustizia scaturisca ciò che giustizia e ragione richiedono,/ il genere umano sarebbe messo male, l'istinto produce l'azione di cui abbiamo bisogno./ Pertanto non allontanatevi con disprezzo dalla donna, tra le cui braccia un re si è fatto uomo,/ Ha dato corpo al pensiero migliore, ha perso se stessa, solo il mondo ha vinto». F. GRILLPARZER, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, Vol. 1: *Gedichte - Epigramme - Dramen I*, a cura di PETER FRANK, KARL PÖRNACHER, München 1960, p. 310 e sg.

«Una autentica festa dell'anima»

Il povero suonatore di Franz Grillparzer

1. Il linguaggio di Grillparzer

L'opera dell'inattuale Franz Grillparzer, autore classico della letteratura austriaca, esercita ancora oggi un fascino duraturo derivante dalla complessità del suo linguaggio, un linguaggio che comprende detto e non detto, e che presuppone una comprensione del campo espressivo dei gesti, dei muti oggetti di scena e dell'inconscio. Questo fascino non si limita al dialogo drammatico di Grillparzer ma si percepisce anche, in maniera leggermente diversa, nella lettura della celebre novella *Il povero suonatore*. Qui l'autore utilizza un linguaggio che unisce lucidità prosaica a risonanze mitiche ed è in grado di registrare sottili cadenze del parlato. La scrittura di Grillparzer presuppone una certa sensibilità, da parte del lettore, per le contraddizioni e le dissonanze interiori della natura umana, e soprattutto richiede una sensibilità specifica per la vita e il *pathos* propri della letteratura, che saranno oggetto di discussione del presente contributo. Per definire il proprio approccio alla natura umana che va "sentita fino in fondo", Grillparzer conia il termine *durchgefühlt* che il narratore utilizza all'inizio della novella quando descrive, in forma quasi biblica, il rapporto tra le figure del popolo e il mondo del mito:

[...] und wahrlich! man kann die Berühmten nicht verstehen, wenn man die Obskuren nicht durchgefühlt hat. Von dem Wortwechsel weinerhitzter Karrenschieber spinnt sich ein unsichtbarer, aber ununterbrochener Faden bis zum Zwist der Göttersöhne, und in der jungen Magd, die, halb wider Willen, dem drängenden Liebhaber seitab vom Gewühl der Tanzenden folgt, liegen als Embryo die Julien, die Didos und die Medeen¹.

1 «[...] e davvero! non si possono capire le persone illustri se non si sono veramente

In questo modo viene reso esplicito il programma mitopoietico della novella: è necessario rintracciare negli sconosciuti la cellula germinale e l'immagine originaria dei personaggi classici, la cui grandezza archetipica non deve soltanto essere compresa razionalmente, ma anche vissuta a livello emozionale, per cui il narratore conduce i lettori, come lungo il filo di Arianna, attraverso il labirinto delle anime.

Ciò risulta chiaro già dal preludio della novella, in cui Grillparzer introduce il tempo e il luogo della festa popolare durante la quale il narratore incontrerà per la prima volta il povero suonatore:

In Wien ist der Sonntag nach dem Vollmonde im Monat Juli jedes Jahres samt dem darauffolgenden Tage ein eigentliches Volksfest, wenn je ein Fest diesen Namen verdient hat. [...] An diesem Tage feiert die mit dem Augarten, der Leopoldstadt, dem Prater in ununterbrochener Lustreihe zusammenhängende Brigittenau ihre Kirchweihe. Von Brigittenkirchtag zu Brigittenkirchtag zählt seine guten Tage das arbeitende Volk. Lange erwartet, erscheint endlich das saturnalische Fest².

Già dall'incipit si avverte la tensione quasi "erotica" del linguaggio di Grillparzer, il cui ritmo variabile tende ogni volta ad aumentare fino a un culmine drammatico, per poi diminuire e ritirarsi cautamente. Si tratta di un linguaggio apparentemente sobrio, eppure artisticamente stilizzato, che evoca reminiscenze mitiche e bibliche nella sua complessa e contorta compagine e si colloca volutamente su un "terreno classico", come quando viene citato *Il carnevale romano* di Goethe. Sul piano semantico questa tensione drammatica stilisticamente controllata coincide con le metafore dell'acqua e della corrente, che scandiscono la narrazione come un *leitmotiv* e collegano il fiume Danubio al flusso della gente in

comprese [*durchgefühlt*] le personalità degli sconosciuti. A partire dal diverbio di carrettieri avvinazzati si dipana un filo invisibile e ininterrotto che conduce fino alla lite tra i figli degli dei, e nella giovane serva, che un po' restia segue l'innamorato incalzante e si allontana dalla ressa di chi balla, si trovano in embrione le Giuliette, le Didoni e le Medee». FRANZ GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, a cura di RITA SVANDRLIK con testo a fronte, tr. it. di GIOVANNI ROSSI e RITA SVANDRLIK, Venezia 1993, p. 59.

- 2 «Ogni anno, a Vienna, si celebra una vera festa popolare, ammesso che una festa abbia mai meritato di essere chiamata in tal modo: ogni anno, a luglio, per due giorni, a partire dalla domenica dopo la luna piena. [...] Unita all'Augarten, alla Leopoldstadt e al Prater, in questo giorno la Brigittenau celebra la festa della santa patrona con un flusso ininterrotto di persone alla ricerca del piacere. Il popolo che lavora conta i suoi bei giorni da una festa di santa Brigida all'altra. Dopo lunga attesa arriva, finalmente, la festa saturnale». Ivi, p. 53.

festa, alludendo così al reale rischio di inondazione con cui si chiuderà il racconto: «due correnti: il vecchio Danubio e l'onda del popolo che va crescendo continuamente. Passano l'uno sotto l'altra, incrociandosi: il Danubio scorre nel suo vecchio letto, la fiumana delle persone, uscita dalla costrizione del ponte, si riversa all'intorno, come un lago grande e tempestoso che tutto inonda e sommerge»³. Il finale della novella, che fa riferimento all'inondazione storicamente documentata della primavera del 1830 e che colloca così la narrazione nel presente di Grillparzer, costituisce fin dal principio il punto d'avvio della composizione⁴.

Il narratore si dichiara fin dall'inizio un «drammaturgo» che presenzia alla festa popolare come un «amante appassionato del genere umano» e prende parte all'entusiasmo collettivo. Egli tenta di tenere sotto controllo con cautela, per non dire con pedanteria, la sua evidente eccitazione, come si evince dal suo discorso piuttosto arzigogolato:

Als ein Liebhaber der Menschen, sage ich, besonders wenn sie in Massen für einige Zeit der einzelnen Zwecke vergessen und sich als Teile des Ganzen fühlen, in dem denn doch zuletzt das Göttliche liegt – als einem solchen ist mir jedes Volksfest ein eigentliches Seelenfest, eine Wallfahrt, eine Andacht⁵.

Nell'interruzione della frase si rivela in maniera sintomatica il coinvolgimento emotivo di questo narratore, il cui riferimento contorto al divino – come scrive Heinz Politzer – «trema di scetticismo»⁶. Paradigmatico della singolare sintassi di Grillparzer è anche il fatto che, dopo l'anacoluto, il fiume del discorso cresce di nuovo fino alla «festa dell'anima», per poi smorzarsi nel «pellegrinaggio» e nella quieta «preghiera devota». La parola «anima» (*Seele*), termine chiave della novella, è centrale nel vocabolario di Grillparzer. L'anima, in quanto concetto effimero e intangibile che deriva dal campo semantico del soffio e del respiro,

3 Ivi, p. 55.

4 Sulla genesi e sulle fasi di lavoro cfr.: FRANZ GRILLPARZER, *Der arme Spielmann. Erzählung*, con un commento di PETER HÖFLE, Frankfurt a. M. 2013, pp. 76-79.

5 «[...] dicevo dunque, come amante degli uomini, particolarmente se questi uomini, tutti insieme, in massa, si dimenticano per un po' dei singoli scopi e ognuno si sente parte di un tutto, e proprio in questo poi, in conclusione, consiste il divino. Sotto tale aspetto ogni festa popolare è per me una autentica festa dell'anima, un pellegrinaggio, una preghiera devota». F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 59.

6 HEINZ POLITZER, *Franz Grillparzers Der arme Spielmann*, Stuttgart 1967, p. 12 («vor Skepsis bebte»).

appartiene a quelle parole antichate che – come esposto nei dizionari – sono state sostituite nell’uso odierno da parole straniere, poiché queste ultime – come si può leggere su Wikipedia – sono prive della stessa «connotazione sentimentale»⁷. Il *Metzler Lexikon Philosophie* dichiara in modo lapidario: «Nella psicologia e antropologia moderne il concetto di anima è utilizzato sempre meno a causa delle sue implicazioni metafisiche»⁸. In questo senso, la cosiddetta «festa dell’anima» di Grillparzer può essere studiata soltanto come il relitto di un’epoca dimenticata, come il retaggio di una melodia di altri tempi che ci resta accessibile soltanto grazie al suo spartito.

In questa inattuale ricerca dell’anima è sicuramente d’aiuto al lettore la «avidità antropologica»⁹ del narratore. La curiosità psicologica di quest’ultimo si concentra completamente sulla figura del povero suonatore che incontra sulla soglia dell’evento solenne, ai propilei, cioè nell’atrio del tempio in cui si è iniziati alle delizie che verranno. Il suonatore è descritto come «un uomo anziano, dall’aspetto di un settantenne, in un soprabito di mollettone, logoro, ma abbastanza pulito» che, con «un’espressione sorridente, di autoapprovazione»¹⁰, suona il violino in maniera assordante quanto struggente. Viene indicato così il motivo principale della novella, ovvero il desiderio di una musica pura e assoluta, che tuttavia riesce a trovare espressione soltanto in modo caricaturale e deformato. Sono le contraddizioni evidenti di questa figura a suscitare la curiosità, per non dire la bramosia, del narratore:

Das ganze Wesen des alten Mannes war eigentlich wie gemacht, um meinen anthropologischen Heißhunger aufs äußerste zu reizen. Die dürftige und doch edle Gestalt, seine unbesiegbare Heiterkeit, so viel Kunsteifer bei so viel Unbeholfenheit [...]. Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange¹¹.

7 <https://de.wikipedia.org/wiki/Seele> (10/2024)

8 «In der modernen Psychologie und Anthropologie findet der Seelenbegriff wegen seiner metaphysischen und letztlich unabweisbaren Voraussetzungen zunehmend keine Anwendung mehr». *Metzler Lexikon Philosophie, Begriffe und Definitionen*, a cura di PETER PRECHTL, FRANZ-PETER BURKARD, Berlin 2008. <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/seele/1835> (10/2024).

9 F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 65.

10 Ivi, p. 63.

11 «Tutto il modo di essere del vecchio pareva fatto apposta per stuzzicare al massimo la mia avidità antropologica. L’aspetto misero e tuttavia nobile, la sua serenità imperturbabile, tanto ardore per l’arte, accompagnato però da una goffaggine altrettanto grande [...]

Il desiderio del narratore, più volte menzionato e commentato nella novella, lo conduce fin dentro l'abitazione del suonatore, che quest'ultimo condivide con due garzoni. Indelebile resta per il lettore l'immagine della spessa riga di gesso in mezzo alla stanza, che dovrebbe delimitare l'ordine e la pulizia del suonatore dal sudiciume dei coabitanti, come l'equatore di un mondo in miniatura, con limitazioni e confini tracciati da sé¹². Ancora prima che il narratore entri in casa i suoni di un «concerto infernale» colpiscono il suo orecchio:

Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoll bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton, mit einer Art genußreichem Daraufberuhen wiederholt¹³.

Durante l'ascolto il narratore si fa una prima «idea della confusione», fino a quando non riconosce gradualmente il «metodo nella follia», come si evince da una reminiscenza dell'*Amleto* di Shakespeare:

Der Alte genoß, indem er spielte. Seine Auffassung unterschied hierbei aber schlechthin nur zweierlei, den Wohlklang und den Übelklang, von denen der erstere ihn erfreute, ja entzückte, indes er dem letztern, auch dem harmonisch begründeten, nach Möglichkeit aus dem Wege ging¹⁴.

Solo a questo punto può cominciare il racconto nel racconto, poiché il narratore ammette apertamente al suonatore che è «avido di sentire la Sua storia»¹⁵.

Fremevo dal desiderio di conoscere il nesso». Ivi, p. 65.

12 È calzante il titolo scelto da RITA SVANDRLIK per il commento all'edizione bilingue: «Il caos fermato da una linea di gesso», in F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 9.

13 «Una nota lieve, ma decisa, risuonava in crescendo fino al fortissimo, si attenuava, per risalire subito dopo fino alla massima intensità, assordante, e sempre la stessa, ripetuta con una sorta di persistenza piena di godimento». F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 77-79.

14 «Suonando il vecchio godeva. La sua interpretazione però distingueva due cose soltanto, le consonanze e le dissonanze: le prime gli davano gioia, anzi lo mandavano in estasi, mentre dalle altre si teneva il più lontano possibile, anche là dove erano armonicamente motivate». Ivi, p. 83.

15 «Daß ich nach Ihrer Geschichte lüstern bin». Ivi, p. 87.

2. Il pathos del racconto

Il povero suonatore, una delle opere più spesso interpretate della storia della letteratura¹⁶, rappresenta un esempio classico di *pathos* letterario, che riesce ogni volta a scuotere il lettore e a commuoverlo fino alle lacrime. Il «sentire fino in fondo» (*durchfühlen*) degli sconosciuti, tuttavia, si distingue chiaramente dalla mera compassione. Esso non si rivela infatti come semplice empatia o identificazione, ma presuppone un orecchio attento alle rotture e alle dissonanze. Nello specifico, esso si dispiega nelle contraddizioni della figura del povero suonatore che, estraneo al mondo, rimane escluso dalla comunicazione con gli altri e non gode letteralmente di alcuna «risonanza» (*Anklang*)¹⁷. Il narratore distaccato di Grillparzer non rivolge nessun appello emozionale al lettore, egli mantiene piuttosto – e in maniera costante – una distanza obiettiva dall’oggetto della sua curiosità, lasciando percepire così al lettore la discrepanza tra il fervore sentimentale del povero suonatore e la derisione che deriva invece dal mondo circostante. Questa derisione viene tematizzata nel racconto quando si parla dell’effetto della poesia secondo Orazio: «Se le parole sono in disaccordo con la sorte di chi parla» – così afferma Orazio nell’*Ars poetica* citata da Grillparzer – «tra i Romani, cavalieri e popolo, si levano risate di scherno (*cachinnum*)»¹⁸. Questo «scherno», *cachinnum*, è la parola che in Grillparzer determina il destino del povero suonatore, cieco davanti alla propria ridicolezza. È la parola che Jakob non riesce a ricordare al suo esame di latino e che suggella il suo fallimento, poiché scatena l’ira del padre.

Questa scena, com’è noto, si basa su un episodio della biografia stessa di Grillparzer, un evento personale che l’autore racconta come un fraintendimento comico: durante un esame, poiché non gli veniva in mente la parola «cacchinnum», il professore voleva aiutarlo imitando «il gesto di chi ride» («die Gebärde des Lachenden»), «io però» – così ricorda Grillparzer – «credevo che lui ridesse di me, e gli lanciai sguardi feroci».¹⁹ L’e-

16 Cfr. „Positionen der Kritik und der Forschung“, in F. GRILLPARZER, *Der arme Spielmann*, con un commento di PETER HÖFLE, cit., pp. 80-94.

17 F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 154. Il termine *Anklang*, letteralmente «risonanza», nella traduzione italiana viene reso più liberamente con «interesse»: Ivi, p. 155.

18 F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 173.

19 «ich aber glaubte, er lache mich aus, und warf ihm grimmige Blicke zu»: F. GRILLPARZER,

pisodio rappresenta soltanto uno degli avvenimenti biografici che sono confluiti nella novella. Si tratta di elementi che sono già stati discussi ampiamente dalla critica e che sono verificabili nei diari e nell'autobiografia, si pensi ad esempio alle sofferenze infernali che il figlio dovette patire durante le lezioni musicali con la madre. Già Richard Alewyn vede perciò nella novella «una delle confessioni più terribili e brutali della letteratura mondiale» e afferma in una conferenza del 1937: «Chi conosce Grillparzer e legge questo racconto rimane senza fiato»²⁰. Tuttavia, la novella di Grillparzer non è autobiografica nel senso tradizionale del termine: l'elemento contraddittorio e irrisolto di questa vita può essere comunicato infatti solo per il tramite di un racconto fittizio in cui colui che scrive in un certo senso si scinde, da un lato in un drammaturgo e, dall'altro, nella «fantasia di Jakob»²¹, nell'immagine ideale e allo stesso tempo terrificante del povero suonatore, una figura ambigua, quasi un'illusione ottica, in cui piacere, paura e vergogna a malapena si distinguono. Qui non viene narrata dunque la propria vita ma quella di un altro, la vita di una persona che desidera sbocciare nella grazia dell'ispirazione e nell'esercizio dell'arte e che tuttavia è consapevole che la propria produzione è profondamente discutibile. In altre parole, non si tratta tanto di una storia di vita, quanto piuttosto di uno sguardo nel laboratorio di colui che scrive.

Questo potrebbe essere uno dei motivi per cui il racconto di Grillparzer ha sempre stimolato la fantasia creativa di altri autori. Adalbert Stifter, in una delle prime recensioni, parla ad esempio di «aroma di una vita interiore» («Duft eines Seelenlebens»), che qui si riversa su «relazioni apparentemente molto indocili, quasi riluttanti» («scheinbar sehr ungefügige, ja fast widerstrebende Verhältnisse») ²² e traduce la novella di Grillparzer

Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, a cura di PETER FRANK, KARL PÖRNBACHER, vol. 4, München 1965, p. 39.

- 20 «Wer Grillparzer kennt und diese Erzählung liest, dem steht der Atem still». RICHARD ALEWYN, *Grillparzer und die Restauration*, in Id., *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt a. M. [1937] 1974, pp. 281-298, qui: p. 291. Benno von Wiese, qualche anno più tardi, definisce *Il povero suonatore* «il più malvagio auto-disincanto di Grillparzer» [die böseste Selbstentzauberung Grillparzers]: BENNO VON WIESE, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf 1956, vol. 1, p. 149.
- 21 WOLFRAM MAUSER, *Franz Grillparzer Der arme Spielmann – oder: Von der Lust an einer Angst-Biographie*, in Id., *Phantasie und Deutung: psychologisches Verstehen von Literatur und Film*, Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag, Würzburg 1986, pp. 57-69, qui p. 63.
- 22 ADALBERT STIFTER, Recensione del 6 settembre 1847 nell'«Augsburger Allgemeinen Zeitung», in Id., *Sämtliche Werke*, vol. 16, *Vermischte Schriften, Dritte Abteilung*, Prag

nel linguaggio della propria opera; si pensi al suono del flauto forsennato nel racconto *Tormalina*, e in particolare alla novella *Pietra calcare*, che nella prima versione si intitola *Il povero benefattore*: qui alcune immagini sembrano vere e proprie citazioni di Grillparzer, come ad esempio l'abito logoro del povero parroco o le immagini impressionanti dell'inondazione, che conferiscono al monotono paesaggio del Kar il suo splendore sublime. Fu soprattutto però Franz Kafka, che conosceva bene la storia di Grillparzer e che era avido di letteratura biografica, a vedere in questo classico autore austriaco un «parente di sangue» («Blutsverwandten»), in cui si incarnava una «disgrazia vivente e palpabile»²³. Kafka, che aveva sentito fino in fondo (*durchgefühlt*) la musica infernale del *Povero suonatore*, in una lettera a Grete Bloch, spesso citata, ricorda la sua comprensione del racconto, che gli si era manifestata nell'atto della lettura ad alta voce:

Der „arme Spielmann“ ist schön nicht wahr? Ich erinnere mich, ihn einmal meiner jüngsten Schwester vorgelesen zu haben, wie ich niemals etwas vorgelesen habe. Ich war so davon ausgefüllt, daß für keinen Irrtum der Betonung, des Atems, des Klangs, des Mitgefühls, des Verständnisses Platz in mir gewesen wäre, es brach wirklich mit einer unmenschlichen Selbstverständlichkeit aus mir hervor, ich war über jedes Wort glücklich, das ich aussprach. Das wird sich nicht mehr wiederholen, ich würde niemals mehr wagen, es vorzulesen²⁴.

La lettura di Kafka è recitazione che inala il respiro stesso del racconto di Grillparzer e che, così facendo, ispira anche la propria scrittura²⁵. Essa equivale a una confessione intima e diretta che Kafka esprimerà il 13 luglio 1920, quando scrive a Milena Jesenskà di vergognarsi di quella

1927, pp. 327-328. Sulla storia della ricezione cfr. HINRICH C. SEEBA, *Franz Grillparzer: Der arme Spielmann (1847)*, in *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*, a cura di PAUL MICHAEL LÜTZELER, Stuttgart 1983, pp. 386-422.

23 «ein lebendiges, abzutastenden Unglück». FRANZ KAFKA, Lettera a Grete Bloch, 12 maggio 1914, in *Id.*, *Lettere a Felice*, a cura di E. Pocar, Milano 1972, p. 599.

24 «Bello *Il povero suonatore*, vero? Ricordo di averlo letto una volta alla mia sorella minore come non ho mai letto altre cose. Ne ero talmente compreso che non c'era posto in me per errori di accentazione, di respiro, di suono, di compassione, di comprensione, prorompeva con quasi disumana naturalezza, ero felice di ogni parola che pronunciavo. Quella lettura non si ripeterà più, non avrei il coraggio di recitarlo un'altra volta». F. KAFKA, Lettera a Grete Bloch, 15 aprile 1914, in *Id.*, *Lettere a Felice*, cit., p. 573.

25 Arno Dusini parla di questa lettura come di una «partitura di un parlato puro e ideale» («Partitur eines idealen, reinen Sprechens», ARNO DUSINI, *Die Ordnung des Lebens. Zu Grillparzers Selbstbiographie*, Tübingen 1991, p. 132).

storia come se l'avesse scritta lui stesso, una storia patetica piena di «inesattezze, ridicolezze», che «va in rovina a causa dei suoi stessi elementi»²⁶, ma al tempo stesso una storia ideale, che può commuovere il lettore fino alle lacrime.

3. *La canzone di Jakob*

La storia raccontata dal povero suonatore, ovvero la storia nella storia, non si collega a eventi esterni. «Io non ho una storia»²⁷, così il suonatore inizia il suo racconto, che tratta dell'entelechia di una vita interiore, in cui la fascinazione della voce e la fatalità della scrittura giocano un ruolo decisivo. Le tappe di questo sviluppo, che sono ben note, vengono riportate qui in maniera sintetica. All'inizio vediamo l'ambizione del padre potente e la vergogna del figlio che, dopo il declino della sua esistenza sociale, sembra trovare il proprio posto come copista in un ufficio dell'amministrazione finanziaria:

Da war ich recht an meinem Platze. Ich hatte immer das Schreiben mit Lust getrieben, und noch jetzt weiß ich mir keine angenehmere Unterhaltung, als mit guter Tinte auf gutem Papier Haar- und Schattenstriche aneinanderzufügen zu Worten oder auch nur zu Buchstaben. Musiknoten sind nun gar überaus schön²⁸.

Jakob potrebbe essere dunque uno di quegli scrivani che ci ricordano il *Bartleby* di Melville o gli impiegati di cancelleria di Kafka, se non fosse per la canzone udita nel cortile del vicino, per cui il suo destino prende una piega del tutto diversa. La canzone era «così semplice, così toccante e con gli accenti così perfettamente al loro posto che non era nemmeno necessario ascoltar-

26 FRANZ KAFKA, *Lettere a Milena*, tr. it. di E. Pocar, E. Ganni, in F. KAFKA, *Lettere*, a cura F. MASINI, Milano 1988, pp. 723-724. Sulla lettura di Grillparzer da parte di Kafka cfr. CLAUDIA SONINO, *Kafka legge Grillparzer*, in *Franz Grillparzer e la crisi mitteleuropea*, a cura di GIOVANNI SCIMONELLO, Milano 1992, pp. 137-152; RICCARDO MORELLO, *Nel segno di Saturno. Studi su Grillparzer*, Alessandria 2003, pp. 75-78.

27 F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 87.

28 «Quello era proprio il mio posto. Avevo sempre coltivato con piacere la calligrafia, e ancora oggi non conosco un divertimento più piacevole che congiungere l'uno con l'altro tratti sottili e tratti più marcati con un bell'inchiostro su una carta buona, per formare parole o anche soltanto lettere. Le note della musica sono poi davvero meravigliose». Ivi, pp. 93-95.

ne le parole»²⁹. Questa canzone risveglia il desiderio e tocca l'anima, e anche il suonatore, che non ha, «per natura, il dono della voce», può scoprire «la grazia del tono», poiché ritrova il suo vecchio violino, ancora «ben accordato»:

Als ich nun mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte. Der Ton drang in mein Inneres hinein und aus dem Innern wieder heraus. Die Luft um mich war wie geschwängert mit Trunkenheit. Das Lied unten im Hofe und die Töne von meinen Fingern an mein Ohr, Mitbewohner meiner Einsamkeit. Ich fiel auf die Knie und betete laut und konnte nicht begreifen, daß ich das holde Gotteswesen einmal gering geschätzt, ja gehaßt in meiner Kindheit, und küßte die Violine und drückte sie an mein Herz und spielte wieder und fort³⁰.

Nell'esperienza sublime di Jakob la scala musicale diventa una scala verso il cielo e il suono del violino si trasforma in preghiera: «Suonano Wolfgang Amadeus Mozart e Sebastian Bach, il buon Dio però non lo suona nessuno», così prosegue il suonatore e illustra a modo suo la «costruzione celeste» della musica e «il balsamo perenne e la grazia del tono e del timbro» che rende possibile il puro «inspirare ed espirare delle anime», se «la *nota sensibilis*» sale, «come una speranza realizzata», e se la dissonanza viene «sottomessa come deliberata malvagità o come presuntuosa alterigia e le meraviglie dei collegamenti armonici e del rivolto, grazie ai quali anche l'intervallo di seconda arriva alla grazia nel grembo dell'eufonia»³¹. Il narratore non lascia alcun dubbio circa la patetica confusione suscitata da queste parole solenni, in cui il suonatore carica i semplici principi musicali di *pathos* religioso, cosa che suona tanto umile quanto presuntuosa. La teoria musicale degli affetti che qui si realizza come patetica *imitatio Dei* non è religiosa né in senso tradizionale, né nel senso moderno di *Kunstreligion*; sembra piuttosto un peccato originale della musica, involontariamente parodico.³²

29 Ivi, p. 97.

30 «Appena sfiorai le corde con l'archetto, signore, era come se mi avesse toccato il dito di Dio. Il suono penetrò nel mio intimo e dal mio intimo uscì di nuovo fuori. L'aria intorno a me era come piena di ebbrezza. Vicino all'orecchio, i suoni generati dalle mie dita e giù, nel cortile, la canzone: compagni della mia solitudine! Caddi in ginocchio e a voce alta pregai e non riuscivo a capire come una volta avessi tenuto in poco conto quella meravigliosa creatura di Dio, anzi, da bambino, l'avessi odiata: baciai il violino, lo strinsi al cuore e ripresi a suonare senza posa». Ivi, pp. 97-99.

31 Ivi, p. 99.

32 Intorno al racconto *Il povero suonatore* come *Künstlernovelle* esiste un'ampia discussione critica che si riferisce anche al metodo di composizione musicale e alla tecnica di improvvisazione,

Il suonatore, però, ama e bacia il proprio violino e, soltanto in un secondo momento, subentra per lui la voce femminile: «La canzone nel cortile – era una voce femminile»³³. Il tono ineguagliabile del racconto di Grillparzer si dispiega nella rottura tragicomica dell'ideale artistico di Jakob che si incarna in Barbara, nella figlia del droghiere, la quale esprime in maniera molto chiara la sua personale concezione musicale quando dice che «si doveva o cantare o tenere la bocca chiusa, non c'erano discorsi da fare»³⁴. Gli episodi nella drogheria derivano dal genere della commedia, eppure anche la grezza realtà di quel luogo può diventare puro linguaggio della natura per il suonatore quando Barbara intona la sua canzone, stando sulle punte dei piedi e tastando gli scaffali più alti del suo negozio:

Es war das Lied, mein Lied! – Sie aber zwitscherte wie eine Grasmücke, die am Bache das Hälslein wäscht und das Köpfchen herumwirft und die Federn sträubt und wieder glättet mit dem Schnäblein. Mir war, als ginge ich auf grünen Wiesen. Ich schlich näher und näher und war schon so nahe, daß das Lied nicht mehr von außen, daß es aus mir herauszutönen schien, ein Gesang der Seelen. Da konnte ich mich nicht mehr halten und faßte mit beiden Händen ihren in der Mitte nach vorn strebenden und mit den Schultern gegen mich gesenkten Leib³⁵.

All'idillio paradisiaco, in cui le anime cantano, segue uno schiaffo sonoro e Jakob, come “in estasi”, vede le lucciole celesti. Alla fine si arriva a una collisione comica quando il suonatore cerca di ricambiare il bacio conciliante di Barbara sulla guancia con uno attraverso la porta a vetri e il droghiere commenta: «Oh, oh, ce la spassiamo qua!»³⁶.

cfr. ad esempio THOMAS HORST, *Grillparzer und die Musik*, in *Franz Grillparzer*, dargestellt von HELMUT BACHMAIER, Salzburg 1980, pp. 113-121; HANS-JÜRGEN SCHRADER, *Naive und sentimentalische Kunsterzeugung. Grillparzers Armer Spielmann und einige seiner Brüder als verhinderte Virtuosen*, in *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, a cura di HANS-GEORG VON ARBURG, Göttingen 2006, pp. 147-171.

33 F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 99.

34 Ivi, p. 133.

35 «Era la canzone, la mia canzone! – E cinguettava, come una capinera al ruscello, quando si lava il grazioso collo e muove la testolina in qua e in là e arruffa le penne e le liscia di nuovo col beccuccio. Mi sembrava quasi di camminare per prati verdi. Quatto quatto avanzai e arrivai così vicino che la canzone sembrava risuonare non più dall'esterno, ma venir fuori da me stesso: un canto delle anime. Allora non potei più trattenermi e con entrambe le mani afferrai il suo corpo teso in avanti dalla vita in su, ma con le spalle inclinate verso di me». *Ibidem*.

36 Ivi, p. 135. Heinz Politzer ha segnalato alcuni parallelismi con *La metamorfosi* di Kafka, in particolare il motivo della lastra di vetro che raffredda il contatto erotico tra Gregor

La disgrazia di Jakob viene poi narrata velocemente: al progetto di un ufficio di copiatura e traduzioni ne segue uno per una modisteria, dove il suonatore, «scrivendo e tenendo i conti, avrebbe la possibilità di trovarsi convenientemente occupato»³⁷; il tradimento da parte del segretario del padre, che una ricevuta priva di valore non riesce a scongiurare, mette fine ai piani: si arriva infatti alla perdita dell'eredità e alla separazione da Barbara che, nei duri giorni che seguono, va in moglie a un macellaio e che, alla fine, dà a suo figlio il nome Jakob. Il suonatore rimane però fedele alla canzone e si esercita sulle composizioni «dei grandi maestri, specialmente di quelli consacrati dal tempo», per dedicarsi completamente allo studio della musica assoluta destinato al fallimento. La storia del suonatore va così smorzandosi con la canzone di Barbara, che egli «suonava e risuonava», finché il narratore non ne ha letteralmente abbastanza. In questo modo sembra smorzarsi anche il *pathos* che nel corso della vicenda era stato orchestrato in maniera molto consapevole. Solo le lacrime di Barbara, che benedice il suonatore in segno d'addio chiamandolo per nome («Che Dio sia con te, Jakob!»)³⁸, presagiscono il potente finale del racconto, che arriva a seguito di una lunga cesura temporale, dopo mesi, in cui il suonatore era quasi passato di mente al narratore.

4. *Le lacrime di Barbara*

I simboli della vita si realizzano soltanto nel momento della morte: questo mostra la parte finale della novella che riprende la cornice mitopoietica delineata all'inizio, in cui le acque dirompenti non denotano più il piacere della festa ma la terribile alluvione, tramandata come evento reale dell'anno 1830. Con immagini raccapriccianti che ricordano Goya il narratore descrive la distruzione provocata dall'alluvione: la «fila di cadaveri» raccolti per il «riconoscimento ufficiale», ancora visibili «nell'interno dei locali», «rimasti in posizione eretta, aggrappati alle grate delle fi-

Samsa e il quadro della donna in pelliccia (HEINZ POLITZER, *Die Verwandlung des armen Spielmanns. Ein Grillparzer-Motiv bei Franz Kafka*, in «Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft», 3, 4 (1965), pp. 55-64.

37 F. GRILLPARZER, *Der arme Spielmann*, cit., p. 140.

38 Ivi, p. 151.

nestre»³⁹. Le visioni di questo viaggio nel regno dei morti costituiscono in un certo senso lo scenario per il funerale del povero suonatore, quell'«anima santa»⁴⁰ che ha trovato la morte nell'alluvione per salvare i bambini che gridavano aiuto. Con parole semplici il narratore descrive l'ultima marcia di questa povera anima al suono dei tromboni, rivolgendo tutta la sua attenzione alla donna di cui non riporta mai il nome: non Barbara, semplicemente la donna a cui sta «particolarmente a cuore l'ordine del corteo»⁴¹ o la donna che legge infervorata nel suo libro di preghiere.

«Il vecchio suonatore era sepolto»⁴² – questa è la sentenza lapidaria con cui la storia sembra raggiungere la sua conclusione naturale. Eppure, la curiosità psicologica del narratore di Grillparzer non è ancora soddisfatta: essa lo rispinge infatti nella casa del macellaio, prendendo a pretesto il desiderio «di entrare in possesso, per ricordo, del violino del vecchio». Il violino appeso alla parete, così nota il narratore, è disposto «con una sorta di simmetria accanto allo specchio, di fronte a un crocifisso»⁴³. Più eloquenti dei personaggi sono dunque gli oggetti, che nel piccolo altare domestico di Barbara sono raccolti come in un simbolico quadro finale. La disposizione di questi oggetti di scena simboleggia infatti un ricordo che nello specchio della donna si trasfigura in devozione religiosa. È dunque prevedibile l'indignazione con cui Barbara respinge la richiesta del narratore e chiude il violino nel cassetto: «Ci mancherebbe altro! Il violino appartiene al nostro Jakob»⁴⁴. Con questo aggettivo possessivo, il «nostro Jakob», la donna sembra accogliere postumo il povero suonatore nella famiglia. Rimane tuttavia poco chiaro se Barbara si riferisca al suonatore stesso o al proprio figlio, parlando perciò come una madre che, nell'amore per questo nome, riconosce anche la paternità simbolica di Jakob.

Nell'ultima scena della novella il ricordo si sottrae alla curiosità psicologica del narratore, che alla fine è costretto a congedarsi. Quando la famiglia del macellaio si riunisce intorno al tavolo per la preghiera egli augura buon appetito e, solo successivamente, si giunge alla conclusione

39 F. GRILLPARZER, *Il povero suonatore*, cit., p. 159.

40 *Ibidem*.

41 *Ivi*, p. 163.

42 *Ibidem*.

43 *Ivi*, p. 165.

44 *Ibidem*.

drammaturgica del racconto: «Il mio ultimo sguardo fu per la donna. Si era voltata e le lacrime, copiose, le inondavano le guance»⁴⁵. Le lacrime di Barbara, che alla fine si mostrano al narratore in modo del tutto diretto e al di là di qualsiasi curiosità, diventano simbolo del lutto che accoglie in sé il *leitmotiv* dei flussi. In questa semplice immagine la figlia del droghiere diventa una figura mitica, una madre che piange sulla sua patetica creatura. Se all'inizio del racconto il narratore poteva riconoscere «in embrione le Giuliette, le Didoni e le Medee» nella folla danzante e bramosa di piacere della festa popolare, ora si compie il programma mitopoietico della novella nella figura di Mnemosine, la madre delle Muse che rappresenta la forza della memoria e del ricordo. Il flusso delle sue lacrime conferma il *pathos* di questo piccolo dramma dell'anima, in cui l'effetto toccante della letteratura viene orchestrato magistralmente e «sentito fino in fondo».

45 *Ibidem*.

«Il dramma è completo, lei non ha che da metterlo per iscritto»
Il lavoro del *Dramaturg* alle opere di Franz Grillparzer, ieri
e oggi

1. La partecipazione esperta del Dramaturg alle prime delle opere di Franz Grillparzer

Franz Grillparzer (1791-1872) deve la sua carriera di autore teatrale a Joseph Schreyvogel (1768-1832), scrittore e direttore artistico del Teatro di Corte (Hofburgtheater) di Vienna. Schreyvogel è stato il primo *Dramaturg*¹ di un teatro cittadino in senso moderno. Egli stesso ha contribuito a plasmare tale professione, tipica del teatro di lingua tedesca e a lungo considerata un suo tratto distintivo. Il padre spirituale di Schreyvogel fu Gotthold Ephraim Lessing, il primo *Dramaturg* della storia del teatro a delineare l'ambito di azione di tale professione in termini critico-teorici-riflessivi. Goethe e Schiller ampliarono la pratica teatrale, ponendo al centro del lavoro drammaturgico l'ideazione del repertorio e l'adattamento delle opere. Schreyvogel studiò di persona la loro attività teatrale a Weimar. Tuttavia, mentre Goethe svolgeva la funzione di direttore, Schreyvogel, simile a un *Dramaturg* di oggi, era subordinato alla direzione del teatro. Schreyvogel, che dal 1815 lavorava al Teatro di Corte sotto la direzione di Ferdinand Graf von Pálffy, ampliò ulteriormente il ruolo del *Dramaturg* e fu il primo che, oltre a progettare il repertorio e adattare opere teatrali,

- 1 Nella traduzione di questo saggio dal tedesco, si è preferito mantenere il termine originale "Dramaturg" per sottolinearne la specificità culturale e professionale, dal momento che, rispetto all'italiano "Drammaturgo", esso ha un significato più ampio e diversificato. In un teatro tedesco, il *Dramaturg* ricopre molteplici funzioni distinte dalla composizione delle opere. Proprio la definizione di questa sua peculiarità costituisce un argomento centrale della riflessione qui illustrata.

si occupò anche di promuovere gli autori, viaggiare per ingaggiare attrici e attori adatti, valutare l'andamento delle prove e svolgere un lavoro di divulgazione verso l'esterno; condusse inoltre con successo le trattative necessarie con la censura teatrale statale durante il periodo di Metternich. Per tali attività oggi si parla di drammaturgia di sviluppo (*Entwicklungs-dramaturgie*), di drammaturgia di produzione (*Produktionsdramaturgie*) e di mediazione artistica (*Kunstvermittlung*); questi sono anche i compiti principali di un *Dramaturg* a teatro. Di seguito illustrerò questi campi di lavoro a partire dalla pièce *Die Ahnfrau* (*L'Avola*). Le mie fonti sono i ricordi, le annotazioni di diario e le lettere di Grillparzer e Schreyvogel. Esse fanno luce sul ruolo spesso trascurato del *Dramaturg* nel processo di creazione e affermazione di un autore e della sua opera, oggi come ieri.

Grillparzer descrive nella sua *Selbstbiographie* (*Autobiografia*) l'incontro con Schreyvogel all'età di 26 anni, nel 1816. In quel periodo, l'opera *Die Ahnfrau* era ancora soltanto un'idea nella sua testa. Grazie all'ascolto incoraggiante del *Dramaturg*, egli prese slancio e inventò narrando i punti principali della trama. Schreyvogel si dimostrò entusiasta ed esclamò tutto euforico: «Il dramma è completo, lei non ha che da metterlo per iscritto»². Ma in seguito perse l'impulso a scrivere. Dopo due mesi, i due si incontrarono casualmente durante una passeggiata e già da lontano Schreyvogel gridò verso di lui: «Come andiamo con *L'Avola*?»³. Tristemente il giovane confessò di non aver combinato nulla, ma il *Dramaturg* disse: «La stessa risposta l'ho data una volta a Goethe che mi incoraggiava a svolgere attività letteraria; e lui: Basta soffiarsi nella mano, e poi la va»⁴. Il giovane Grillparzer fu così intensamente affascinato da questa immagine vivida e potente che, come annota più avanti nella sua autobiografia, una volta tornato a casa, scrisse l'inizio dell'opera. Durante la notte fu tormentato da ondate di febbre e la mattina successiva lo colse nuovamente l'impulso a scrivere:

[...] die Gedanken und Verse kommen von selbst, ich hätte kaum schneller abschreiben können. Des nächsten Tages war der erste Akt, beinahe ohne ein

2 «Das Stück ist fertig, Sie brauchen es nur niederzuschreiben». FRANZ GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, Wien 1923, p. 91; tr. it. *Autobiografia*, a cura di ERVINO POCAR, Milano 1979, p. 83.

3 «Wie steht's mit der Ahnfrau?». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 93; tr. it., cit., p. 84.

4 «Dieselbe Antwort habe ich einst Goethen gegeben, als er mich zur literarischen Tätigkeit aufmunterte; Goethe aber meinte: Man muß nur in die Hand blasen, dann geht's schon!». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 94; tr. it., cit., p. 84.

durchgestrichenes Wort, fertig. Ich lief damit sogleich zu Schreyvogel, um es ihm vorzulesen. Er war im höchsten Grade befriedigt und drang nur umso mehr in mich, doch ja fortzufahren⁵.

Quando Grillparzer tornò a lamentarsi di aver perso la spinta creativa dopo il rapido lavoro al secondo e al terzo atto, l'esperto *Dramaturg* lo tranquillizzò. Così riacquistò la fiducia in se stesso, i versi ricomparvero e la pièce fu presto completata. Quando il manoscritto fu pronto, iniziò una nuova fase di lavoro ancora sconosciuta al giovane poeta: la revisione del testo per la versione teatrale. Improvvisamente il *Dramaturg* gli apparve «alquanto raffreddato» («beträchtlich abgekühlt»). Egli esigeva delle modifiche drammaturgiche. Il 19 settembre 1816 Schreyvogel annota nel suo diario: «Ho lavorato in parte al dramma di Grillparzer. Si tratta di una composizione ancora molto immatura»⁶. Il 24 settembre scrive: «Grillparzer è stato a lungo con me. Ho rivisto con lui la sua opera; ora può diventare buona. Mi ringrazierà per questo?»⁷. Egli suggerì al giovane poeta di orientare il lavoro nella direzione di una «tragedia del destino» («Schicksalstragödie»), un genere amato dal pubblico dell'epoca Biedermeier. I quattro atti divennero cinque. Schreyvogel apportò notevoli tagli e fece inserire a Grillparzer nuovi testi. Come si legge dalle note da lui inserite a margine del manoscritto, egli sosteneva che il personaggio del titolo, l'Avola, avrebbe dovuto esercitare un'influenza maggiore sul destino della sua famiglia in sintonia con l'idea stessa di fato⁸. Il lavoro di Schreyvogel con l'autore, ovvero fornire impulsi per una nuova pièce, accompagnare il processo di scrittura ed essere il primo critico dell'opera, è qualcosa che conosciamo anche oggi e che si chiama «drammaturgia di sviluppo» («Entwicklungsdramaturgie»).

- 5 «[...] pensieri e versi vengono da sé, non avrei potuto scriverli più velocemente se li avessi copiati. Il giorno seguente lo stesso fenomeno, in tre o quattro giorni il primo atto era terminato, senza quasi cancellare una parola. Andai di corsa da Schreyvogel per leggergli l'atto. Rimase soddisfattissimo e insistette perché continuassi». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 95; tr. it., cit., p. 85.
- 6 «Das Stück von Grillparzer habe ich zum Theil durchgearbeitet. Es ist als Composition doch noch sehr unreif». JOSEPH SCHREYVOGEL, *Joseph Schreyvogels Tagebücher*, a cura di JOSEPH GLOSSY, Wien 1903, p. 204. Laddove non diversamente indicato, le traduzioni sono da intendersi di chi traduce il saggio (J. U. R.).
- 7 «Grillparzer war lange bei mir. Ich gieng sein Stück mit ihm durch; es kann nun gut werden. Ob er es mir danken wird?». Ivi, p. 205.
- 8 ELISABETH BUXBAUM, *Joseph Schreyvogel: Der Aufklärer im Beamtenrock*, Wien 1995, p. 125.

Prima ancora che la rielaborazione del testo fosse ultimata, Schreyvogel iniziò a preparare la messa in scena, altro compito centrale del moderno *Dramaturg*. In questa fase, l'ansia di un autore di solito aumenta; e Grillparzer non fu un'eccezione: «Nun kamen die äußeren Verlegenheiten, die, wenn sie mir nicht von anderen abgenommen worden wären, mich geradezu bestimmt hätten, mein Stück zurückzuziehen»⁹. Schreyvogel suscitò l'interesse degli attori e delle attrici che intendeva scritturare per la pièce. Sophie Schröder, una stella del Teatro di Corte, decise di interpretare il doppio ruolo di Bertha e dell'Avola e di volere il dramma «come suo ricavo». Anche l'interprete di Borotin voleva averlo come ricavo personale. Nel XIX secolo era consuetudine che i membri più importanti dell'ensemble ricevessero il ricavato della vendita dei biglietti di uno spettacolo per integrare il loro compenso, come una sorta di premio per il successo ottenuto. Il coinvolgimento degli attori in una fase precoce fu una buona mossa da parte del *Dramaturg*, perché il loro intervento presso la censura fece sì che lo spettacolo potesse passare più rapidamente. Come accade oggi per le prime rappresentazioni, si pose il problema della scelta dello spazio più adatto alla collocazione dell'opera d'esordio di un autore sconosciuto.

Per *Die Ahnfrau*, il *Dramaturg* si orientò verso il palcoscenico della succursale del Teatro di Corte, il Theater an der Wien, che all'epoca apparteneva al conte Pálffy. Le prove avanzarono in un clima di grande motivazione. Grillparzer, che era pienamente d'accordo con l'assegnazione dei ruoli, riferisce che: «Die Schauspieler waren von ihren Rollen entzückt. Als ich auf den Proben erschien, wurde ich trotz meines faden-scheinigen Überrocks wie ein junger Halbgott empfangen»¹⁰. Già durante le prove finali, Schreyvogel era convinto dell'imminente successo. E così fu. Dopo la prima egli si prese cura del giovane che non riusciva a credere agli applausi. Grillparzer era irritato e non era in grado di sopportare l'incarnazione dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti da parte degli attori sul palcoscenico – un'esperienza abbastanza comune per i

9 «Ora seguirono gli imbarazzi esteriori che, se non vi fossero state altre persone ad addossarseli, mi avrebbero portato addirittura a ritirare il dramma». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 98; tr. it., cit., p. 86-87.

10 «Gli attori erano entusiasti delle loro parti. Quando comparivo alle prove, ero accolto, nonostante il logoro soprabito, come un giovane semidio». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 98 e sg.; tr. it., cit., p. 87.

giovani autori al loro debutto in teatro. Schreyvogel lo accompagnò a casa e gli parlò in modo rassicurante. Il successo dell'opera rese Grillparzer di colpo famoso a Vienna e segnò l'inizio della sua carriera di autore teatrale. Schreyvogel difese l'opera nelle riviste contro le recensioni negative, che pure ci furono; anche questo fanno i *Dramaturg* di oggi, fa parte delle relazioni con la stampa e il pubblico. Egli contribuì alla revisione dell'opera per la versione a stampa che affidò alla casa editrice Johann Baptist Wallishausser. Così *Die Ahnfrau* fu presto rappresentata su molti palcoscenici tedeschi. In segno di gratitudine, Grillparzer dedicò al *Dramaturg* la poesia *An einen Freund*:

Ein Schiffer irrt durch Sturmesnacht getrieben
Der Wogen und der Winde leichtes Spiel,
Wohl sind ihm Mast und Ruder noch geblieben
Doch fehlt der Reise Wichtigstes – ein Ziel!
Da sieht er einen Stern durchs Dunkel blinken
Froh ordnet er danach den irren Lauf,
Und jetzt, da schon die Kräfte schwindend sinken,
Thut sich ein Hafen dem Verirrten auf.
Wie er das hohe Ufer nun beschreitet,
Weiht opfernd er dem Leitstern in der Nacht,
Der ihm der Irrfahrt frohes Ziel bereitet,
Die Erstlinge von dem was er gebracht¹¹.

Grillparzer ne fu personalmente grato, ma artisticamente insoddisfatto. Già in occasione della prima collaborazione emerse un tipico dilemma, ancora oggi comune, tra il *Dramaturg* e il poeta: il primo ha in mente l'effetto teatrale e il successo presso il pubblico contemporaneo, il secondo desidera realizzare le sue visioni poetiche. Queste ultime sono spesso in contrasto con ciò che il pubblico è abituato a vedere o precorrono il gusto dell'epoca. Inizialmente le modifiche richieste da Schreyvogel erano state apportate con riluttanza da Grillparzer, ma ora egli stava im-

11 «Un marinaio vaga sospinto attraverso la notte tempestosa,/ Gioco facile delle onde e dei venti,/ Benché ancora gli rimangano albero e timone,/ Gli manca la cosa più importante del viaggio: una destinazione!/ Poi vede una stella lampeggiare nell'oscurità,/ Allora, felice, aggiusta la sua rotta errante,/ E ora, mentre le forze già stanno svanendo,/ Si apre un porto per l'uomo smarrito./ Non appena calca l'alta riva,/ Offre in sacrificio alla stella guida nella notte,/ Che ha procurato un lieto fine al suo smarrimento,/ Le primizie di ciò che ha portato». F. GRILLPARZER, *Sämtliche Werke, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, München 1964, vol. 1, p. 92.

parando a prendere le distanze. Presentò al *Dramaturg* per la prima volta il suo secondo dramma *Sappho* (*Saffo*) come manoscritto finito. Questi lo accettò senza modifiche e preparò con cura la prima rappresentazione al Teatro di Corte. Anche in questo caso fu un grande successo: «L'intera città è in fermento a causa della Saffo» («Die ganze Stadt ist durch die Sappho in Bewegung gesetzt»), si legge nel diario il 26 aprile 1818. Egli compose anche *Das Goldene Vließ* (*Il vello d'oro*) senza coinvolgere il *Dramaturg* nel processo di scrittura. «Sapevo per esperienza che i suoi desideri riguardavano l'intimo e l'essenza dei miei drammi, che io invece volevo riservare a me [...]», si esprime con sicurezza il poeta nella sua autobiografia¹². Egli era consapevole dell'insolita natura drammaturgica di questa trilogia, che rielabora l'intera saga greca degli Argonauti in tre parti, *Der Gastfreund* (*L'ospite*), *Die Argonauten* (*Gli Argonauti*), *Medea*. Voleva mostrare lo sviluppo dei personaggi di Medea e Giasone dalla giovinezza all'età matura; così, come ebbe modo di notare, la trilogia acquisiva «un che di epico»¹³. Naturalmente era interessato alla reazione del suo mentore. Non appena terminato, si precipitò dal *Dramaturg* con il manoscritto ancora in «uno stato quasi illeggibile»¹⁴. Quest'ultimo consigliò di rielaborarlo; Schreyvogel era convinto che con *Der Gastfreund* avesse ottenuto un buon risultato. Riteneva *Medea* un capolavoro, ma la seconda parte, *Argonauten*, la considerava non riuscita. Grillparzer rimase fermo e non fece alcuna revisione. Dopo qualche mese, Schreyvogel preparò le prime rappresentazioni in due serate al Burgtheater, ma alla prova generale nutriva ancora dei dubbi sull'accoglienza della trilogia. Aveva ragione. Le prime due parti non ottennero un successo clamoroso, tuttavia *Medea* riuscì a mantenersi stabilmente in scena. La struttura drammaturgica e lo sviluppo dei personaggi nella trilogia *Das Goldene Vließ* erano ancora inadatti alle modalità di rappresentazione dell'epoca. La terza parte, *Medea*, invece, seguiva le convenzioni sceniche di un melodramma e assumeva una sua indipendenza «come opera di alto virtuosismo e di sicuro effetto per la protagonista del titolo»¹⁵. Questa situa-

12 «Ich wußte [...] aus Erfahrung, daß seine desiderata auf das Innere und das Wesen der Stücke gingen, und das wollte ich mir rein erhalten». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 151; tr. it., cit., p. 117.

13 Ivi, p. 116; tr. it., cit., p. 97.

14 «halb unleserlichen Konzept». Ivi, p. 150; tr. it., cit., p. 116.

15 «[...] zum effektsicheren Virtuosenstück für die Titelheldin». HILDE HAIDER-PREGLER,

zione è rimasta tale fino a gran parte del XX secolo. *Das Goldene Vließ* spesso non veniva messo in scena nella sua interezza, mentre *Medea* è l'opera del poeta più frequentemente rappresentata. Solo in tempi recenti la situazione è cambiata.

Differenze di vedute dal punto di vista drammaturgico ci furono anche con *Der Traum ein Leben* (*Il sogno è una vita*), su cui Grillparzer lavorò nuovamente dal 1827 al 1830. Di questa opera Schreyvogel criticò la drammaturgia insolita e disomogenea, in particolare i prestiti dal vecchio teatro popolare viennese. Ciò contrastava con la tragedia classica tedesca a carattere pedagogico e metteva in discussione le convenzioni teatrali del teatro "alto", come veniva considerato il Teatro di Corte. Tuttavia, a quel punto, Grillparzer non consentì più interferenze nella struttura drammaturgica fondamentale, anche se alla fine del 1827 ammetteva nel suo diario: «Attribuisco molto valore al giudizio di questo uomo, e il mio sentimento più profondo gli dà ragione»¹⁶. Raccontò di aver discusso persino in sogno le modifiche drammaturgiche con Schreyvogel¹⁷. Il *Dramaturg* si comportava sempre in modo disinteressato e metteva a disposizione tutte le sue abilità per garantire condizioni di produzione ottimali per le opere al Teatro di Corte. Una scelta accurata del cast e analisi dettagliate dei personaggi con gli attori erano allora come oggi la chiave del successo. Grillparzer riconobbe il prezioso talento drammaturgico di Schreyvogel nel saper valutare continuamente l'andamento delle prove e le rappresentazioni. Di Schreyvogel egli ammirava,

[...] daß Rollenbesetzung und Bühnenausschmückung, die Betonung einer Stelle, die Miene und Gebärde des Schauspielers in einem hundertmal gesehenen Stücke seine Seele so frisch fand, als hätte sie nie ein Großes gehegt, und der Knabe, der zum ersten Male das Theater besucht, war kein so dankbarer Zuschauer als er¹⁸.

Grillparzers Trilogie Das goldene Vließ. Dramaturgie und Rezeption, in Franz Grillparzer, a cura di HELMUT BACHMAIER, Frankfurt 1991, p. 278.

16 «Ich halte viel auf dieses Mannes Urteil, und mein innerstes Gefühl gibt ihm Recht». FRANZ GRILLPARZER, *Tagebücher*, a cura di EDWIN ROLLETT, FRANZ SAUER, Wien 1925, vol. 1, p. 26.

17 Ivi, p. 167.

18 «[...] il fatto che il casting e l'allestimento del palcoscenico, l'enfasi di un passaggio, l'espressione e il gesto dell'attore, in un'opera che aveva visto centinaia di volte, trovavano la sua anima fresca come se non ne avesse mai ospitata una grande, e il ragazzo che visitava il teatro per la prima volta non era uno spettatore così grato come lui». FRANZ GRILLPARZER,

Sono note le vessazioni burocratiche della censura teatrale dell'epoca di Metternich, a cui Schreyvogel fu sottoposto per *König Ottokars Glück und Ende* (*Fortuna e fine di re Ottocar*). Al fine di far passare l'opera, Schreyvogel utilizzò per la prima volta il termine «spettacolo nazionale» («nationales Festspiel») nella sua dichiarazione alla centrale della censura in riferimento a *Ottokar*¹⁹. Così facendo, si inserì in un discorso patriottico atipico per lui, ma attuale; ancora oggi, contestualizzare un'opera teatrale nel dibattito del tempo è un compito importante del *Dramaturg*. Poiché la pièce era già rimasta nella cancelleria di Stato per molto tempo, il *Dramaturg* cercò di stringere un'alleanza con il pubblico. Ne scaturì uno scandalo. Allo stesso tempo, fece arrivare di nascosto il dramma all'imperatrice Karoline Charlotte Auguste, che lo apprezzò. Il cancelliere principe Metternich e il commissario di polizia, il conte Sedlnitzky, dovettero quindi chiedere il permesso all'imperatore Francesco I²⁰. L'atmosfera alla prima era surriscaldata per il desiderio di assistere a uno scandalo. Ci furono scrosci di applausi patriottici. Tuttavia, il *Dramaturg* e il poeta erano del parere che l'essenza dell'opera – la rivelazione delle disposizioni psicologiche dell'uomo di potere Ottokar – non fosse stata compresa. Ancora oggi, soprattutto al Burgtheater, persiste l'errata interpretazione secondo cui si tratterebbe di un'apoteosi dell'Austria.

Nonostante il suo rapporto sempre più ambivalente con il teatro, Grillparzer riuscì a diventare uno dei «pochi autori del Burgtheater straordinariamente di successo nel suo tempo»²¹. Grazie a Schreyvogel, egli aveva buoni contatti con il teatro e intratteneva rapporti amichevoli con gli attori, influenzando anche le scelte del cast. Tuttavia, non si faceva mettere sotto pressione da questi. Dopo il successo di *Sappho*, quando iniziò a lavorare a *Der Traum ein Leben*, l'attore Joseph Küstner si entusiasmò per il progetto e pensò di trarne guadagno. Eppure, rifiutò di interpretare il ruolo di Zanga nelle vesti di un uomo di colore. L'autore

Dem Andenken Josef Schreyvogels, in ID., *Gesammelte Werke: Ästhetische, literarische und politische Schriften*, a cura di EDWIN ROLLETT, FRANZ SAUER, Wien 1924, vol. 7, p. 41.

19 Cfr. HILDE HAIDER-PREGLER, *König Ottokars Glück und Ende – Ein "Nationales Festspiel" für Österreichs "Nationaltheater"?*, in *Stichwort Grillparzer*, a cura di HILDE HAIDER-PREGLER, EVELYN DEUTSCH-SCHREINER, Wien 1994, pp. 195-222.

20 KARL GLOSSY, *Zur Geschichte des Trauerspiels König Ottokars Glück und Ende*, in *Jahrbuch der Grillparzergesellschaft*, 9, 1899, p. 230 e sgg.

21 «wenigen außerordentlich erfolgreichen Burgtheaterautoren seiner Zeit». JOHANN HÜTTNER, *Franz Grillparzer: Bilder aus einem Theaterleben*, Wien 2012, p. 5.

si oppose all'idea di modificare il personaggio e pertanto il progetto si fermò per diversi anni.

A Schreyvogel si attribuisce il merito di aver scoperto Grillparzer, di avergli facilitato il cammino verso il palcoscenico e di aver prodotto sei prime mondiali in quindici anni. Dopo la morte di Schreyvogel, Grillparzer non ebbe più successi teatrali. La prima di *Weh dem, der lügt* (*Guai a dire bugie*) del 1838 si rivelò un fiasco. Probabilmente un *Dramaturg* intelligente, quale era Schreyvogel, non avrebbe accettato un cast che portava a equivoci nella rappresentazione – il ruolo principale di Leon veniva interpretato da un attore tragico – e forse avrebbe anche preparato il pubblico agli insoliti toni satirici dell'opera. L'insuccesso si ripercosse su Grillparzer, che si ritirò dal teatro. Nel 1836, così ricordava il suo *Dramaturg*, morto nel 1832: «Dopo la sua morte non c'è più nessuno a Vienna con cui vorrei parlare di questioni artistiche [...] di conseguenza mi indurisco e mi chiudo in me stesso, e la produzione diventa sempre più distante»²².

2. *Approcci femministi e radicali nelle messinscene di oggi*

«Perché Grillparzer oggi?» è una domanda che ricorre in questo volume. Che cosa suscita ancora l'interesse della gente di teatro riguardo al poeta? Dopo un periodo di stasi negli anni Settanta e Ottanta, negli anni Novanta si assistette a una rinascita delle sue opere sui palcoscenici di lingua tedesca²³. Ci sono stati allestimenti innovativi al Festival di Salisburgo e al Burgtheater, ma anche altri teatri hanno riproposto Grillparzer. L'esplorazione penetrante dell'anima, la ricerca di rimozioni e nevrosi, come effetti della struttura sociale e della politica sulla psiche dell'individuo, corrispondono all'approccio del teatro degli anni Novanta. Nel caso di Grillparzer i *Dramaturgen* hanno trovato terreno fertile. Il fatto che molte delle pièce dell'autore siano incentrate su donne con abilità speciali, caratteri complessi e relazioni amorose intricate, costitu-

22 «Seit seinem Tode ist niemand in Wien, mit dem ich über Kunstgegenstände sprechen möchte, [...] dadurch versauere und verstocke ich in mir, und die Produktion stellt sich immer ferner». F. GRILLPARZER, *Tagebücher*, cit., 1836, p. 540 e sg.

23 Cfr. EVELYN DEUTSCH-SCHREINER, *Grillparzer on Stage. An Overview of Austrian Productions from the 1930s to the Present*, in *Aneignungen, Entfremdungen. The Austrian Playwright Franz Grillparzer (1791-1872)*, a cura di MARIANNE HENN, CLEMENS RUTHNER, RALEIGH WHITINGER, N.Y. 2007, pp. 87-100.

isce un ulteriore motivo importante per mettere in scena la sua opera: le donne che si ribellano all'ordine patriarcale sono un tema importante nel teatro sin dagli anni Ottanta. Anche la percentuale di donne nei ruoli di direttori artistici e registi iniziò ad aumentare. Emmy Werner, ad esempio, si è dedicata a «potenti opere femminili» («starken Frauenstücken») durante la sua direzione al Volkstheater di Vienna dal 1988 al 2005 e ha messo in programma quasi tutte le grandi pièce femminili²⁴ di Grillparzer, ad eccezione di *Sappho*; quest'ultima è stata rappresentata nel 2002 in una straordinaria produzione al Theater in der Josefstadt²⁵. L'interesse femminista è stato alimentato dal romanzo *Medea: Stimmen* di Christa Wolf, pubblicato nel 1996. Le rinomate registe che sono state anche direttrici artistiche, Anna Badora e Karin Beier, hanno ripreso *Medea* e *Das Goldene Vließ* addirittura per tre volte ciascuna. (Anna Badora: Mainz 1992, Graz 2006, Wiener Volkstheater 2016; Karin Beier: Köln 2008, Hamburg Thalia 2010, Hamburg Deutsches Schauspielhaus 2014)²⁶.

Straordinari sono stati gli allestimenti di Martin Kušej, il quale vede Grillparzer come parte di una «drammaturgia radicale austriaca» («österreichischen Radikaldramaturgie»)²⁷. Di Grillparzer lo interessano alcuni temi come la precarietà, le paure, il bisogno di sicurezza e il potenziale distruttivo dell'essere umano che scaturisce da questi sentimenti in periodi di transizione. Questo regista, particolarmente abile in termini drammaturgici e lavorando con attenzione sui testi, estrae dai drammi i meccanismi di violenza e oppressione, ed è, a dire del suo biografo Georg Diez, «un pensatore scenico radicale che trova nel pessimismo più nero l'ultima briciola di umanità che ci resta»²⁸. Con Kušej non si assiste mai a un lieto fine. Agendo spesso come *Dramaturg* di se stesso, egli è solito af-

24 *Die Jüdin von Toledo* 1989, *Libussa* 1990, *Medea* 1993, *Des Meeres und der Liebe Wellen* 2004.

25 *Sappho*, Theater in der Josefstadt, 2002; regia: Janusz Kica, ruolo principale: Ulli Maier.

26 Tra gli altri: Anne Lenk, Münchner Residenztheater 2013; Mareike Mikat 2013 a Düsseldorf e Karlsruhe.

27 Cfr. EVELYN DEUTSCH-SCHREINER, *Keine Angst vor Grillparzer. Aufführungen des österreichischen Klassikers im Gegenwartstheater*, in *Theater ohne Grenzen*, a cura di KATHARINA KEIM, PETER M. BOENISCH, ROBERT BRAUNMÜLLER, München 2003, pp. 378-387.

28 «[...] ein radikaler Bühnendenker, der im schwärzesten Pessimismus das letzte bisschen Humanität findet, das uns bleibt». GEORG DIEZ, *Martin Kušej*, Frankfurt 2002, quarta di copertina.

finare costantemente i testi. Il suo allestimento di *Der Traum ein Leben* (*Il sogno è una vita*) del 1992 allo Schauspielhaus di Graz non poteva essere un'opera di miglioramento e ravvedimento (*Besserungsstück*). Nella pièce di Grillparzer, Rustan, pentito, decide di condurre una vita tranquilla in pace con se stesso quando si rende conto di aver semplicemente sognato le sue avventure malvagie. Alla fine del XX secolo questa via d'uscita non era più percorribile per Kušej. Persino la finzione di un'utopia è diventata impossibile. Dal suo punto di vista non ci sono redenzione e certezze; i confini tra sogno e realtà sono labili. Anche nella famosa messinscena di *Weh dem der lügt!* nel 1999 al Burgtheater, Kušej e la sua *Dramaturgin*, Marion Tiedke, rifiutano l'insegnamento morale classico. Il giovane cuoco Leon, che riporta il nipote rapito dai Germani al vescovo della Franconia, torna a casa in una terra di inganni, vuota retorica e violenza. Invece della riconciliazione, ha luogo un bagno di sangue.

Il dramma più importante per la costruzione dell'identità austriaca, ovvero *König Ottokars Glück und Ende*, che fin dalla sua stesura è sempre stato interpretato come un'apoteosi dell'Austria – contro l'intenzione di Grillparzer, come si è avuto modo di appurare – è stato riallestito nel 2005 al Festival di Salisburgo in collaborazione con il Burgtheater in occasione del cinquantesimo anniversario del Trattato di Stato austriaco²⁹. Kušej e il suo *Dramaturg*, Sebastian Huber, hanno inserito la pièce nell'ambito della Storia d'Austria, a partire dalla sconfitta contro i prussiani a Königgrätz nel 1866 fino all'era del nazionalsocialismo dal 1938 al 1945, per arrivare infine all'anno della svolta nel 1989. Mentre mangia il cuore di Ottokar, Berta evoca, attraverso un testo esterno in uno stile simile a quello di Heiner Müller in opere come *Hamletmaschine* (*La macchina di Amleto*) e *Der Auftrag* (*La missione*), le rivoluzioni dell'Europa orientale del 1989 e il peso della Storia comune tedesca, dai campi di concentramento fino al campo di battaglia di Stalingrado. Come mostra Elisabeth Grosseegger, Kušej «rompe con la tradizionale interpretazione dei ruoli, la giustapposizione di Ottokar come personificazione dell'arroganza dittatoriale e di Rudolf come autorità ordinatrice»³⁰. Nella scena

29 Cfr. ELISABETH GROSSEGGER, *König Ottokars Glück und Ende. Identitätsbefragung im Erinnerungsjahr 2005*, in «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft», 3, Vol. 25 (2013-2014), pp. 8-27.

30 «mit der gängigen Rolleninterpretation, der Gegenüberstellung von Ottokar als personifizierter diktatorischer Machtanmaßung und Rudolf als ordnungsstiftender Autorität». Ivi, p. 14.

finale da lui modificata, il mito della fondazione austriaca viene decostruito e satiricamente alterato: dinnanzi ai resti di violenza e guerra, come auto bruciate e cadaveri sparsi, e senza alcuna riconciliazione con il defunto Ottokar, Rodolfo d'Asburgo affida le terre austriache al proprio figlio. Il coro dei *Wiener Sängerknaben*, intonando melodiosamente la nota canzone patriottica «In die Berg bin i gern» (*Sulle montagne sto volentieri*), mostrava ironicamente la creazione dell'apoteosi dell'Austria.

Kušej aveva iniziato a intervenire sui testi già negli anni Novanta. Era solito accorciare radicalmente il corpo del testo, modernizzare le espressioni linguistiche e trasformare i versi nel loro contrario; spesso cambiava il finale Biedermeier di Grillparzer. In *Weh dem der lügt!*, ad esempio, mette in bocca al personaggio dello stupido Galomir citazioni del filosofo Ludwig Wittgenstein, critiche nei confronti del linguaggio, oppure fa pronunciare a Leon le parole del vescovo, ossia quelle stesse che avrebbero portato al perdono dei Germani e al lieto fine. Leon le formula come una preghiera, che il vescovo ignora, mentre il nipote Atalus giustizia i Germani. Sia in *Weh dem der lügt!* che in *Der Traum ein Leben*, Kušej fa cominciare le sue opere con dei prologhi che sono in realtà degli epiloghi; entrambe le pièce vengono rovesciate a partire dal fondo. Le prime parole che Kušej mette in bocca a Rustan: «Non c'è niente di reale. Ma noi lo vediamo» («Es ist nichts Wirklichs. Aber wir sehens»), anticipano la consapevolezza che egli ha solo alla fine del testo di Grillparzer. Kušej intende la prospettiva della trama in maniera statica; secondo lui, la scrittura di Grillparzer è un insieme, una rete, e il regista traccia quindi collegamenti drammaturgici incrociando altre opere. Ad esempio, nell'allestimento di *König Ottokars Glück und Ende*, egli ha montato citazioni testuali da *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Inoltre, ha incluso slogan tratti dalle campagne elettorali contemporanee, le urla di vittoria «Sieg Heil», così come il già menzionato testo esterno sulla svolta del 1989.

Al giorno d'oggi, le persone sono abituate ad affrontare drammaturgie eterogenee, ad attingere a diverse tradizioni e repertori di immagini e a stabilire collegamenti in tutte le direzioni. Per enfatizzare un punto di vista o per commentarlo, si ricorre spesso a inserzioni video o a testi di altri. Oppure si interrompe il dialogo all'interno della scena e gli attori si rivolgono direttamente al pubblico. Nella messinscena viennese di *Medea*

del 2021 al Theater in der Josefstadt³¹, il regista Elmar Goerden e il suo *Dramaturg* Matthias Asboth hanno inserito passaggi tratti dal romanzo *Medea: Stimmen* di Christa Wolf e dal testo *Freispruch für Medea* di Ursula Haas. Il loro obiettivo, così come dichiarato dall'attrice che interpretava Medea, Sandra Cervik, in un'intervista all'ORF³², era di modificare lo spazio testuale concesso da Grillparzer a Giasone per esprimersi, ma non alla donna. L'idea era, dunque, di dare a quest'ultima maggiori possibilità anche dal punto di vista delle parole a sua disposizione.

In questa messinscena, quindi, Medea ha dei monologhi aggiuntivi che rivolge direttamente al pubblico. Tuttavia, mi sembra che l'argomentazione secondo cui Medea abbia troppo poco testo a disposizione e che, dunque, questo debba essere integrato con contenuti esterni non sia sufficiente; forse tale posizione è dovuta all'attuale tendenza a volere necessariamente rintracciare delle ingiustizie di genere. Per questo allestimento era previsto anche un secondo finale modificato: dopo che Medea ha assassinato i figli e Creusa è stata uccisa, tutti i personaggi si rialzano e si riuniscono per una conclusione ideale con gioia, musica e palloncini, come ad una festa di compleanno per bambini. Sembrava che fosse stata risolta una battaglia per la custodia e che i genitori separati e i loro nuovi partner si sforzassero ora di mantenere l'armonia per il bene dei bambini. Modificare l'ampiezza tragica di una tragedia, profanare la storia teatrale nella realtà odierna, è diventata cosa comune. Tuttavia, in ciò si annida anche il pericolo di cadere nell'arbitrarietà. La questione della dialettica tra forma e contenuto deve essere sempre riproposta, soprattutto nei testi di Grillparzer, per evitare di sbarrare la strada alla dimensione profonda, ossia all'«interiore scena del delitto» («inneren Mordschauplatz»), termine coniato da Ingeborg Bachmann e applicato a Grillparzer da Hans Höller³³.

Traduzione a cura di Jelena U. Reinhardt

31 Prima: 9 Settembre 2021, ruolo principale: Sandra Cervik.

32 [https://oe1.orf.at/artikel/687504/Medea-in-der-Josefstadt \(01/2023\)](https://oe1.orf.at/artikel/687504/Medea-in-der-Josefstadt%20(01/2023)).

33 HANS HÖLLER, *Zur Aktualität von Grillparzers Dramen-Sprache*, in *Stichwort Grillparzer*, cit., p. 63.

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

1. Introduzione

Le rappresentazioni delle opere di Grillparzer al Festival di Salisburgo testimoniano l'importanza che l'autore ha avuto e continua ad avere per l'Austria dopo la Seconda Guerra Mondiale. Quando parliamo del Festival di Salisburgo, parliamo di un'istituzione la cui offerta culturale rappresenta un contributo fondamentale non solo per la città e la regione che lo ospitano ma per tutta l'Austria, e non da ultimo per l'intera area dei paesi di lingua tedesca. Il Festival porta a Salisburgo non solo le proprie produzioni ma anche quelle dei più importanti teatri di questi paesi: ad esempio, oltre alle produzioni del Burgtheater di Vienna (si veda la pièce di Martin Kušej di cui si parlerà più avanti), anche quelle del Teatro Thalia di Amburgo, dei Kammerspiele di Monaco, dello Stadttheater di Zurigo e così via.

Grillparzer è considerato un classico della letteratura austriaca. Ne sono testimonianza, ad esempio, le celebrazioni in occasione del suo centenario nel 1891 a Salisburgo. Nei primi anni del nuovo Stadttheater di Salisburgo, inaugurato nel 1893, furono rappresentate le opere *Des Meeres und der Liebe Wellen* (*Le onde del mare e dell'amore*) e *Die Jüdin von Toledo* (*L'ebrea di Toledo*) e *Die Ahnfrau* (*L'avola*). Tra gli attori di *Der Traum ein Leben* (*Il sogno una vita*) del 1893, ad esempio, c'era il futuro fondatore del Festival Max Reinhardt. Reinhardt lavorò per molti anni con Ernst Lothar, il quale poi avrebbe assunto la regia di *Le onde del mare e dell'amore* nel 1948.

Per quanto riguarda le opere appena citate, tuttavia, Klaus Heydemann riconosce che non hanno ottenuto lo stesso successo di quelle di

Ludwig Anzengruber e Johann Nestroy, che avevano un «maggiore potenziale di impatto»¹, misurato in base al numero di opere programmate e alle repliche effettuate². Secondo Heydemann, ciò non è dovuto tanto ad una prestazione deludente, quanto piuttosto alla «manifesta pressione dell'elemento popolare»³. Ciò significa che nella programmazione probabilmente si presumeva che le opere di Grillparzer fossero meno apprezzate dal pubblico. Pertanto, i successi e gli insuccessi devono essere considerati in relazione alle altre opere della stagione.

Oltre alle rappresentazioni obbligatorie per le scuole e alle celebrazioni menzionate da Heydemann, è anche il clima conservatore dell'epoca che potrebbe suggerire che l'esclusione delle opere di Grillparzer dai *Salzburger Festspiele* per molti anni potrebbe essere vista come una sorta di implicito posizionamento politico. Si potrebbe supporre che la classicità di Grillparzer non fosse abbastanza progressista o moderna per il programma del Festival. Tuttavia, questo da solo non spiegherebbe perché, tra il 1948 e il 1990, ben quarant'anni – compresi gli anni di sconvolgimenti dopo la Seconda Guerra Mondiale – non vi sia traccia di alcuna produzione di Grillparzer al Festival.

Ad oggi, al Festival di Salisburgo sono state rappresentate quattro opere di Grillparzer. Nel 1948 è stata la volta di *Le onde del mare e dell'amore* per la regia di Ernst Lothar. Successivamente, nel 1991 Thomas Langhoff ha messo in scena *L'ebrea di Toledo*, nel 1995 Peter Stein ha diretto *Libussa* e nel 2005 Martin Kušej ha presentato *Fortuna e fine del re Ottokar*. Questa produzione – sotto la direzione di Peter Ruzicka – è stata ampiamente discussa e particolarmente apprezzata. L'obiettivo del presente lavoro è quello di presentare queste messe in scena facendo affidamento soprattutto su fonti secondarie e su recensioni provenienti dall'archivio del Festival, data la mancanza di registrazioni ufficiali degli spettacoli.

1 KLAUS HEYDEMANN, *In Salzburg, nicht zur Festspielzeit. Grillparzer-Aufführungen in den ersten Jahren des neuen Stadttheaters*, in «Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft», 27 (2018), pp. 125-139, qui p. 136.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

2. Le onde del mare e dell'amore (1948)

La produzione di *Le onde del mare e dell'amore* del 1948 fu affidata a Ernst Lothar, già braccio destro di Max Reinhardt. Si tratta della prima produzione di Grillparzer al Festival di Salisburgo – e non è un caso che Lothar sia stato scelto per la regia, poiché aveva già diretto la messa in scena di *Ein Bruderzwist (Dissidio tra fratelli in casa d'Asburgo)* e *König Ottokars Glück und Ende (Fortuna e fine di re Ottokar)* al Burgtheater nel 1932 e nel 1933 – e anche *Ein treuer Diener seines Herren (Un fedele servitore del suo padrone)* al Theater in der Josefstadt nel 1935. In occasione dell'apertura del Festival di Salisburgo, Lothar tenne un discorso, *Das Schauspiel bei den Festspielen (Le rappresentazioni teatrali al Festival)*: se si fosse voluto rimanere fedeli allo spirito dei fondatori Hugo von Hofmannsthal e Max Reinhardt, sosteneva Lothar, bisognava guardare all'importanza del teatro rispetto alla musica.

Con questo riorientamento per il periodo successivo al 1945, Lothar intende riportare in primo piano l'importanza del teatro rispetto alla musica. Durante l'epoca di Arturo Toscanini e Bruno Walter, a metà degli anni Trenta, c'era stato il primato della musica, che aveva superato l'opera e il teatro. Max Reinhardt, secondo Lothar, cercò di mettere «le opere teatrali [...] nell'altro piatto della bilancia»⁴ al fine di sperimentare «il temporale-sovratemporale», cioè l'eterno e anche per contrastare il primato della musica.

Lothar crede in un nuovo orientamento del Festival dopo la Seconda Guerra Mondiale, in un festival «attuale», «che non volge le spalle al tempo, ma si rivolge coraggiosamente verso di esso con anima e sensi»⁵. Per il momento, secondo lui, si devono recuperare i classici austriaci – Grillparzer, per esempio – per i quali il Festival di Salisburgo è il luogo ideale, perché qui la tradizione si concilia con la progettualità futura. Lothar intendeva la tradizione non in senso museale e conservatore, come «ciò che è stato» ma che «ha qualcosa di essenziale da comunicare al presente» e dà alla «vita eterna della poesia una sorprendente rinascita di validità che è insieme senza tempo ma anche ancorata nel tempo»⁶.

4 ERNST LOTHAR, *Das Schauspiel bei den Festspielen*, in «Salzburger Festspiele 1948», pp. 39-42, qui p. 40.

5 «[...] der Zeit nicht den Rücken kehrend, sondern sich mit Seele und Sinnen ihr kühn zuwendend». *Ibidem*.

6 «[...] als Gewesene[s], das dem Gegenwärtigen etwas Wesentliches zu verkünden hat

Con la prima produzione di un'opera di Grillparzer al Festival, Lothar vuole quindi dare «una risonanza a ciò che è austriaco», «anche se si deve ancora affermare»⁷, soprattutto dopo il periodo del Nazionalsocialismo; e allo stesso tempo avvicinare il pubblico internazionale a un autore austriaco canonico «a cui è toccato l'incredibile destino di rimanere sconosciuto o poco importante per chi non parla tedesco»⁸.

Per Lothar, l'opera *Le onde del mare e dell'amore* è una «ballata elementare del cuore»⁹, come la definisce nel suo discorso. Nel suo significato simbolico, è paragonabile a *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Lothar lancia un appello agli spettatori: «Guai a chi nega l'amore». La citazione è interessante perché *Guai a chi mente* era l'altra opera teatrale intesa come ripartenza del Festival sotto il segno di Grillparzer. Il mondo stava morendo per mancanza d'amore, diceva Lothar, avevamo bisogno di vedere questo «profondo inno austriaco all'inviolabilità dell'amore»¹⁰ di Grillparzer per ritrovare l'amore.

La rivisitazione della tragedia greca *Ero e Leandro* – un dramma d'amore tratto da Saffo – dipende totalmente dal personaggio femminile, interpretato da Paula Wessely, che ribadisce i successi ottenuti nel periodo tra le due guerre¹¹. Il successo è dovuto all'efficacia del personaggio di Ero e al carattere tipicamente austriaco dell'opera. Un articolo del «Wiener Kurier» sottolinea la «conservazione del tono viennese»¹², cosa che Lothar è riuscito a fare particolarmente bene. La «Salzburger Volkszeitung» vede nell'opera di Grillparzer l'austriaco prima del greco: «E anche se sono elleni quelli che hanno fornito alla tragedia di Grillparzer il materiale per questa dolorosa storia d'amore, sono austriaci nel profondo»¹³. A giudizio di Luis Grundner, la scena nella torre di Sesto è il mo-

und dem ewigen Leben der Dichtung eine überraschende Wiedergeburt zeitloser, zeithafter Gültigkeit». Ivi, p. 42.

7 *Ibidem*.

8 «[...] das phantastische Schicksal [...], der Welt, die nicht Deutsch spricht, unbekannt oder unwichtig geblieben zu sein». *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 Cfr., tra l'altro, la sua interpretazione di Margherita nel *Faust* di Reinhardt (1933-1937).

12 HERBERT MÜHLBAUER, *Hohelied der Liebe und ihrer Kraft*, in «Wiener Kurier», senza data, senza pagina [1948].

13 «[...] und sind's Hellenen auch, die Grillparzers Trauerspiel den Stoff zu dieser wehenden Liebesgeschichte gaben, sie sind ihrem Wesen nach Österreicher». LUIS GRUNDNER, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Salzburger Volkszeitung» del 31 luglio 1948, p. 3.

mento chiave in particolare per la Wessely, che recita «casta e devota»¹⁴, in modo insuperabile. Il critico è soddisfatto della scenografia di Otto Niedermoser e della musica di Gottfried von Einem, ma nel complesso lo spettacolo non è «abbastanza eccellente» per il Festival di Salisburgo¹⁵. Anche per Friedrich Markscheffel della «Hannoversche Neueste Zeitung» è l'interpretazione di Paula Wessely a convincere, rispetto alla regia di Ernst Lothar che appare «un po' datata» e al conseguente «pathos teatrale». Il critico parla di «dolore elementare»¹⁶ che avrebbe coinvolto di più il pubblico. In un'altra recensione anonima viene elogiata la precisione linguistica del lavoro di Lothar: «[...] la metrica del pentametro del dramma classico segue nelle sue modulazioni linguistiche fin nei minimi intervalli il ritmo di ben misurate battute»¹⁷. Qui, dunque, vediamo che le osservazioni di Lothar convincono anche da un punto di vista pratico, poiché egli «diffonde intorno a sé quell'atmosfera di ordine e controllo caratteristica del classico»¹⁸. Simile l'argomentazione di Karin Schoor, che nel «Demokratisches Volksblatt» afferma che la regia di Lothar è convincente «con la sua sensibilità, nel ricreare lo stile poetico di Grillparzer, con un approccio classico ed equilibrato, che mescola pathos e calma in modo adeguato»¹⁹. Viene sottolineata anche la precisione con cui vengono messi in scena il linguaggio e il ritmo. Il «Salzburger Tagblatt» parla addirittura di una «geniale sintesi tra rigore antico e visione austriaca della vita»²⁰, anche se non specifica come ciò sia espresso.

A sua volta, il critico Viktor Reimann scrive che si tratta del «più delicato dramma dell'anima del classicismo tedesco», che è «molto difficile da met-

14 *Ibidem.*

15 *Ibidem.*

16 FRIEDRICH MARKSCHEFFEL, *Festliches Salzburg. Österreichs Beitrag zum kulturellen Wiederaufbau*, in «Hannoversche Neueste Zeitung» del 24 agosto 1948, senza pagina.

17 «[...] das Versmaß der fünfhebigen Jamben des klassischen Dramas unterliegt in seiner sprachlichen Modulation bis in die kleinsten Intervalle dem Rhythmus wohlausgeählter Takte [...]». K. S., [Senza titolo], data e fonte sconosciute.

18 «[er] verbreitet um sich jene Atmosphäre von Ordnung und Beherrschung, die dem Klassischen entspricht». *Ibidem.*

19 «[...] mit seinem Empfinden, dem dichterischen Stil Grillparzers nachgeformt, klassisch, ausgewogen in der Form, in gleichen Maßen Pathos und Ruhe verteilend [...]». KARIN SCHOOR, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Demokratisches Volksblatt» del 31 luglio 1948, p. 6.

20 «[...] geniale Synthese von antiker Strenge und österreichischer Lebensauffassung». R. A., *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Salzburger Tagblatt» del 31 luglio 1948, p. 12.

tere in scena e per nulla adatto ai festival internazionali»²¹. La «Salzburger Landes-Zeitung» fornisce alcuni dettagli biografici su Grillparzer, elogia l'interpretazione di Wessely e sottolinea l'importanza di Lothar per questa produzione. Il carattere specificamente austriaco dell'opera, di cui parla Schoor, risiede in parte nella ricezione, «che si concentra direttamente e senza commenti moraleggianti sull'opera d'arte»²². Questo elemento austriaco ha fatto sì che le opere di Grillparzer non siano state quasi mai rappresentate al di fuori dell'Austria. Forse è a causa dell'opera o della scarsa bravura degli attori, visto che solo Paula Wessely sembra aver convinto tutti.

3. L'ebrea di Toledo (1990/91)

La seconda opera di Grillparzer ad essere rappresentata al Festival di Salisburgo fu *L'ebrea di Toledo* nel 1990 e in una replica nel 1991, diretta da Thomas Langhoff, un regista svizzero che viveva nella DDR. Langhoff cercò di modernizzare il linguaggio dei personaggi di Grillparzer attraverso il realismo psicologico, distaccandoli dalla forma classicista. Per Hans Höller, ciò significa che «è stata trovata una nuova forma di far parlare Grillparzer rispetto alla quale nessuna messa in scena può tornare indietro. È un momento di straniamento che il linguaggio di Grillparzer ha sempre avuto»²³. Tuttavia, questo dovrebbe essere «preso sul serio» anziché «riportato alla naturalezza»²⁴. Ciò significa che la lingua di Grillparzer deve rimanere riconoscibile come un linguaggio teatrale straniante che non è naturale o autentico.

L'ebrea di Toledo è uno dei tre drammi che Grillparzer scrisse dopo la rivoluzione del 1848 e il relativo ritiro dalla scena letteraria e che volle mettere da parte dopo la sua morte²⁵. Wolfgang Willaschek vede in quest'opera

21 «[...] für die Bühne nur sehr schwer, für internationale Spiele überhaupt nicht geeignet». VIKTOR REIMANN, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, [fonte, data e pag. sconosciute].

22 «[...]», welche sich unmittelbar und ohne moralisierende Nebengedanken dem Kunstwerke hingibt». N.N., *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Salzburger Landes-Zeitung» del 31 luglio 1948, p. 2.

23 «[...] eine neue Form, Grillparzer zu sprechen, gefunden wurde. Dahinter kann keine Inszenierung mehr zurückgehen. Es ist ein Moment der Verfremdung, die diese Grillparzer-Sprache immer hatte». WERNER THUSWALDNER, *Ein Kaiser wie der heilige Florian*. [Intervista con Hans Höller], in «APA» (8 agosto 2005), pp. 1-4, qui p. 2.

24 *Ibidem*.

25 Vgl. HARALD GOERTZ, «Der Despotismus hat mein literarisches Leben zerstört». Franz

«una storia che tratta del conflitto tra una saggezza sperimentata solo nei libri e la contraddittorietà dell'esistenza vera, che si manifesta in modo significativo nello sfogo eruttivo della lussuria»²⁶. Willaschek scrive in un altro testo per il Festival che *L'ebrea di Toledo* di Grillparzer è stata scoperta tardi ed era tenuta in scarsa considerazione rispetto alle altre sue opere. In occasione della replica dell'anno successivo, fu pubblicata una rassegna stampa della prima rappresentazione, dalla quale emerse che molti consideravano la produzione di Langhoff non riuscita e non degna di Grillparzer. Gerhard Rohde, nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung», vede nella messa in scena un approccio benevolo: «Forse l'approccio di Langhoff a Grillparzer è troppo rispettoso, l'accesso all'opera e ai personaggi troppo poco violento per svilupparli nel loro potenziale [...]»²⁷. Rolf Michaelis, nella «ZEIT», parla della gioia di Ulrich Mühe nell'interpretare tutti i ruoli: «vecchio marito esausto, giovane innamorato entusiasta, uomo di stato che dà ordini, drop out cotto d'amore»²⁸. Michaelis vede anche la produzione di Langhoff come parte di una serie di altre opere canonizzate, elevando

l'opera al rango di gioco sperimentale con molti stili, che rimanda alle lotte d'amore e di gelosia di Strindberg, che lascia presagire la provocatoria gioia dei sensi di Wedekind e che prepara il lussurioso smembramento dell'anima nei drammi di Schnitzler. Langhoff riesce a posizionare gli attori accanto ai personaggi dello scrittore – non per denunciarli, ma per osservarli attraverso un cannocchiale rovesciato²⁹.

Grillparzer, Dichter des österreichischen Bürgertums, in «Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele», aprile 1991, pp. 17–20, in particolare p. 18.

- 26 «[...] Stoff über den Konflikt einer nur in Büchern erlebten Weisheit mit der Widersprüchlichkeit wahrer Existenz, die sich signifikant im eruptiven Ausbruch der Wollust zeigt». WOLFGANG WILLASCHEK, *Franz Grillparzers Die Jüdin von Toledo als Schauspielpremiere*, in «Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele», Dicembre 1989, p. 4.
- 27 «Vielleicht ist Langhoffs Annäherung an Grillparzer zu respektvoll, der Zugriff auf das Werk und die Figuren zu wenig gewaltsam, um diese zu öffnen [...]». GERHARD ROHDE, [Titolo non noto], in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 13 agosto 1990, cit. in *Die Jüdin von Toledo als Wiederaufnahme*, in «Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele», dicembre 1990, pp. 5–8, qui p. 6.
- 28 «[...] erschöpften Ehegreis, schwärmerischen Erst-Verliebten, kommandierenden Staatsmann, verbulhten Aussteiger». ROLF MICHAELIS, *Der Weg zum Blut*, in «Die ZEIT» del 17 agosto 1990, in <https://www.zeit.de/1990/34/der-weg-zum-blut/komplettansicht> (09/2023).
- 29 «[...] das Stück in den Rang eines mit vielen Stilen experimentierenden Spiels, das auf die Liebes- und Eifersuchts-Kämpfe Strindbergs verweist, das Wedekinds provozierende Sinnenfreude ahnen läßt, das die lustvolle Seelen-Zergliederung in

La recensione di Hansres Jacobi sulla «Neue Zürcher Zeitung» si concentra sulla scenografia, descritta come agile e «opaco-trasparente», e sui costumi interpretati come un «riferimento al presente di Grillparzer»³⁰. I protagonisti maschili indossano uniformi che sottolineano la vicinanza al tempo di Grillparzer. Interessante l'interpretazione da parte di Jacobi dei personaggi femminili: Rahel è una «donna-bambina dall'eroticismo klimtiano», Eleonore una «moglie moralista con atteggiamenti ipocriti, che non ha in Grillparzer»³¹; Esther sembra essere l'unica figura che lascia un'impressione positiva.

Secondo C. Bernd Sucher questa produzione non tratta principalmente «l'amore tra Alfonso e Rachele», ma piuttosto le «tensioni tra i potenti e i deboli, tra chi sta in alto e in basso nella gerarchia sociale, tra ebrei e cristiani, tra il popolo (spagnolo) e gli stranieri»³². Nell'ultimo atto, le mura vengono distrutte, c'è una stella di Davide con la scritta «via gli ebrei» e le grida di battaglia di Alfonso annunciano una nuova politica. Il tema della persecuzione degli ebrei viene così portato in primo piano. Rahel diventa una vittima della follia razziale a corte e degli sforzi di conservazione del potere da parte di chi lo detiene. La regina denuncia l'ebrea Rahel come maga (per nascondere il problema dell'infedeltà del marito) e anche il re cerca capri espiatori tra arabi ed ebrei.

Per Sucher la produzione di Langhoff è di grande attualità. Sucher riconosce a Langhoff il merito di «non aver tolto la mostruosità dalla caricatura di Isacco, l'ebreo di Grillparzer» e allo stesso tempo di «affermare in modo giocoso e divertente il teatro come istituzione illuminata»³³ lavorando vicino al testo. È interessante notare come il regista lasci intatta la caricatura di Isacco come figura negativa anche se affronta la

Schnitzlers Dramen vorbereitet. Es glückt Langhoff, die Darsteller gleichsam neben die Figuren des Dichters zu stellen – nicht, um zu denunzieren, sondern um sie wie durch ein umgekehrtes Fernrohr zu betrachten». *Ibidem*.

30 HANSRES JACOBI, [Titolo sconosciuto], in «Neue Zürcher Zeitung» del 13 agosto 1990, cit. in *Die Jüdin von Toledo als Wiederaufnahme*, in «Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele», dicembre 1990, pp. 5-8, qui p. 8.

31 *Ibidem*.

32 «[...] Spannungen zwischen Großen und Kleinen, Hohen und Niedrigen, zwischen Juden und Christen, zwischen dem (spanischen) Volk und dem Fremden». C. BERND SUCHER: [Titolo sconosciuto], in «Süddeutsche Zeitung» del 13 agosto 1990, cit. in *Die Jüdin von Toledo als Wiederaufnahme*, cit., p. 8.

33 *Ibidem*.

persecuzione degli ebrei. Isacco è odiato dai cristiani per la sua avidità di denaro, visto che afferma: «Ma io cerco prima il mio oro». Isacco, anche dopo la morte della figlia, pensa ai suoi beni. Altri registi avrebbero eliminato il problematico finale con Isacco.

3. *Libussa* (1997)

Negli anni '90 ci fu un'altra produzione di un'opera di Grillparzer: nel 1997 Peter Stein mise in scena *Libussa*. Va notato che tutte e tre le produzioni di questo decennio furono realizzate negli anni in cui Gerard Mortier era direttore artistico e sovrintendente al Festival di Salisburgo. Durante il periodo della gestione di Mortier, ci fu un «ampliamento del repertorio», che in particolare «poneva al centro dell'attenzione le opere moderne»³⁴. Inoltre, per vendere i biglietti del Festival, venne ampliata l'offerta di biglietti per il pubblico più giovane. L'offerta di biglietti più economici doveva consentire a un pubblico più giovane e più vasto di assistere agli spettacoli artistici. In linea con l'offerta più ampia di biglietti, Peter Stein selezionò attori e attrici giovani per rendere più interessanti e accessibili gli spettacoli al pubblico più giovane. Mortier rivestì il ruolo di direttore fino al 2001. È anche grazie all'iniziativa di Mortier che Peter Stein rimase al Festival per cinque anni. Mortier cercava qualcuno per il «teatro in lingua tedesca» del Festival e suggerì Peter Stein³⁵.

La produzione della *Libussa*, di cui parleremo in seguito, rappresenta in qualche modo il culmine di questo mezzo decennio, durato fino al 1997. Tra i numerosi successi di Peter Stein c'è anche la scoperta e l'utilizzo di un nuovo spazio teatrale oltre al Landestheater di Salisburgo, la Pernerinsel di Hallein. Si tratta di un'ex salina a 15 chilometri da Salisburgo. Il vantaggio di questo spazio sono le sue dimensioni (rispetto al Landestheater, che è un piccolo teatro barocco): con i suoi 24 metri per 24, la Pernerinsel si adatta bene alle scene ambientate all'aperto; ed è ideale per rappresentare la natura e il regno delle Amazzoni, che nel dramma di Grillparzer si muovono all'aperto.

34 MARGARETHE LASINGER, *Der Baumeister des neuen Salzburg*, in *Mémoire Gerard Mortier: 25 novembre 1943-1948 marzo 2014*, a cura dei Salzburger Festspiele 2014, pp. 14-22, qui p. 15.

35 Ivi, pp. 10-13, qui p. 12.

Per Werner Thuswaldner, *Libussa* è «una storia d'amore che deve finire tragicamente» perché i due amanti non riescono a stare insieme. Libussa è spinta dai suoi «ideali umanistici» di un futuro migliore³⁶. Il giornalista pone l'accento sull'«analisi delle condizioni di vita» di Libussa³⁷, a cui la regina contrappone i propri ideali e le proprie utopie che non coincidono con la visione patriarcale realistica di Primislaus. Per il regista Peter Stein, «il vero problema dell'opera [...] è il linguaggio», che rende difficile parlare in modo credibile «ad un pubblico moderno»³⁸. In un suo saggio, lo studioso di letteratura Peter von Matt parla di «inaffidabilità filosofica» di Grillparzer. «Nonostante si discuta molto nell'opera, la nuda verità appare solo nei segni e nelle immagini», obietta von Matt³⁹.

Come già detto, la Pernerinsel è il luogo ideale per Stein per mettere in scena Libussa, perché è più grande e più aperto del Landestheater e consente quindi una maggiore libertà di movimento per gli attori. La principale metafora teatrale e coreografica scelta da Peter Stein è costituita da un mare di tavole di legno che si muovono e creano un palcoscenico ripido e irregolare che si alza e si abbassa quando queste ultime vengono calpestate – il che serve a rappresentare il principio della natura non addomesticata e selvaggia. Questa natura selvaggia è in contrasto con il principio di civilizzazione (simboleggiato dalla fondazione della città di Praga). Nella produzione c'è una scena impressionante che rappresenta la vittoria della ragione strumentale sulla natura. La distruzione della natura da parte della civiltà è metaforicamente rappresentata da una scena in cui Primislao sega le tavole di legno con una motosega elettrica. Con grande sensibilità, Peter Stein anticipa le attuali preoccupazioni per l'ambiente e il clima delle nostre generazioni.

Un aspetto che va sottolineato nella produzione è la sovrapposizione di diverse sfere: da un lato, c'è l'emancipazione della donna sullo sfondo del conflitto tra patriarcato e matriarcato. Grillparzer vede il ruolo pro-

36 WERNER THUSWALDNER, *Libussas große Zukunftsvision*, in «Salzburger Nachrichten», Numero speciale Salzburger Festspiele 1997 del 19 luglio 1997, p. IX.

37 *Ibidem*.

38 GÜNTHER VERDIN, *Ein Mann und eine Frau geben sich Rätsel auf*. [Intervista a Peter Stein], in «Salzburger Nachrichten», Numero speciale Salzburger Festspiele 1997 del 19 luglio 1997, p. X.

39 «So viel auch geredet wird in dem Stück, die blanke Wahrheit erscheint nur in den Zeichen und Bildern». PETER VON MATT, *Ein großer Balztanz*, in «Programma di sala della Libussa del Festival di Salisburgo 1997», pp. 42-52, qui p. 43.

gressivo della donna nella politica e nella società. Dall'altro, c'è il rapporto tra uomo e natura, espresso nell'utopia di Libussa di una relazione non alienata tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda – in contrasto con il principio della ragione strumentale.

La storia d'amore tra Primislao e Libussa funge da collegamento con gli altri due drammi, *Le onde del mare e dell'amore* e *L'ebrea di Toledo*. Peter Stein la interpreta in modo piuttosto "ruvido", perché né Primislao né Libussa vogliono abbandonarsi completamente al sentimento dell'amore. Entrambi sono segnati dalla paura di essere dominati dall'altro.

In una recensione dello spettacolo sulla rivista «Der Spiegel», Jenny Hoch scrive che uno dei punti deboli di Grillparzer «come drammaturgo è quello di sovraccaricare troppo le scene»⁴⁰. La produzione di Peter Stein le sembra un addio indegno da Salisburgo, forse anche a causa di una recitazione mediocre. Hoch riconosce l'intenzione di Stein di portare la «pièce fuori moda» sul palcoscenico del presente: «In questa Libussa grillparzeriana non c'è tanto una regina degli elfi che balla da sola quanto un'eco-profetessa e amazzone che vive nelle foreste boeme con una banda di ragazze sportive [...]»⁴¹. Tuttavia, accade troppo poco, molto rimane «puramente retorico» e rappresenta un esempio di «un teatro che ha perso fiducia nei propri mezzi». Hoch prosegue scrivendo: «Nella crescente tensione tra [Libussa] e il grezzo popolo maschile, che lei vuole purificare, trasformare in una comunità non più aggressiva, ha luogo un confronto primordiale tra donna e uomo, o almeno una fantasia maschile di esso»⁴². Secondo il germanista Günther Stocker, i personaggi femminili di Grillparzer erano in anticipo sui tempi: «Personalità così stratificate, indipendenti e complesse come Medea, Rahel o Libussa erano un'eccezione nel teatro di lingua tedesca dell'epoca di Grillparzer»⁴³.

40 JENNY HOCH, *Amazonen aus den Wäldern*, in «Der Spiegel» del 27 luglio 1997, senza pag.; cit. in <https://www.spiegel.de/kultur/amazone-aus-den-waeldern-a-956e0a53-0002-0001-0000-000008752454>, (09/ 2023).

41 «[...] In dieser Grillparzerschen Libussa steckt weniger eine reigentanzende Elfenkönigin als eine Öko-Prophetin und Amazone, die mit einer Bande sportlicher Mädel in den böhmischen Wäldern haust [...]». *Ibidem*.

42 «In der wachsenden Spannung zwischen [Libussa] und dem rohen Mannsvolk, das sie zu sanftmütigem Gemeinsinn läutern will, bildet sich eine Ur-Konfrontation zwischen Weib und Mann ab oder jedenfalls eine Männerphantasie davon».

43 «Derartig vielschichtige, selbständige und komplexe Persönlichkeiten wie Medea, Rahel oder Libussa bildeten zu Grillparzers Zeit eine Ausnahme auf dem deutschsprachigen

Rolf Michaelis vede in quest'ultima opera di Stein a Salisburgo una degna conclusione del suo operato. È colpito dalla recitazione di Christian Nickel, che interpreta Primislao, e da Dörte Lyssewski nel ruolo di Libussa. Ma Michaelis apprezza la produzione anche per il suo stile: «Non si abbassa mai. Lascia il dramma nella sua estraneità come deve essere dopo 150 anni»⁴⁴. È curioso che Michaelis abbia imparato ad apprezzare il regista proprio per i suoi «apparati scenici che non possono essere disturbati dalla realtà»⁴⁵, poiché è proprio nella produzione di *Libussa* che «la scenografia viene smontata con motoseghe stridenti nel finale»⁴⁶. Forse per Michaelis è proprio questo il motivo per cui si tratta di una «pièce di sorprendente attualità che si aggroviglia tra le nappes del Biedermeier»⁴⁷. Nell'opera di Grillparzer c'è un riferimento al presente e nello stesso tempo un riconoscimento del linguaggio storico e artistico. Il «linguaggio scenico» di Grillparzer è «una lingua straniera» per l'autore stesso, in quanto ha poca «naturalità» ed è «orientato verso un classicismo tedesco», verso il quale Grillparzer fu scettico per tutta la vita⁴⁸.

4. Fortuna e fine di re Ottokar (2005)

L'ultima messa in scena di un'opera di Grillparzer al Festival di Salisburgo si deve a un'iniziativa di Martin Kušej, che è riuscito ad assicurarsi Tobias Moretti ed Elisabeth Orth per i ruoli principali. La produzione ebbe un grande successo, anche grazie alla fama e alla popolarità di Moretti, che aveva già interpretato per diversi anni la Morte in *Jedermann* e poco prima Adolf Hitler nel film in tre parti *Speer und Er* (2005) di Heinrich Breloer. Nell'autunno successivo, lo spettacolo fu inserito nel programma del Burgtheater.

In un'intervista con Martin Kušej dal titolo *Wir, die Barbaren – Nachrichten aus der Zivilisation* (Noi, i barbari – notizie dalla civiltà), il regista spiega

Theater». GÜNTHER STOCKER: *Gesellschaftsentwürfe in Libussa*, in «Programma di sala per la *Libussa* del Festival di Salisburgo 1997», pp. 68-81, qui p. 69.

44 «Nie biedert sie sich an. Sie läßt das Drama so fremd, wie es nach 150 Jahren sein muß». ROLF MICHAELIS, *Das Spiel vom Fragezeichen*, in «Die ZEIT» del 1° agosto 1997, senza pag.; cit. in https://www.zeit.de/1997/32/Das_Spiel_vom_Fragezeichen/komplettansicht (09/2023).

45 *Ibidem*.

46 J. HOCH, *Amazonen aus den Wäldern*, cit., senza pag.

47 R. MICHAELIS, *Das Spiel vom Fragezeichen*, cit., senza pag.

48 WERNER THUSWALDNER, *Ein Kaiser wie der heilige Florian*, cit., p. 2.

il suo approccio alla pièce di Grillparzer, che nasce dal suo entusiasmo per il romanzo di John M. Coetzee *Aspettando i barbari*⁴⁹ e per la tesi alla base del libro secondo cui non c'è più alcuna differenza tra i barbari e la cosiddetta civiltà. La prima stagione del suo lavoro come regista in carica porta il motto «Noi, i barbari, notizie dalla civiltà»⁵⁰, quindi non sorprende che egli affronti anche Ottokar e Rudolf con queste dicotomie, sottolineando che «la barbarie è da qualche altra parte rispetto a quanto ci si possa aspettare»⁵¹.

Questa relazione ambivalente si riflette molto bene, a suo avviso, nella felicità e nella fine del re Ottokar, perché non c'è personaggio che non sia dissociato. Secondo Kušej, quindi, si inserisce molto bene nel programma dei “Barbari”, perché il pubblico non sa con chi identificarsi. Kušej vuole mostrare «la creazione da incubo dell'entità Austria, come un costruito disordinato e devastato dalla guerra»⁵².

La critica di Grillparzer all'arroganza regale si manifesta nella caduta del re boemo Ottokar, che pensa solo al suo vantaggio personale e annulla il matrimonio con Margherita d'Austria. Sullo sfondo c'è anche il rapporto di Grillparzer con lo stato multietnico e la sua nostalgia per un ordine nazionale pacifico che solo l'Impero asburgico può garantire. Il regista Martin Kušej, d'altra parte

non crede nella raffigurazione in bianco e nero di Grillparzer, quella caratterizzazione parallela dell'asburgico Rudolf, giusto e umile da una parte e dell'Ottokar ibrido e rude dall'altra. Anche se Tobias Moretti interpreta questo re boemo come un ragazzo un po' perverso che il potere rende lussurioso, contro di lui c'è quel viscido e goffo imbroglione di Michael Maertens, uno che non ha paura di ammazzare qui e là, se necessario⁵³.

49 JOHN M. COETZEE, *Aspettando i barbari* [1980], tr. it. Milano 1984.

50 PETER SCHNEEBERGER, *Die Festspiele vertragen schon einiges*. [Intervista a Martin Kušej], in «Profil» (2 luglio 2005), senza pag. Online: <https://www.profil.at/home/die-festspiele-116038>, (consultato il 13 settembre 2023).

51 «Barbarei ist woanders, als man zunächst einmal vermuten würde». SUSANNE STÖHR, *Glamour und Sprengstoff*, p. 10.

52 «[...] das alpträumhafte Entstehen des Gebildes Österreich als zusammengewürfeltes, kriegsgebeuteltes Konstrukt». *Ibidem*.

53 «[...] glaubt nicht an Grillparzers Schwarz-Weiß-Malerei, jene Parallelführung des gerechten und vor sich hin demütelnden Habsburgers Rudolf mit dem hybriden und grobschlächtigen Ottokar. Zwar spielt Tobias Moretti diesen Böhmenkönig zunächst wie einen leicht perversen Knaben, den die Macht lüstern macht, doch ihm entgegen steht in Michael Maertens ein schmierig jovialer Schleicher, mehr morbider Krämer als menscheinder Kaiser, einer, der sich nicht scheut, hier und da auch mal einen abzuknallen, wenn's sein muss». SVEN RICKFELS, *König Ottokars Glück und Ende*, in

Così lo spettatore non sa chi è il buono e chi è il cattivo. Secondo Kušej, queste ambivalenze caratterizzano il periodo che chiamiamo Biedermeier. Nel complesso, la messa in scena conferma la reputazione di Kušej come regista provocatorio, che vuole messinscena scomode, non un teatro dove ci si sente a proprio agio. Facciamo qualche esempio: Rudolf si toglie la giacca e inizia a cucinare il Wiener Schnitzel, ridicolizzando un simbolo dell'arte culinaria austriaca. I feudi che assegna ai suoi vassalli sono Volkswagen con fiocchi, che diventano un simbolo del consumismo. La politica e la diplomazia appaiono come cose sporche, puzzano di corruzione. «Qui non si sa da che parte stare», dice Kušej. Il re Ottokar «non è una figura simpatica perché agisce in modo incredibilmente brutale», ma l'imperatore Rodolfo è «fondamentalmente noioso e non meno losco perché si equipara costantemente a Dio»⁵⁴. Non a caso, su *ORF online*, Eva Halus sottolinea la «forma radicale del lavoro testuale» di Kušej⁵⁵. Bert Rebhandl, che ha notato le modifiche personali sul testo di Grillparzer, trova parole di apprezzamento per la performance degli attori:

Tobias Moretti si espone così a fondo in questo ruolo [...], che si macchia, sporca sé stesso e lo stato a tal punto da risultare adatto solo come antenato, solo nella difesa. Qui la cultura fissa il suo altro da sé. Non funziona più così. Kušej non si sofferma sulla felicità di Ottokar, di cui si parla anche nel titolo. La felicità è già un'illusione⁵⁶.

Suddiviso in dieci scene, «Kušej [sic!] ha strutturato il conto alla rovescia per la morte di Ottokar, che inizia all'apice del suo potere»⁵⁷ e ha trattato «in modo grandioso le persone e lo spazio»⁵⁸.

«Deutschlandfunk» (9 agosto 2005). Online: <https://www.deutschlandfunk.de/koenig-ottokars-glueck-und-ende-100.html> (09/ 2023).

54 SUSANNE STÖHR, *Glamour und Sprengstoff*, cit., p. 10.

55 EVA HALUS, *Auch der Habsburger ein Tyrann*, in «ORF online» (9 agosto 2005). Online: <https://sbgv1.orf.at/stories/50518> (09/ 2023).

56 «Tobias Moretti exponiert sich in dieser Rolle dermaßen gründlich [...], er besudelt sich und den Staatskörper so gründlich, dass er als Ahnherr nur noch in der Abwehr taugt. Hier startt die Kultur auf ihr Anderes. So geht es nicht mehr. Mit Ottokars Glück, von dem im Titel ja auch die Rede ist, hält sich Kušej nicht auf. Das Glück ist schon Verblendungszusammenhang». BERT REBHANDL, *Pfannengericht Europa*, in «Der Standard» (17 ottobre 2005). Online: <https://www.derstandard.at/story/2211021/pfannengericht-europa> (09/2023).

57 GABRIELLA LORENZ, *Nur die Waffen wechseln*, in «Abendzeitung München» del 10 agosto 2005, senza pag.

58 SVEN RICKFELS, *König Ottokars Glück und Ende*, in «Deutschlandfunk» (9 agosto 2005).

L'interpretazione di Kušej mette in discussione sia la lunga reputazione di Grillparzer come poeta nazionale, sia il fatto che lo scrittore è considerato da molti «patriottico e polveroso»: un patriota un po' invecchiato, un po' superato, un po' anacronistico. L'intenzione di Kušej non è quella di trattare il dramma come un dramma nazionale; Grillparzer non deve essere interpretato come un poeta nazionale, non deve essere visto come un patriota.

Ciò che è particolarmente degno di nota qui è che Kušej utilizza, nei vari dialoghi, la forza letteraria di Grillparzer che era rivolta contro le macchinazioni di Metternich e Napoleone:

Il potere statale inizia a controllare le persone senza essere interpellato e strumentalizza l'insicurezza dei cittadini per tutti i tipi di repressione. Grillparzer, invece, è sempre stato dalla parte degli individui e ha dimostrato quanto sia doloroso che il sistema vinca sempre e comunque⁵⁹.

6. Conclusioni

In conclusione, vorremmo cercare di spiegare come la presenza delle opere di Grillparzer al Festival di Salisburgo nel dopoguerra debba essere classificata rispetto a quella di altri autori canonici e frequentemente rappresentati. Nella categoria delle opere teatrali, ci sono solo pochi altri nomi di classici austriaci le cui opere sono state messe in scena più spesso al Festival di Salisburgo, tra cui Johann Nestroy, per il quale ci sono otto nuove produzioni, Thomas Bernhard con sette nuove produzioni e Peter Handke con cinque. Naturalmente non sono incluse le nuove produzioni di opere di Hugo von Hofmannsthal (26) in 93 stagioni.

Sebbene ciò suggerisca che Grillparzer sia uno degli autori più popolari tra i responsabili delle rappresentazioni teatrali al Festival⁶⁰, non

Online: <https://www.deutschlandfunk.de/koenig-ottokars-glueck-und-ende-100.html> (09/ 2023).

59 «Die Staatsmacht beginnt ungefragt, Menschen zu überwachen, und instrumentalisiert die Verunsicherung der Bürger für alle möglichen Methoden der Repression. Grillparzer hingegen stand immer auf der Seite der Individuen und hat gezeigt, wie schmerzhaft es ist, dass das System trotzdem und immer gewinnt». PETER SCHNEEBERGER, *Die Festspiele vertragen schon einiges*, senza pag.

60 Sino alla stagione 2017, in cui Bettina Hering ha assunto questo ruolo (mantenuto sino al 2023), questa funzione è stata affidata solo a dei maschi.

spiega perché nessuno abbia scelto un'opera di Grillparzer nei quattro decenni tra il 1948 e il 1990. Per quanto riguarda i classici tedeschi, Johann Wolfgang von Goethe, Bertolt Brecht, Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist sono stati rappresentati più spesso di Grillparzer. Per Georg Büchner, Ferdinand Raimund, Arthur Schnitzler e Ödön von Horváth vale la stessa cosa, ma Grillparzer è in buona compagnia e in una posizione di tutto rispetto.

Se ora si dà un'occhiata sommaria alla fortuna di Grillparzer in Austria, diventa chiaro che l'interesse per Grillparzer non è mai scomparso del tutto nel dopoguerra, sebbene le sue opere siano state rimosse dai programmi scolastici negli anni Settanta. In un altro saggio, Klaus Heydemann fa luce sulle edizioni e sulle pubblicazioni promosse nei primi dieci anni del periodo postbellico, che, oltre a posizionare Grillparzer come un classico, si concentrarono anche sulla creazione di una «casa editrice di classici»⁶¹. Si è data meno importanza all'accuratezza filologica a vantaggio di un impatto il più ampio possibile sotto forma di nuove edizioni per la lettura, la maggior parte delle quali sono state pubblicate in serie. Le numerose edizioni scolastiche suggeriscono una precoce inclusione nei piani di studi⁶². Heydemann descrive la riapertura del Burgtheater nel 1955 con *Fortuna e fine di re Ottokar* come un evento rappresentativo e di alto profilo che non fu quasi notato a livello internazionale, ma che in ogni caso aveva lo scopo di evidenziare l'importanza culturale di Grillparzer per l'Austria⁶³.

La produzione del 1990 prepara, per così dire, l'anno commemorativo del 200° compleanno di Grillparzer. Come chiarisce un saggio di Michael Klein, tale ricorrenza è stata celebrata soprattutto in Austria nel 1991, ma nei paesi di lingua tedesca è stata notata solo nei feuilleteons⁶⁴. Secondo Klein, l'«aspetto politico-nazionale» che ha sempre accompagnato la ricezione di Grillparzer in Austria ha impedito fino ad oggi un'ampia discus-

61 KLAUS HEYDEMANN, *Unser Grillparzer. Beobachtungen zur Grillparzer-Rezeption in Österreich 1945-1955*, in *Zwischen Weimar und Wien. Grillparzer – Ein Innsbrucker Symposium*, a cura di SIEGLINDE KLETTENHAMMER, Innsbruck 1992, pp. 223-239, qui p. 225.

62 Cfr. *ivi*, p. 227.

63 Cfr. *ivi*, p. 237.

64 Cfr. MICHAEL KLEIN, *Brennpunkte der Grillparzer-Rezeption im Gedenkjahr*, in *Grillparzer-Bilder 1991. Dokumentation und Bibliographie von Artikeln deutschsprachiger Zeitungen zum 200. Geburtstag des Dichters*, a cura di MONIKA e MICHAEL KLEIN, Innsbruck 1993, pp. 7-16.

sione critica. Tuttavia, l'autore nota anche che nei paesi di lingua tedesca non si sottolinea l'importanza di Grillparzer come classico austriaco, ma piuttosto il suo ruolo «come precoce rappresentante della letteratura moderna di lingua tedesca in generale»⁶⁵. Dal punto di vista letterario, egli sembra a Klein in anticipo sui tempi, non da ultimo per il suo approccio psicologico ai personaggi e al testo. La produzione di Thomas Langhoff de *L'ebrea di Toledo* è vista da Klein come parte del programma dell'anno commemorativo e allo stesso tempo come un possibile passo verso l'acquisizione di un «pubblico più vasto» per Grillparzer⁶⁶.

Sarà interessante vedere cosa riserverà il futuro di Grillparzer al Festival di Salisburgo. L'ultima produzione *Gli Argonauti* al Landestheater di Salisburgo risale alla stagione 2022/23, con la regia di Nuran David Calis. Questa potrebbe essere fonte d'ispirazione per la nuova responsabile delle rappresentazioni teatrali del Festival di Salisburgo, Marina Davydova.



Fig. 5
Monumento a Grillparzer nel Volksgarten di Vienna –
cartolina artistica (1898)

65 «als frühe[r] Vertreter der *modernen* deutschsprachigen Literatur überhaupt». Ivi, p. 11.

66 Ivi, p. 15.

Indice dei nomi

A

Abrahams, Lutasha Ann-Louise: 78
Albrecht, Jörn: 95
Alewyn, Richard: 183
Alceo: 64, 65
Amiel, Henri-Frédéric: 14
Amoretti, Maria Grazia: 17, 90, 96,
98, 106, 110
Anacreonte: 65
Andersen, Hans Christian: 152
Angelmüller, Rudolf: 153
Angerer, Ludwig: 26
Anzengruber, Ludwig : 206
Arazzola, Andres A.: 79
Arburg, Hans-Georg von: 187
Asboth, Matthias: 203
Assmann, Jan: 126
August, Otto: 76
Ayrrer, Jacob: 154

B

Bach, Johann Sebastian: 52, 186
Bachmaier, Helmut: 32, 42, 45, 59, 97,
101, 110, 122, 126, 130, 164, 187,
197
Bachmann, Ingeborg: 9, 203
Bächtold, Jakob: 155

Badora, Anna: 20, 200
Balbiani, Laura: 46, 50
Bartel, Heike: 85
Bauer, Roger: 31, 126, 127
Bauer, Werner M.: 42
Bäuerle, Adolf: 153
Bayerdörfer, Hans Peter: 152
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron
de: 141
Becker-Cantarino, Barbara: 73
Beethoven, Ludwig van: 18, 24, 25,
155, 156
Beier, Karin: 200
Benjamin, Walter: 19, 164, 165
Benthien, Claudia: 172
Berchem, Theodor: 128
Berghahn, Klaus: 129
Bernhard, Thomas: 13, 107, 219
Bettelheim-Gabillon, Helene: 75
Betteloni, Vittorio: 91
Beutin, Wolfgang: 12
Beutler, Ernst: 69
Bierl, Anton: 59, 62
Bischoff von Altenstern, Johanna: 76
Bloch, Grete: 184
Bobel, Chris: 78
Boenisch, Peter M.: 200
Bompiani, Valentino: 95
Bosco Coletsos, Sandra: 155
Böttiger, Karl August: 66

Bousska, Vladimira: 76
 Braunmüller, Robert: 200
 Breloer, Heinrich: 216
 Brunet, Charles: 148
 Bruns, Cindy M.: 79
 Büchner, Georg: 220
 Bürger-Koftis, Michaela: 21
 Burkard, Franz-Peter: 180
 Burkhard, Marianne: 42
 Buxbaum, Elisabeth: 193
 Byron, Noel Gordon Lord: 10, 13, 27

C

Calderón de la Barca, Pedro: 121, 127, 128
 Calabrese, Rita: 147, 151
 Calis, Nuran David: 221
 Callois, Roger: 173
 Cambi, Fabrizio: 15, 21
 Carolina Augusta di Baviera (Imperatrice d'Austria): 198
 Castelli, Ignaz Franz: 23
 Cavalli, Marina: 166
 Cazotte, Jacques: 163
 Cervik, Sandra: 203
 Cherubini, Luigi: 94
 Cisotti, Virginia: 12
 Coetzee, John M.: 217
 Corallo, Vittoria: 21
 Correggio (Antonio Allegri): 44
 Costa, Marcella: 155
 Coudrette: 150
 Crenshaw, Kimberle: 78

D

D'Annunzio, Gabriele: 95, 147, 148
 Dacrema, Nicoletta: 13
 D'Arras, Jean: 148, 149, 157
 Daffinger, Moritz: 164

Davydova, Marina: 221
 De Gouges, Olympe: 73
 De Marchi, Cesare: 12
 De Staël, Madame: 40, 42, 53, 54
 Deinhardstein, Johann Ludwig: 125
 Deloffre, Frédéric: 129
 Destro, Alberto: 11
 Deutsch-Schreiner, Evelyn: 19, 20, 112, 127, 198, 199, 200
 Diez, Georg: 200
 Dionigi di Alicarnasso: 60
 Dionigi, Jessica: 16, 21, 55, 70
 Doppler, Alfred: 12
 Dorowin, Hermann: 15, 18, 132
 Düsing, Wolfgang: 42, 43
 Dusini, Arno: 16, 24, 108, 121, 184

E

Ebner-Eschenbach, Marie von : 74, 76
 Eckermann, Johann Peter: 1, 76, 126
 Erbach, L. (Adalbert von Winterfeld): 156
 Errante, Vincenzo: 17, 90, 95, 98, 106
 Evans, Richard J.: 73, 74, 77

F

Fancelli, Maria: 15
 Fanizza, Federica: 91
 Farinelli, Arturo: 10, 13
 Ferdinando d'Asburgo (Imperatore d'Austria): 33
 Fichte, Johann Gottlieb: 73
 Filippi, Paola Maria: 91, 92, 93
 Fischer-Lichte, Erika: 174
 Foglar, Adolf: 53
 Fontane, Theodor: 96
 Fouqué, Friedrich de la Motte: 152, 158
 Frank, Arnim-Paul: 89, 97
 Frank, Peter: 56, 176, 183

Francesco I (Imperatore d'Austria Österreich): 198
 Frenzel, Elisabeth: 148
 Freschi, Marino: 11
 Freud, Sigmund: 12, 17, 109, 112, 113, 114, 133
 Friedmann, Sigismundo: 10
 Fronius, Helen: 73
 Fülleborn, Ulrich: 98

G

Gabetti, Giuseppe: 10
 Ginzburg, Carlo: 172
 Giulio, Carlotta: 45, 59, 128
 Glaser, Horst-Albert: 12
 Gleich, Josef Alois: 153
 Glossy, Carl: 122, 125, 198
 Glossy, Joseph: 193
 Goedecke, Karl : 153
 Goerden, Elmar: 203
 Goertz, Harald: 210
 Goethe, Johann Wolfgang: 24, 27, 30, 41, 43, 66, 67, 68, 69, 70, 92, 95, 122, 124, 126, 147, 149, 178, 191, 192, 220
 Goldschmidt, Georges-Arthur: 17, 109, 110, 113
 Goya y Lucientes, Francisco: 188
 Gregorio di Tours (Vescovo): 136
 Grillparzer, Wenzel: 26
 Grosseegger, Elisabeth: 201
 Grundner, Luis: 208
 Gutjahr, Ortrud: 82

H

Haas, Ursula: 203
 Hagl-Catling, Karin: 71
 Haider-Pregler, Hilde: 112, 127, 196
 Halus, Eva: 218

Handke, Peter: 26, 219
 Harf-Lancner, Laurence: 147
 Haydn, Franz Joseph: 25
 Hebbel, Friedrich J.: 14
 Heftrich, Eckhard: 128
 Hein, Jürgen: 153
 Heine, Heinrich: 95
 Hellmuth, Eckhart: 152
 Henn, Marianne: 199
 Hensler, Friedrich: 152
 Hering, Bettina: 219
 Hermans, Theo: 89
 Heydemann, Klaus: 206, 220
 Hippel, Theodor Gottlieb von: 73
 Hitler, Adolf: 216
 Hoch, Jenny: 215, 216
 Höfle, Peter: 179, 182
 Hofmannsthal, Hugo von: 43, 121, 207, 219
 Hölderlin, Friedrich: 43, 46, 50, 95
 Höller, Hans: 136, 203, 210
 Hönig, Hans G.: 90
 Horst, Thomas: 187
 Horváth, Ödön von: 220
 Hösle, Vittorio: 41, 42
 Huber, Sebastian: 201
 Huizinga, Johan: 165, 166, 167, 168, 169, 175
 Hüttner, Johann: 152, 198

I

Ibsen, Henrik: 10, 96
 Imbriani, Vittorio: 92

J

Jacobi, Hansres: 212
 Janke, Pia: 164
 Japp, Uwe: 42, 43
 Jesenskà, Milena: 184

K

Kafka, Franz: 19, 26, 184, 185, 187
 Kaiser, Joachim: 107, 108
 Kant, Immanuel: 73
 Kauer, Ferdinand: 152
 Kaufmann, Kira: 24, 55, 108, 121
 Keim, Katharina: 200
 Kenkel, Konrad: 83
 Kica, Janusz: 200
 Kim, Nami: 79
 Kindermann, Heinz: 9
 Kissling, Elisabeth: 78
 Klein, Michael: 220, 221
 Kleinstück, Johannes: 153
 Kleist, Heinrich von: 95, 220
 Klettenhammer, Sieglinde: 220
 Klimt, Gustav: 212
 Kraus, Karl: 32, 34
 Kreutzer, Conradin: 156
 Krug, Michaela: 73
 Kušej, Martin: 20, 200, 201, 202, 205, 206, 216, 217, 218, 219
 Kußmaul, Paul: 90
 Küstner, Joseph: 198

L

Langhoff, Thomas: 20, 206, 210, 211, 212, 221
 Larcati, Arturo: 20
 Lasinger, Margarethe: 213
 Laube, Heinrich: 18, 26, 124, 130
 Leitich, Ann Tizia: 72
 Lenk, Anne: 200
 Lessing, Gotthold Ephraim: 56, 67, 124, 127, 129, 191
 Littrow-Bischoff, Auguste von: 40, 72, 74, 76
 Longo, Maddalena: 90, 96, 97, 106
 Lope de Vega y Carpio, Félix: 124, 127, 129

Lorenz, Dagmar C. G.: 71, 82, 84, 136
 Lorenz, Gabriella: 218
 Lothar, Ernst: 20, 205, 206, 207, 208, 209, 210
 Löwenthal, Max: 143
 Ludovico I (Re di Baviera): 164
 Luserke-Jacqui, Matthias: 81
 Lützeler, Paul Michael: 184
 Lyssewski, Dörte: 216

M

MacCarthy-Rechowit, Matthew: 72, 81
 Maertens, Martin: 217
 Maffei, Andrea: 17, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 103, 106
 Maffei, Giuseppe: 91
 Magris, Claudio: 11, 13, 17, 48, 90, 96, 97, 98, 106
 Maione, Italo: 10
 Maier, Ulli: 200
 Mairhofer, Diana: 20
 Mann, Thomas: 42, 44
 Margherita di Savoia (Regina d'Italia): 93
 Mariana, Juan: 163
 Markscheffel, Friedrich: 209
 Mauser, Wolfram: 183
 Massimiliano I d'Asburgo (Imperatore del Sacro Romano Impero): 150
 Mayrhofer, Johann: 23
 Mazzucchetti, Lavinia: 92
 Meisl, Karl: 153
 Meiwes, Emmanuela E.: 17
 Metastasio, Pietro: 16, 31
 Melville, Herman: 185
 Metternich, Klemens (principe di): 192, 198, 219
 Meyer, Conrad Ferdinand: 96
 Meyer, Marsha: 73
 Michaelis, Rolf: 211, 216

Mikat, Mareike: 200
 Mittner, Ladislao: 11, 12
 Montez, Lola: 164, 176
 Morello, Riccardo: 13, 14, 15, 132, 155, 185
 Moretti, Tobias: 20, 216, 217, 218
 Mörike, Eduard: 155
 Moritz, Karl Philipp: 70
 Mortier, Gerard: 20, 213
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 52, 126, 141, 186
 Mühe, Ulrich: 211
 Mühlbauer, Herbert: 208
 Müller, Heiner: 201
 Müller, Jan Dirk: 159
 Müller, Wenzel: 153
 Müller-Reuter, Theodor: 156
 Müllner, Adolf: 39, 43, 69, 137
 Murdoch, Brian O.

N

Napoleone I Bonaparte (Imperatore di Francia): 128, 219
 Neri, Camillo: 60, 61
 Nestroy, Johann N.: 30, 153, 154, 206, 219
 Neumann, Gerhard.: 166, 169
 Nickel, Christian: 216
 Niedermoser, Otto: 209

O

Omero: 66
 Orazio (Quinto Orazio Flacco): 182
 Orth, Elisabeth: 216
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone): 16, 30, 31

P

Pálffy, Ferdinand (conte di): 191, 194
 Paoli, Betty: 72, 74, 75, 76, 77
 Paracelso (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim): 151
 Parry, Yvonne M.: 84
 Pensa, Mario: 10
 Perinet, Joachim: 154
 Pichl, Robert: 12
 Pichler, Caroline: 72, 74, 75
 Pintor, Giaime: 10
 Platone: 166
 Pocar, Ervino: 13, 184, 185, 192
 Politzer, Heinz: 11, 42, 71, 72, 107, 115, 133, 164, 179, 187, 188
 Polledri, Elena: 16, 50
 Pörnbacher, Karl: 56, 125, 136, 176, 183
 Potenza, Silvia: 92
 Power, Therese: 79
 Precht, Peter: 180
 Prutti, Brigitte: 42, 63, 116, 117, 118

R

Radetzky, Josef: 32
 Raimund, Ferdinand: 124, 125, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162
 Raffaello (Raffaello Sanzio): 128
 Rebhandl, Bert: 218
 Reeve, William C.: 42, 171
 Reimann, Viktor: 209, 210
 Reininger, Anton: 12
 Reinhardt, Jelena U.: 19
 Reinhardt, Max: 205, 207, 208
 Reinstadler, Felix: 24, 55, 108, 121
 Rettich, Julie: 72, 77
 Rickfels, Sven: 217, 218
 Rilke, Rainer Maria: 95
 Ringoltingen, Thüring von: 150, 154, 159

Rocchi, Federica: 18
 Rogowski, Christian: 78, 80, 82
 Rohde, Gerhard: 211
 Rollett, Edwin: 197, 198
 Rommel, Otto: 30, 126, 153
 Rossel, Sven Hakon: 152
 Rossini, Gioachino: 141
 Rousseau, Jean-Jacques: 72, 73
 Rüdiger, Horst: 63, 64, 65
 Ruthner, Clemens: 199
 Ruzicka, Peter: 206

S

Saar, Ferdinand von: 42
 Sachs, Hans: 154
 Saffo: 10, 14, 16, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 77, 121, 122, 196, 208
 Sauer, August: 24, 39, 40, 63, 80, 122, 124, 125, 126, 130, 137, 143
 Schadewaldt, Wolfgang: 64
 Schaffran, Emerich: 150, 156
 Scheit, Gerhard: 112
 Schiffermüller, Isolde: 19
 Schikaneder, Emanuel: 24, 126
 Schiller, Friedrich: 24, 42, 67, 90, 163, 191, 220
 Schindler, Anton Felix: 155, 156
 Schininà, Alessandra: 10, 14, 18, 127, 135, 147, 150, 153, 160, 164
 Schlegel, August Wilhelm: 124
 Schmitt, Peter A.: 90
 Schneeberger, Peter: 217, 219
 Schneider, Auguste: 76
 Schnitzler, Arthur: 211, 212, 220
 Schnitzler, Günther: 166
 Schober, Franz von: 37
 Schöndorf, Kurt Erich: 150

Schoor, Karin: 209, 210
 Schrader, Hans-Jürgen: 187
 Schreyvogel, Joseph: 19, 124, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199
 Schröder, Sophie: 72, 77, 194
 Schubert, Franz: 23, 24
 Schultze, Brigitte: 89, 97
 Schulz, Gerhard: 152
 Schüssler-Fiorenza, Elisabeth: 78, 79
 Schweppenhäuser, Hermann: 165
 Schwind, Moritz von: 23, 150, 151, 155
 Scimonello, Giovanni: 12, 185
 Sedlnitzky, Graf Josef von: 198
 Seeba, Hinrich C.: 184
 Seibert, Peter: 74
 Seidl, Johann Gabriel: 23
 Seyfried, Joseph Ritter von: 152
 Shakespeare, William: 112, 12, 160, 181, 208
 Smolenitz, Marie von: 163, 164
 Snell-Hornby, Mary: 89
 Sonino, Claudia: 12, 185
 Sonnleithner, Anna Franziska: 25
 Sonnleithner, Joseph Ferdinand: 25
 Sonnleitner, Johann: 154
 Sorelli, Guido: 10
 Spaun, Joseph Ritter von: 23
 Steiner, Carl: 76
 Stein, Peter: 20, 206, 213, 214, 215, 216
 Stifter, Adalbert: 183
 Stocker, Günther: 215, 216
 Stöhr, Susanne: 217, 218
 Storm, Theodor: 96
 Strigl, Daniela: 107
 Strindberg, August: 10, 96, 211
 Sucher, C. Bernd: 212
 Sudhof, Siegfried: 128
 Sutton-Smith, Brian: 173
 Svandrlik, Rita: 12, 15, 17, 52, 132, 147, 178, 181

T

Tapparelli, Elda: 10
 Tasso, Torquato: 43, 44, 53
 Thuswaldner, Werner: 210, 214, 216
 Tieck, Ludwig: 124, 150, 151, 153, 158
 Tiedemann, Rolf: 165
 Tiedke, Marion: 201
 Tofi, Leonardo: 132
 Toscanini, Arturo: 207
 Toschi, Giovanna: 9
 Toso Fei, Alberto: 148
 Treder, Uta: 15, 132
 Trunz, Erich: 70
 Turk, Horst: 89

U

Urbach, Reinhard: 11, 133

V

Van den Heuvel, Jacques: 129
 Verdi, Giuseppe: 90
 Verdin, Günther: 214
 Vincenti, Leonello: 10, 11, 13, 96
 Viviani, Annalisa: 153
 Vogl, Johann Michael: 23
 Voltaire (François-Marie Arouet): 18,
 129
 Von Einem, Gottfried: 209
 Von Matt, Peter: 55, 63, 64, 108, 109,
 154, 161, 214

W

Wagner, Margarete: 42
 Wagner, Richard: 95
 Wallishausser, Johann Baptist: 89, 156,
 195

Walter, Bruno: 207
 Wedekind, Frank: 10, 211
 Weinrich, Harald: 98
 Weiss, Peter: 43
 Werner, Emmy: 20, 200
 Wessely, Paula: 20, 208, 209, 210
 Whitehead, Deborah: 79
 Whiting, Raleigh: 199
 Wiese, Benno von: 183
 Willaschek, Wolfgang: 210, 211
 Winnicott, Donald W.: 167
 Wittgenstein, Ludwig: 107, 202
 Wolf, Christa: 200, 203
 Wolf, Gerhard: 172
 Wolf, Johann Christian: 63
 Wolf-Cirian, Francis: 71
 Wollstonecraft, Mary: 73
 Wolter, Charlotte: 72, 77
 Wozonig, Karin S.: 75, 77
 Wulf, Christoph: 172
 Wyatt, Frederick: 183

Y

Yates, Edgar W.: 74

Z

Zagari, Luciano: 11, 12
 Zelter, Karl Friedrich: 24
 Zeno, Apostolo: 31
 Zimmermann, Robert: 41

Gli autori e le autrici

EVELYN DEUTSCH-SCHREINER dal 1999 al 2020 è stata Professoressa Ordinaria di Drammaturgia e di Storia del teatro e della letteratura presso l'Università di musica e delle arti dello spettacolo di Graz. In precedenza, ha insegnato presso l'Istituto di Studi Teatrali all'Università Ludwig Maximilian di Monaco e presso l'Istituto di Studi Teatrali dell'Università di Vienna. Negli anni Ottanta è stata *Dramaturgin* al Volkstheater di Vienna e al Landestheater di Linz. I suoi principali ambiti di ricerca includono la politica teatrale, la storia del teatro e della drammaturgia. Tra le sue monografie si ricordano *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (Wien 2016), „... mit beschränkter Haftung“. *Theater und Theaterpolitik im Wien der 80er und 90er Jahre* (Wien-Bozen 2003), *Theater im „Wiederaufbau“*. *Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat* (Wien 2001).

JESSICA DIONIGI ha conseguito nel 2021 il titolo di Dottore di Ricerca in Letterature Moderne e Comparate presso l'ateneo perugino, con una tesi dal titolo *Il mito dell'androgino in epoca moderna: La prospettiva inedita di Georg Trakl ed Else Lasker-Schüler*. Dal medesimo anno è cultrice della materia e collabora all'insegnamento di Letteratura Tedesca presso il Dipartimento di Lettere dell'Università degli Studi di Perugia. I suoi interessi di ricerca si muovono tra la poesia, le questioni legate ai *Gender Studies* e il femminismo: a riguardo ha pubblicato il saggio *Georg e Margarethe Trakl: l'incesto e il terzo sesso* (Longo Editore, 2020) ed è intervenuta in convegni su Georg Trakl e i *gender studies*. Si è occupata anche di questioni storiche nel saggio *Marianna Florenzi Waddington: la voce femminile della cultura perugina* (Morlacchi Editore, 2023).

HERMANN DOROWIN è stato Professore Ordinario di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Perugia. Ha pubblicato uno studio comparatistico sulla *Kulturkritik* fra le due guerre (*Retter des Abendlands*, Stuttgart 1991) e numerosi saggi su autori austriaci del Novecento, fra cui Elias Canetti, Alfred Polgar, Jura Soyfer, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Peter Handke e Christoph Ransmayr. È autore di saggi su Walter Benjamin e Giaime Pintor e curatore di varie miscellanee sul teatro tedesco fra Sette- e Novecento. Ha curato edizioni con testo a fronte di Georg Büchner, Heinrich von Kleist e Jura Soyfer.

ARNO DUSINI ha studiato Germanistica e violoncello a Vienna. Dal 2003 è Professore Ordinario di Letteratura tedesca moderna e contemporanea presso il Dipartimento di Germanistica dell'Università di Vienna. Ha pubblicato contributi sulla letteratura tedesca del XIX e XX secolo, in particolare sulla letteratura austriaca. Si è occupato di autobiografia, critica del linguaggio e traduzione. Tra le sue ultime pubblicazioni figura l'edizione: Franz Grillparzer, *Selbstbiographie*, curato con Kira Kaufmann e Felix Reinstadler (Salzburg, Jung und Jung, 2024).

ARTURO LARCATI è Professore Ordinario di Letteratura tedesca moderna all'Università di Verona e già Direttore del Centro Stefan Zweig dell'Università di Salisburgo (2019-2023). Ha pubblicato monografie e curatele sulla letteratura austriaca del XX secolo (Ingeborg Bachmann, Stefan Zweig) e sul *transfer* culturale tra Italia, Germania e Austria. È co-curatore dello *Stefan Zweig-Handbuch* (2018) e del volume *Stefan Zweig WELTAUTOR* (Szolnay, 2021); è stato curatore della mostra omonima al Museo della Letteratura di Vienna (2021-2022).

DIANA MAIRHOFER ha studiato Letteratura e Germanistica presso l'Università di Salisburgo. Ha collaborato all'edizione di Ingeborg Bachmann (Salzburger Bachmann Edition), curando il volume «*Über Grenzen sprechend*» – *Briefwechsel mit Marie Luise Kaschnitz, Hilde Domin, Nelly Sachs* (2023). Ha pubblicato contributi su Ingeborg Bachmann e Stefan Zweig. Collabora ai progetti dello Stefan Zweig-Zentrum dell'Università di Salisburgo.

EMMANUELA E. MEIWES, laureata in Germania in Lingua e Letteratura tedesca, italiana e francese, è ricercatrice e docente di Lingua tedesca presso il Dipartimento di Lettere – Lingue, letterature e civiltà antiche e moderne dell'Università degli Studi di Perugia. Svolge attività di ricerca nell'ambito della linguistica contrastiva, linguistica testuale e didattica delle lingue straniere. Ha tradotto vari testi appartenenti al settore turistico (*Sprache und Tourismus: Eine Analyse deutschsprachiger Hotelwebseiten für den interkulturellen DaF-Unterricht*, Waxmann, Münster, 2018), economico e giuridico e si occupa di critica traduttiva di testi letterari (*Von Frau zu Frau*, Cuvillier Verlag, Göttingen, 2022).

RICCARDO MORELLO è Professore Ordinario di Letteratura Tedesca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Si occupa in particolare di letteratura austriaca moderna e contemporanea, di teatro e dei rapporti tra musica e letteratura. Ha pubblicato studi sul Settecento (Goethe, Moeser, Schiller), sulla letteratura del periodo Biedermeier (Stifter, Gotthelf, Grillparzer) e del Novecento (Celan, Kraus, Bernhard, Thomas Mann, Améry, Bachmann, Soyfer). Inoltre, collabora a progetti di ricerca di ambito comparatistico e storico-musicale di cultura ebraica.

ELENA POLLEDRI è Professoressa Ordinaria di Letteratura tedesca e austriaca all'Università degli Studi di Udine. È membro del Direttivo della Hölderlin-Gesellschaft, consulente scientifica della Österreich-Bibliothek, Udine e Vicepresidente dell'Associazione Biblioteca Austriaca; co-dirige la rivista «Studia Hölderliniana» ed è coordinatrice del Dottorato in Studi Linguistici e Letterari di Udine e Trieste; è stata borsista della Fondazione A. v. Humboldt e del DAAD. Nel 2017 è stata insignita del Premio Mittner in Letteratura Tedesca (DAAD). Le sue pubblicazioni riguardano: F. Hölderlin, J. W. Goethe e la *Goethezeit*, la *Frühromantik*, R. M. Rilke e la *Jahrhundertwende*, P. Celan e la letteratura del secondo dopoguerra, la letteratura austriaca, il *transfer* culturale italo-tedesco, storia e prassi della traduzione, adattamenti e riscritture, la poetica dei generi e delle forme letterarie, i rapporti con le arti figurative e la filosofia, la letteratura transculturale, la didattica.

JELENA U. REINHARDT è Professoressa Associata di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Perugia. Si occupa principalmente di letteratura tedesca e austriaca, moderna e contemporanea. Caratterizzate da un approccio comparatistico, le sue principali linee di ricerca si muovono tra la letteratura, il cinema e il teatro. Ha pubblicato diversi contributi su Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Fritz Lang, Elias Canetti, Herta Müller, Oskar Kokoschka e altri. All'attività di ricerca affianca l'attività di traduttrice.

FEDERICA ROCCHI è assegnista di Ricerca in Germanistica presso l'Università degli Studi di Perugia, dove porta avanti un progetto di ricerca sul cabaret austriaco (Prin 2022). È docente a contratto di Letteratura Tedesca presso l'ateneo perugino. Si è occupata di teatro popolare austriaco, con attenzione alla figura di Johann Nestroy. Ha pubblicato contributi su riviste nazionali e internazionali, indagando anche il rapporto tra cultura ebraica e tedesca. Dal 2021 al 2023 è stata assegnista di ricerca dell'Università degli Studi di Firenze, dove ha svolto un progetto sull'esilio degli intellettuali ebrei tedeschi in Toscana negli anni Trenta. Ha tradotto in italiano la commedia *Der Talisman* di Johann Nestroy (Perugia, Morlacchi, 2016) e pubblicato le monografie *Johann Nestroy e le fonti europee del suo teatro* (Roma, Artemide, 2018) e «*Auf Wiedersehen in Florenz!*». *Voci di ebrei tedeschi dall'Italia* (Firenze, FUP, 2022).

ISOLDE SCHIFFERMÜLLER è Professoressa Ordinaria di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Verona. I suoi interessi di ricerca sono la letteratura austriaca, il rapporto fra letteratura e filosofia nel XXI secolo e la teoria della letteratura. Ha pubblicato monografie su Adalbert Stifter (1996) e Franz Kafka (2011). Tra le sue più recenti pubblicazioni si annoverano: Ingeborg Bachmann, *Male Oscuro: Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit* (curato con G. Pelloni, Berlino 2017), *Lektürepraxis und Theoriebildung. Zur Aktualität Max Kommerells* (curato con Ch. König et al., Göttingen 2018), *Traumtexte. Zur Literatur und Kultur nach 1900* (Würzburg 2020), *Stefan Zweig, Politische Publizistik* (Cultura tedesca 61, curato con A. Larcati, 2021); *Narrative des Humanismus in der Weimarer Republik und im Exil*, curato con C. Öhlschläger et al., Paderborn 2023.

ALESSANDRA SCHININÀ è Professoressa Ordinaria di Letteratura tedesca presso L'Università degli Studi di Catania. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura austriaca e sulla letteratura dell'esilio. Co-curatrice della collana di studi *Galatea* (Artemide, Roma), ha pubblicato contributi sulla storia, la letteratura e l'arte della Mitteleuropa e del Mediterraneo. Tra le sue monografie si annoverano «*Ich wäre tot, lebt'ich mit dieser Welt*». *Franz Grillparzer in seinen Tagebüchern* (St. Ingbert, 2000) e *Il teatro di Franz Grillparzer* (Roma, Artemide, 2011). Tra le sue ultime pubblicazioni: *L'eterno burocrate tra mito e realtà. Funzionari e impiegati nella letteratura austriaca* (Roma, Artemide, 2021).

RITA SVANDRLIK è Professoressa Onoraria di Letteratura Tedesca presso l'Università di Firenze. Socia fondatrice della 'Società delle Letterate', ha ricoperto numerose cariche direttive in ambito accademico ed extra-accademico, ha coordinato progetti di ricerca e accordi di collaborazione internazionale in ambito universitario. I suoi interessi scientifici si sono profilati con chiarezza fin dalla tesi di laurea su Ingeborg Bachmann, e si sono sviluppati attorno al tema della scrittura delle donne e della costruzione mitica del femminile (curatela: *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, Urbino 1992), oltre che sulla letteratura austriaca. Su Ingeborg Bachmann ha pubblicato saggi e una monografia (*Ingeborg Bachmann: I sentieri della scrittura*, Roma 2001, ristampa 2024) e ha curato uno dei volumi dell'opera omnia (Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, Berlin-München 2020). Ha scritto saggi sul teatro tedesco e austriaco, sulla letteratura comparata (curatela con Liana Borghi di *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino 1996) e su varie scrittrici: Bettina von Arnim, Marlen Haushofer, Christa Wolf, le scrittrici del modernismo viennese, Elfriede Jelinek (curatela di Elfriede Jelinek: *Una prosa altra, un altro teatro*, Firenze 2008).

GOETHE & COMPANY
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

1. HERMANN DOROWIN, UTA TREDER (a cura di)
Auguri Schiller! Atti del convegno perugino in occasione del 250° anniversario della nascita di Friedrich Schiller
2. CLAUDIA SUSANN SCHLICHT
Donne in viaggio sulla via della scrittura
3. GIOVANNI FALASCHI (a cura di)
Pensando tra gli oggetti. Dai Greci ai giorni nostri
4. UTA TREDER, JELENA REINHARDT (a cura di)
Sorelle di Saffo sorelle di Shakespeare
5. JELENA REINHARDT
Sotto gli occhi, tra le parole. Herta Müller da Ceaușescu al Nobel
6. UTA TREDER
L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka
7. ANNE-MARIE LIEVENS
Napoli spagnola (XVI sec.): plurilinguismo e interazioni culturali
8. HERMANN DOROWIN, ALESSANDRO TINTERRI (a cura di)
Il poeta della Vienna rossa. Jura Soyfer 1912-1939
9. DANIELA NELVA, SILVIA ULRICH (a cura di)
Sguardi sulla letteratura e sulla cultura tedesca. Studi in onore di Luigi Forte
10. ANNE-MARIA LIEVENS (a cura di)
Poesia. Un dialogo fra letterature
11. HERMANN DOROWIN, RITA SVANDRLIK, LEONARDO TOFI (a cura di)
La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Tredner

12. MIRELLA VALLONE (a cura di)
Faith in literature. Religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America
13. KARL PHILIPP MORITZ
Viaggi di un tedesco in Inghilterra nell'anno 1782. In lettere al direttore Gedike, a cura di ANNA FATTORI
14. LEONARDO TOFI
Al bivio. Latenti ambiguità del mito classico nella letteratura tedesca
15. MARIA FANCELLI
L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi, a cura di HERMANN DOROWIN e RITA SVANDRLIK

