

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 Svandrlík (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, Borgoricco (PD).

Indice

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

JELENA U. REINHARDT	
Il gioco nella tragedia: <i>Die Jüdin von Toledo</i> di Franz Grillparzer	163
ISOLDE SCHIFFERMÜLLER	
«Una autentica festa dell'anima»	
<i>Il povero suonatore</i> di Franz Grillparzer	177
EVELYN DEUTSCH-SCHREINER	
«Il dramma è completo, lei non ha che da metterlo per iscritto»	
Il lavoro del <i>Dramaturg</i> alle opere di Franz Grillparzer, ieri e oggi	191
ARTURO LARCATI, DIANA MAIRHOFER	
Il ritorno di un classico – Franz Grillparzer al Festival di Salisburgo	205
Indice dei nomi	223
Gli autori e le autrici	231

RITA SVANDRLIK

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 traslascia 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 (Quando 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 muß 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 drifet 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 Nauclero 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 Verlassnen Trost.
Die Einsamkeit bleibt einsam und sie selbst. (vv. 1043-1048)*²¹

Il fatto che il mito di Leda e Zeus narra 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 tempo 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 fruscicare qua e là;/ tutta la zona sembrava risvegliata, in movimento./ Tra le fresche 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.