

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

GOETHE & COMPANY  
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

*diretta da*  
HERMANN DOROWIN

SEZIONI

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

COMITATO SCIENTIFICO

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

★ ★ ★

Questo volume è *peer-reviewed* e disponibile in Open Access.  
Ulteriori informazioni su [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com)

Fuori dal Pantheon  
Franz Grillparzer oggi

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

Morlacchi Editore *U.P.*

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

I ed.: aprile 2025

ISBN: 978-88-9392-601-0

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

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

© 2025 Author(s)

Published by Morlacchi Editore

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

[www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com)

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

## Indice

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

## «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 Goethe<sup>1</sup>

### 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*<sup>2</sup>. 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 incontra<sup>3</sup>. 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 acquatico<sup>4</sup>.

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»<sup>5</sup>. 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 uccide<sup>6</sup>.

La questione dell'unione matrimoniale tra un essere umano e uno sovranaturale si rivela centrale anche nella trasposizione francese di *Melusina*<sup>7</sup>, 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'Annunzio<sup>8</sup> – e ne celebra l'origine ricorrendo al connubio tra la donna serpente e il cavaliere<sup>9</sup>. 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 mettez paine ne vous efforcerez en manière quelconques de me veoir, ne de enquerir le lieu ou je seray<sup>10</sup>.

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 fatato<sup>11</sup>. 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 opera<sup>12</sup>.

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 nana<sup>13</sup>.

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 caratterizza<sup>14</sup>. 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 figurative<sup>15</sup>. Quella «intensa osservazione»<sup>16</sup> della natura nel Romanticismo, che poteva scaturire da scenari come una «magica notte illuminata dalla luna»<sup>17</sup>, 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 Romanticismo<sup>18</sup>.

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 serpente<sup>19</sup>. 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 [...]»<sup>20</sup>.

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*<sup>21</sup>.

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*)<sup>22</sup>, 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 drammaturghi 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 Müller<sup>23</sup>. 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»<sup>24</sup>.

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 censura<sup>25</sup>. Sin dall'epoca teresiana, infatti, la ricorrenza di ambientazioni fantastiche e mitologiche nelle pièce teatrali si configurava come un espediente per evitare allusioni troppo reali<sup>26</sup>.

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)<sup>27</sup>. 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 popolare<sup>28</sup>.

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*<sup>29</sup>, Grillparzer aveva creato, come corrispettivo di Troll, un personaggio chiamato Kaspar, nome estremamente fedele alla tradizione della commedia popolare viennese<sup>30</sup>. 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 substanziösen Mittagsmahl, und jetzt da ich erwacht bin, straft mich mein Hunger Lügen. Träume sind Schäume<sup>31</sup>.

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 popolare<sup>32</sup>. 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 Burgtheater<sup>33</sup>. 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*»<sup>34</sup>; ma si può riscontrare anche nelle *dramatis personae*: «Feen, Jäger, Ritter, Nymphen, Geister»<sup>35</sup>.

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 fiabesco<sup>36</sup>. 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*»<sup>37</sup>.

## 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*»<sup>38</sup>.

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»<sup>39</sup>.

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»<sup>40</sup>. 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 ricorrente<sup>41</sup>. 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 Berlino<sup>42</sup>. 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 personaggi<sup>43</sup>:

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 zerstreuen<sup>44</sup>.

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 inquietudine<sup>45</sup>. 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»<sup>46</sup>. 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 Raimund<sup>47</sup>. 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!»<sup>48</sup>. 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 [...]»<sup>49</sup>.

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 Bertha<sup>50</sup>, 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 dir<sup>51</sup>.

In maniera analoga, le fate, sorelle di Melusina – anche qui chiamate con i loro storici nomi di Meliora e Plantina<sup>52</sup> – la mettono in guardia dall'essere umano, che loro considerano falso e infedele: «Falsch ist der Mensch und treulos»<sup>53</sup>. 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 gehn<sup>54</sup>

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»<sup>55</sup> 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»<sup>56</sup> 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 Shakespeare<sup>57</sup>.

Melusina, regina di un regno senza tempo («Und die Tage fließen / immerdar sind gleich»<sup>58</sup>) 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?»<sup>59</sup>.

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»<sup>60</sup> – 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 esperito<sup>61</sup>. 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 due<sup>62</sup>. 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 cacciatori<sup>63</sup>. 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 cavaliere<sup>64</sup>. 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? [...]»<sup>65</sup>.



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.