

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, 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

JELENA U. REINHARDT

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 Bruderzwist 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 CAPPA 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 Schmiegsamkeit 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 ondeggiavano; 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, Almirante
Allein sie lächelt, schüttelt still das Haupt. –
So sind sie nun, Britanniens Kinder alle;
Triffst 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 Langeweil genug.
Ein bißchen Scherz käm' etwa uns zu statten³⁸.

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 unstedt 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 ammattire 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 puzzola. 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 harrtest 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 PÖRNBACHER, München 1960, p. 310 e sg.