

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

Fuori dal Pantheon  
Franz Grillparzer oggi

a cura di

Hermann Dorowin, Jelena U. Reinhardt, Federica Rocchi

Morlacchi Editore *U.P.*

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

I ed.: aprile 2025

ISBN: 978-88-9392-601-0

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

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

© 2025 Author(s)

Published by Morlacchi Editore

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

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

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

## Indice

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

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

## Il ritorno di un classico – Franz Grillparzer al Festival di Salisburgo

### 1. Introduzione

Le rappresentazioni delle opere di Grillparzer al Festival di Salisburgo testimoniano l'importanza che l'autore ha avuto e continua ad avere per l'Austria dopo la Seconda Guerra Mondiale. Quando parliamo del Festival di Salisburgo, parliamo di un'istituzione la cui offerta culturale rappresenta un contributo fondamentale non solo per la città e la regione che lo ospitano ma per tutta l'Austria, e non da ultimo per l'intera area dei paesi di lingua tedesca. Il Festival porta a Salisburgo non solo le proprie produzioni ma anche quelle dei più importanti teatri di questi paesi: ad esempio, oltre alle produzioni del Burgtheater di Vienna (si veda la pièce di Martin Kušej di cui si parlerà più avanti), anche quelle del Teatro Thalia di Amburgo, dei Kammerspiele di Monaco, dello Stadttheater di Zurigo e così via.

Grillparzer è considerato un classico della letteratura austriaca. Ne sono testimonianza, ad esempio, le celebrazioni in occasione del suo centenario nel 1891 a Salisburgo. Nei primi anni del nuovo Stadttheater di Salisburgo, inaugurato nel 1893, furono rappresentate le opere *Des Meeres und der Liebe Wellen* (*Le onde del mare e dell'amore*) e *Die Jüdin von Toledo* (*L'ebrea di Toledo*) e *Die Ahnfrau* (*L'avola*). Tra gli attori di *Der Traum ein Leben* (*Il sogno una vita*) del 1893, ad esempio, c'era il futuro fondatore del Festival Max Reinhardt. Reinhardt lavorò per molti anni con Ernst Lothar, il quale poi avrebbe assunto la regia di *Le onde del mare e dell'amore* nel 1948.

Per quanto riguarda le opere appena citate, tuttavia, Klaus Heydemann riconosce che non hanno ottenuto lo stesso successo di quelle di

Ludwig Anzengruber e Johann Nestroy, che avevano un «maggiore potenziale di impatto»<sup>1</sup>, misurato in base al numero di opere programmate e alle repliche effettuate<sup>2</sup>. Secondo Heydemann, ciò non è dovuto tanto ad una prestazione deludente, quanto piuttosto alla «manifesta pressione dell'elemento popolare»<sup>3</sup>. Ciò significa che nella programmazione probabilmente si presumeva che le opere di Grillparzer fossero meno apprezzate dal pubblico. Pertanto, i successi e gli insuccessi devono essere considerati in relazione alle altre opere della stagione.

Oltre alle rappresentazioni obbligatorie per le scuole e alle celebrazioni menzionate da Heydemann, è anche il clima conservatore dell'epoca che potrebbe suggerire che l'esclusione delle opere di Grillparzer dai *Salzburger Festspiele* per molti anni potrebbe essere vista come una sorta di implicito posizionamento politico. Si potrebbe supporre che la classicità di Grillparzer non fosse abbastanza progressista o moderna per il programma del Festival. Tuttavia, questo da solo non spiegherebbe perché, tra il 1948 e il 1990, ben quarant'anni – compresi gli anni di sconvolgimenti dopo la Seconda Guerra Mondiale – non vi sia traccia di alcuna produzione di Grillparzer al Festival.

Ad oggi, al Festival di Salisburgo sono state rappresentate quattro opere di Grillparzer. Nel 1948 è stata la volta di *Le onde del mare e dell'amore* per la regia di Ernst Lothar. Successivamente, nel 1991 Thomas Langhoff ha messo in scena *L'ebrea di Toledo*, nel 1995 Peter Stein ha diretto *Libussa* e nel 2005 Martin Kušej ha presentato *Fortuna e fine del re Ottokar*. Questa produzione – sotto la direzione di Peter Ruzicka – è stata ampiamente discussa e particolarmente apprezzata. L'obiettivo del presente lavoro è quello di presentare queste messe in scena facendo affidamento soprattutto su fonti secondarie e su recensioni provenienti dall'archivio del Festival, data la mancanza di registrazioni ufficiali degli spettacoli.

1 KLAUS HEYDEMANN, *In Salzburg, nicht zur Festspielzeit. Grillparzer-Aufführungen in den ersten Jahren des neuen Stadttheaters*, in «Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft», 27 (2018), pp. 125-139, qui p. 136.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

## 2. Le onde del mare e dell'amore (1948)

La produzione di *Le onde del mare e dell'amore* del 1948 fu affidata a Ernst Lothar, già braccio destro di Max Reinhardt. Si tratta della prima produzione di Grillparzer al Festival di Salisburgo – e non è un caso che Lothar sia stato scelto per la regia, poiché aveva già diretto la messa in scena di *Ein Bruderzwist (Dissidio tra fratelli in casa d'Asburgo)* e *König Ottokars Glück und Ende (Fortuna e fine di re Ottokar)* al Burgtheater nel 1932 e nel 1933 – e anche *Ein treuer Diener seines Herren (Un fedele servitore del suo padrone)* al Theater in der Josefstadt nel 1935. In occasione dell'apertura del Festival di Salisburgo, Lothar tenne un discorso, *Das Schauspiel bei den Festspielen (Le rappresentazioni teatrali al Festival)*: se si fosse voluto rimanere fedeli allo spirito dei fondatori Hugo von Hofmannsthal e Max Reinhardt, sosteneva Lothar, bisognava guardare all'importanza del teatro rispetto alla musica.

Con questo riorientamento per il periodo successivo al 1945, Lothar intende riportare in primo piano l'importanza del teatro rispetto alla musica. Durante l'epoca di Arturo Toscanini e Bruno Walter, a metà degli anni Trenta, c'era stato il primato della musica, che aveva superato l'opera e il teatro. Max Reinhardt, secondo Lothar, cercò di mettere «le opere teatrali [...] nell'altro piatto della bilancia»<sup>4</sup> al fine di sperimentare «il temporale-sovratemporale», cioè l'eterno e anche per contrastare il primato della musica.

Lothar crede in un nuovo orientamento del Festival dopo la Seconda Guerra Mondiale, in un festival «attuale», «che non volge le spalle al tempo, ma si rivolge coraggiosamente verso di esso con anima e sensi»<sup>5</sup>. Per il momento, secondo lui, si devono recuperare i classici austriaci – Grillparzer, per esempio – per i quali il Festival di Salisburgo è il luogo ideale, perché qui la tradizione si concilia con la progettualità futura. Lothar intendeva la tradizione non in senso museale e conservatore, come «ciò che è stato» ma che «ha qualcosa di essenziale da comunicare al presente» e dà alla «vita eterna della poesia una sorprendente rinascita di validità che è insieme senza tempo ma anche ancorata nel tempo»<sup>6</sup>.

4 ERNST LOTHAR, *Das Schauspiel bei den Festspielen*, in «Salzburger Festspiele 1948», pp. 39-42, qui p. 40.

5 «[...] der Zeit nicht den Rücken kehrend, sondern sich mit Seele und Sinnen ihr kühn zuwendend». *Ibidem*.

6 «[...] als Gewesene[s], das dem Gegenwärtigen etwas Wesentliches zu verkünden hat

Con la prima produzione di un'opera di Grillparzer al Festival, Lothar vuole quindi dare «una risonanza a ciò che è austriaco», «anche se si deve ancora affermare»<sup>7</sup>, soprattutto dopo il periodo del Nazionalsocialismo; e allo stesso tempo avvicinare il pubblico internazionale a un autore austriaco canonico «a cui è toccato l'incredibile destino di rimanere sconosciuto o poco importante per chi non parla tedesco»<sup>8</sup>.

Per Lothar, l'opera *Le onde del mare e dell'amore* è una «ballata elementare del cuore»<sup>9</sup>, come la definisce nel suo discorso. Nel suo significato simbolico, è paragonabile a *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Lothar lancia un appello agli spettatori: «Guai a chi nega l'amore». La citazione è interessante perché *Guai a chi mente* era l'altra opera teatrale intesa come ripartenza del Festival sotto il segno di Grillparzer. Il mondo stava morendo per mancanza d'amore, diceva Lothar, avevamo bisogno di vedere questo «profondo inno austriaco all'invulnerabilità dell'amore»<sup>10</sup> di Grillparzer per ritrovare l'amore.

La rivisitazione della tragedia greca *Ero e Leandro* – un dramma d'amore tratto da Saffo – dipende totalmente dal personaggio femminile, interpretato da Paula Wessely, che ribadisce i successi ottenuti nel periodo tra le due guerre<sup>11</sup>. Il successo è dovuto all'efficacia del personaggio di Ero e al carattere tipicamente austriaco dell'opera. Un articolo del «Wiener Kurier» sottolinea la «conservazione del tono viennese»<sup>12</sup>, cosa che Lothar è riuscito a fare particolarmente bene. La «Salzburger Volkszeitung» vede nell'opera di Grillparzer l'austriaco prima del greco: «E anche se sono elleni quelli che hanno fornito alla tragedia di Grillparzer il materiale per questa dolorosa storia d'amore, sono austriaci nel profondo»<sup>13</sup>. A giudizio di Luis Grundner, la scena nella torre di Sesto è il mo-

und dem ewigen Leben der Dichtung eine überraschende Wiedergeburt zeitloser, zeithafter Gültigkeit». Ivi, p. 42.

7 *Ibidem*.

8 «[...] das phantastische Schicksal [...], der Welt, die nicht Deutsch spricht, unbekannt oder unwichtig geblieben zu sein». *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 Cfr., tra l'altro, la sua interpretazione di Margherita nel *Faust* di Reinhardt (1933-1937).

12 HERBERT MÜHLBAUER, *Hohelied der Liebe und ihrer Kraft*, in «Wiener Kurier», senza data, senza pagina [1948].

13 «[...] und sind's Hellenen auch, die Grillparzers Trauerspiel den Stoff zu dieser wehenden Liebesgeschichte gaben, sie sind ihrem Wesen nach Österreicher». LUIS GRUNDNER, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Salzburger Volkszeitung» del 31 luglio 1948, p. 3.

mento chiave in particolare per la Wessely, che recita «casta e devota»<sup>14</sup>, in modo insuperabile. Il critico è soddisfatto della scenografia di Otto Niedermoser e della musica di Gottfried von Einem, ma nel complesso lo spettacolo non è «abbastanza eccellente» per il Festival di Salisburgo<sup>15</sup>. Anche per Friedrich Markscheffel della «Hannoversche Neueste Zeitung» è l'interpretazione di Paula Wessely a convincere, rispetto alla regia di Ernst Lothar che appare «un po' datata» e al conseguente «pathos teatrale». Il critico parla di «dolore elementare»<sup>16</sup> che avrebbe coinvolto di più il pubblico. In un'altra recensione anonima viene elogiata la precisione linguistica del lavoro di Lothar: «[...] la metrica del pentametro del dramma classico segue nelle sue modulazioni linguistiche fin nei minimi intervalli il ritmo di ben misurate battute»<sup>17</sup>. Qui, dunque, vediamo che le osservazioni di Lothar convincono anche da un punto di vista pratico, poiché egli «diffonde intorno a sé quell'atmosfera di ordine e controllo caratteristica del classico»<sup>18</sup>. Simile l'argomentazione di Karin Schoor, che nel «Demokratisches Volksblatt» afferma che la regia di Lothar è convincente «con la sua sensibilità, nel ricreare lo stile poetico di Grillparzer, con un approccio classico ed equilibrato, che mescola pathos e calma in modo adeguato»<sup>19</sup>. Viene sottolineata anche la precisione con cui vengono messi in scena il linguaggio e il ritmo. Il «Salzburger Tagblatt» parla addirittura di una «geniale sintesi tra rigore antico e visione austriaca della vita»<sup>20</sup>, anche se non specifica come ciò sia espresso.

A sua volta, il critico Viktor Reimann scrive che si tratta del «più delicato dramma dell'anima del classicismo tedesco», che è «molto difficile da met-

14 *Ibidem.*

15 *Ibidem.*

16 FRIEDRICH MARKSCHEFFEL, *Festliches Salzburg. Österreichs Beitrag zum kulturellen Wiederaufbau*, in «Hannoversche Neueste Zeitung» del 24 agosto 1948, senza pagina.

17 «[...] das Versmaß der fünfhebigen Jamben des klassischen Dramas unterliegt in seiner sprachlichen Modulation bis in die kleinsten Intervalle dem Rhythmus wohlausgeählter Takte [...]». K. S., [Senza titolo], data e fonte sconosciute.

18 «[er] verbreitet um sich jene Atmosphäre von Ordnung und Beherrschung, die dem Klassischen entspricht». *Ibidem.*

19 «[...] mit seinem Empfinden, dem dichterischen Stil Grillparzers nachgeformt, klassisch, ausgewogen in der Form, in gleichen Maßen Pathos und Ruhe verteilend [...]». KARIN SCHOOR, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Demokratisches Volksblatt» del 31 luglio 1948, p. 6.

20 «[...] geniale Synthese von antiker Strenge und österreichischer Lebensauffassung». R. A., *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Salzburger Tagblatt» del 31 luglio 1948, p. 12.

tere in scena e per nulla adatto ai festival internazionali»<sup>21</sup>. La «Salzburger Landes-Zeitung» fornisce alcuni dettagli biografici su Grillparzer, elogia l'interpretazione di Wessely e sottolinea l'importanza di Lothar per questa produzione. Il carattere specificamente austriaco dell'opera, di cui parla Schoor, risiede in parte nella ricezione, «che si concentra direttamente e senza commenti moraleggianti sull'opera d'arte»<sup>22</sup>. Questo elemento austriaco ha fatto sì che le opere di Grillparzer non siano state quasi mai rappresentate al di fuori dell'Austria. Forse è a causa dell'opera o della scarsa bravura degli attori, visto che solo Paula Wessely sembra aver convinto tutti.

### 3. L'ebrea di Toledo (1990/91)

La seconda opera di Grillparzer ad essere rappresentata al Festival di Salisburgo fu *L'ebrea di Toledo* nel 1990 e in una replica nel 1991, diretta da Thomas Langhoff, un regista svizzero che viveva nella DDR. Langhoff cercò di modernizzare il linguaggio dei personaggi di Grillparzer attraverso il realismo psicologico, distaccandoli dalla forma classicista. Per Hans Höller, ciò significa che «è stata trovata una nuova forma di far parlare Grillparzer rispetto alla quale nessuna messa in scena può tornare indietro. È un momento di straniamento che il linguaggio di Grillparzer ha sempre avuto»<sup>23</sup>. Tuttavia, questo dovrebbe essere «preso sul serio» anziché «riportato alla naturalezza»<sup>24</sup>. Ciò significa che la lingua di Grillparzer deve rimanere riconoscibile come un linguaggio teatrale straniante che non è naturale o autentico.

*L'ebrea di Toledo* è uno dei tre drammi che Grillparzer scrisse dopo la rivoluzione del 1848 e il relativo ritiro dalla scena letteraria e che volle mettere da parte dopo la sua morte<sup>25</sup>. Wolfgang Willaschek vede in quest'opera

21 «[...] für die Bühne nur sehr schwer, für internationale Spiele überhaupt nicht geeignet». VIKTOR REIMANN, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, [fonte, data e pag. sconosciute].

22 «[...]», welche sich unmittelbar und ohne moralisierende Nebengedanken dem Kunstwerke hingibt». N.N., *Des Meeres und der Liebe Wellen*, in «Salzburger Landes-Zeitung» del 31 luglio 1948, p. 2.

23 «[...] eine neue Form, Grillparzer zu sprechen, gefunden wurde. Dahinter kann keine Inszenierung mehr zurückgehen. Es ist ein Moment der Verfremdung, die diese Grillparzer-Sprache immer hatte». WERNER THUSWALDNER, *Ein Kaiser wie der heilige Florian*. [Intervista con Hans Höller], in «APA» (8 agosto 2005), pp. 1-4, qui p. 2.

24 *Ibidem*.

25 Vgl. HARALD GOERTZ, «Der Despotismus hat mein literarisches Leben zerstört». Franz

«una storia che tratta del conflitto tra una saggezza sperimentata solo nei libri e la contraddittorietà dell'esistenza vera, che si manifesta in modo significativo nello sfogo eruttivo della lussuria»<sup>26</sup>. Willaschek scrive in un altro testo per il Festival che *L'ebrea di Toledo* di Grillparzer è stata scoperta tardi ed era tenuta in scarsa considerazione rispetto alle altre sue opere. In occasione della replica dell'anno successivo, fu pubblicata una rassegna stampa della prima rappresentazione, dalla quale emerse che molti consideravano la produzione di Langhoff non riuscita e non degna di Grillparzer. Gerhard Rohde, nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung», vede nella messa in scena un approccio benevolo: «Forse l'approccio di Langhoff a Grillparzer è troppo rispettoso, l'accesso all'opera e ai personaggi troppo poco violento per svilupparli nel loro potenziale [...]»<sup>27</sup>. Rolf Michaelis, nella «ZEIT», parla della gioia di Ulrich Mühe nell'interpretare tutti i ruoli: «vecchio marito esausto, giovane innamorato entusiasta, uomo di stato che dà ordini, drop out cotto d'amore»<sup>28</sup>. Michaelis vede anche la produzione di Langhoff come parte di una serie di altre opere canonizzate, elevando

l'opera al rango di gioco sperimentale con molti stili, che rimanda alle lotte d'amore e di gelosia di Strindberg, che lascia presagire la provocatoria gioia dei sensi di Wedekind e che prepara il lussurioso smembramento dell'anima nei drammi di Schnitzler. Langhoff riesce a posizionare gli attori accanto ai personaggi dello scrittore – non per denunciarli, ma per osservarli attraverso un cannocchiale rovesciato<sup>29</sup>.

*Grillparzer, Dichter des österreichischen Bürgertums*, in «Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele», aprile 1991, pp. 17–20, in particolare p. 18.

- 26 «[...] Stoff über den Konflikt einer nur in Büchern erlebten Weisheit mit der Widersprüchlichkeit wahrer Existenz, die sich signifikant im eruptiven Ausbruch der Wollust zeigt». WOLFGANG WILLASCHKEK, *Franz Grillparzers Die Jüdin von Toledo als Schauspielpremiere*, in «Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele», Dicembre 1989, p. 4.
- 27 «Vielleicht ist Langhoffs Annäherung an Grillparzer zu respektvoll, der Zugriff auf das Werk und die Figuren zu wenig gewaltsam, um diese zu öffnen [...]». GERHARD ROHDE, [Titolo non noto], in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 13 agosto 1990, cit. in *Die Jüdin von Toledo als Wiederaufnahme*, in «Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele», dicembre 1990, pp. 5–8, qui p. 6.
- 28 «[...] erschöpften Ehegreis, schwärmerischen Erst-Verliebten, kommandierenden Staatsmann, verbulhten Aussteiger». ROLF MICHAELIS, *Der Weg zum Blut*, in «Die ZEIT» del 17 agosto 1990, in <https://www.zeit.de/1990/34/der-weg-zum-blut/komplettansicht> (09/2023).
- 29 «[...] das Stück in den Rang eines mit vielen Stilen experimentierenden Spiels, das auf die Liebes- und Eifersuchts-Kämpfe Strindbergs verweist, das Wedekinds provozierende Sinnenfreude ahnen läßt, das die lustvolle Seelen-Zergliederung in

La recensione di Hansres Jacobi sulla «Neue Zürcher Zeitung» si concentra sulla scenografia, descritta come agile e «opaco-trasparente», e sui costumi interpretati come un «riferimento al presente di Grillparzer»<sup>30</sup>. I protagonisti maschili indossano uniformi che sottolineano la vicinanza al tempo di Grillparzer. Interessante l'interpretazione da parte di Jacobi dei personaggi femminili: Rahel è una «donna-bambina dall'erotismo klimtiano», Eleonore una «moglie moralista con atteggiamenti ipocriti, che non ha in Grillparzer»<sup>31</sup>; Esther sembra essere l'unica figura che lascia un'impressione positiva.

Secondo C. Bernd Sucher questa produzione non tratta principalmente «l'amore tra Alfonso e Rachele», ma piuttosto le «tensioni tra i potenti e i deboli, tra chi sta in alto e in basso nella gerarchia sociale, tra ebrei e cristiani, tra il popolo (spagnolo) e gli stranieri»<sup>32</sup>. Nell'ultimo atto, le mura vengono distrutte, c'è una stella di Davide con la scritta «via gli ebrei» e le grida di battaglia di Alfonso annunciano una nuova politica. Il tema della persecuzione degli ebrei viene così portato in primo piano. Rahel diventa una vittima della follia razziale a corte e degli sforzi di conservazione del potere da parte di chi lo detiene. La regina denuncia l'ebrea Rahel come maga (per nascondere il problema dell'infedeltà del marito) e anche il re cerca capri espiatori tra arabi ed ebrei.

Per Sucher la produzione di Langhoff è di grande attualità. Sucher riconosce a Langhoff il merito di «non aver tolto la mostruosità dalla caricatura di Isacco, l'ebreo di Grillparzer» e allo stesso tempo di «affermare in modo giocoso e divertente il teatro come istituzione illuminata»<sup>33</sup> lavorando vicino al testo. È interessante notare come il regista lasci intatta la caricatura di Isacco come figura negativa anche se affronta la

Schnitzlers Dramen vorbereitet. Es glückt Langhoff, die Darsteller gleichsam neben die Figuren des Dichters zu stellen – nicht, um zu denunzieren, sondern um sie wie durch ein umgekehrtes Fernrohr zu betrachten». *Ibidem*.

30 HANSRES JACOBI, [Titolo sconosciuto], in «Neue Zürcher Zeitung» del 13 agosto 1990, cit. in *Die Jüdin von Toledo als Wiederaufnahme*, in «Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele», dicembre 1990, pp. 5-8, qui p. 8.

31 *Ibidem*.

32 «[...] Spannungen zwischen Großen und Kleinen, Hohen und Niedrigen, zwischen Juden und Christen, zwischen dem (spanischen) Volk und dem Fremden». C. BERND SUCHER: [Titolo sconosciuto], in «Süddeutsche Zeitung» del 13 agosto 1990, cit. in *Die Jüdin von Toledo als Wiederaufnahme*, cit., p. 8.

33 *Ibidem*.

persecuzione degli ebrei. Isacco è odiato dai cristiani per la sua avidità di denaro, visto che afferma: «Ma io cerco prima il mio oro». Isacco, anche dopo la morte della figlia, pensa ai suoi beni. Altri registi avrebbero eliminato il problematico finale con Isacco.

### 3. *Libussa* (1997)

Negli anni '90 ci fu un'altra produzione di un'opera di Grillparzer: nel 1997 Peter Stein mise in scena *Libussa*. Va notato che tutte e tre le produzioni di questo decennio furono realizzate negli anni in cui Gerard Mortier era direttore artistico e sovrintendente al Festival di Salisburgo. Durante il periodo della gestione di Mortier, ci fu un «ampliamento del repertorio», che in particolare «poneva al centro dell'attenzione le opere moderne»<sup>34</sup>. Inoltre, per vendere i biglietti del Festival, venne ampliata l'offerta di biglietti per il pubblico più giovane. L'offerta di biglietti più economici doveva consentire a un pubblico più giovane e più vasto di assistere agli spettacoli artistici. In linea con l'offerta più ampia di biglietti, Peter Stein selezionò attori e attrici giovani per rendere più interessanti e accessibili gli spettacoli al pubblico più giovane. Mortier rivestì il ruolo di direttore fino al 2001. È anche grazie all'iniziativa di Mortier che Peter Stein rimase al Festival per cinque anni. Mortier cercava qualcuno per il «teatro in lingua tedesca» del Festival e suggerì Peter Stein<sup>35</sup>.

La produzione della *Libussa*, di cui parleremo in seguito, rappresenta in qualche modo il culmine di questo mezzo decennio, durato fino al 1997. Tra i numerosi successi di Peter Stein c'è anche la scoperta e l'utilizzo di un nuovo spazio teatrale oltre al Landestheater di Salisburgo, la Pernerinsel di Hallein. Si tratta di un'ex salina a 15 chilometri da Salisburgo. Il vantaggio di questo spazio sono le sue dimensioni (rispetto al Landestheater, che è un piccolo teatro barocco): con i suoi 24 metri per 24, la Pernerinsel si adatta bene alle scene ambientate all'aperto; ed è ideale per rappresentare la natura e il regno delle Amazzoni, che nel dramma di Grillparzer si muovono all'aperto.

34 MARGARETHE LASINGER, *Der Baumeister des neuen Salzburg*, in *Mémoire Gerard Mortier: 25 november 1943-1948 marzo 2014*, a cura dei Salzburger Festspiele 2014, pp. 14-22, qui p. 15.

35 Ivi, pp. 10-13, qui p. 12.

Per Werner Thuswaldner, *Libussa* è «una storia d'amore che deve finire tragicamente» perché i due amanti non riescono a stare insieme. Libussa è spinta dai suoi «ideali umanistici» di un futuro migliore<sup>36</sup>. Il giornalista pone l'accento sull'«analisi delle condizioni di vita» di Libussa<sup>37</sup>, a cui la regina contrappone i propri ideali e le proprie utopie che non coincidono con la visione patriarcale realistica di Primislaus. Per il regista Peter Stein, «il vero problema dell'opera [...] è il linguaggio», che rende difficile parlare in modo credibile «ad un pubblico moderno»<sup>38</sup>. In un suo saggio, lo studioso di letteratura Peter von Matt parla di «inaffidabilità filosofica» di Grillparzer. «Nonostante si discuta molto nell'opera, la nuda verità appare solo nei segni e nelle immagini», obietta von Matt<sup>39</sup>.

Come già detto, la Pernerinsel è il luogo ideale per Stein per mettere in scena Libussa, perché è più grande e più aperto del Landestheater e consente quindi una maggiore libertà di movimento per gli attori. La principale metafora teatrale e coreografica scelta da Peter Stein è costituita da un mare di tavole di legno che si muovono e creano un palcoscenico ripido e irregolare che si alza e si abbassa quando queste ultime vengono calpestate – il che serve a rappresentare il principio della natura non addomesticata e selvaggia. Questa natura selvaggia è in contrasto con il principio di civilizzazione (simboleggiato dalla fondazione della città di Praga). Nella produzione c'è una scena impressionante che rappresenta la vittoria della ragione strumentale sulla natura. La distruzione della natura da parte della civiltà è metaforicamente rappresentata da una scena in cui Primislaus sega le tavole di legno con una motosega elettrica. Con grande sensibilità, Peter Stein anticipa le attuali preoccupazioni per l'ambiente e il clima delle nostre generazioni.

Un aspetto che va sottolineato nella produzione è la sovrapposizione di diverse sfere: da un lato, c'è l'emancipazione della donna sullo sfondo del conflitto tra patriarcato e matriarcato. Grillparzer vede il ruolo pro-

36 WERNER THUSWALDNER, *Libussas große Zukunftsvision*, in «Salzburger Nachrichten», Numero speciale Salzburger Festspiele 1997 del 19 luglio 1997, p. IX.

37 *Ibidem*.

38 GÜNTHER VERDIN, *Ein Mann und eine Frau geben sich Rätsel auf*. [Intervista a Peter Stein], in «Salzburger Nachrichten», Numero speciale Salzburger Festspiele 1997 del 19 luglio 1997, p. X.

39 «So viel auch geredet wird in dem Stück, die blanke Wahrheit erscheint nur in den Zeichen und Bildern». PETER VON MATT, *Ein großer Balztanz*, in «Programma di sala della *Libussa* del Festival di Salisburgo 1997», pp. 42-52, qui p. 43.

gressivo della donna nella politica e nella società. Dall'altro, c'è il rapporto tra uomo e natura, espresso nell'utopia di Libussa di una relazione non alienata tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda – in contrasto con il principio della ragione strumentale.

La storia d'amore tra Primislao e Libussa funge da collegamento con gli altri due drammi, *Le onde del mare e dell'amore* e *L'ebrea di Toledo*. Peter Stein la interpreta in modo piuttosto "ruvido", perché né Primislao né Libussa vogliono abbandonarsi completamente al sentimento dell'amore. Entrambi sono segnati dalla paura di essere dominati dall'altro.

In una recensione dello spettacolo sulla rivista «Der Spiegel», Jenny Hoch scrive che uno dei punti deboli di Grillparzer «come drammaturgo è quello di sovraccaricare troppo le scene»<sup>40</sup>. La produzione di Peter Stein le sembra un addio indegno da Salisburgo, forse anche a causa di una recitazione mediocre. Hoch riconosce l'intenzione di Stein di portare la «pièce fuori moda» sul palcoscenico del presente: «In questa Libussa grillparzeriana non c'è tanto una regina degli elfi che balla da sola quanto un'eco-profetessa e amazzone che vive nelle foreste boeme con una banda di ragazze sportive [...]»<sup>41</sup>. Tuttavia, accade troppo poco, molto rimane «puramente retorico» e rappresenta un esempio di «un teatro che ha perso fiducia nei propri mezzi». Hoch prosegue scrivendo: «Nella crescente tensione tra [Libussa] e il grezzo popolo maschile, che lei vuole purificare, trasformare in una comunità non più aggressiva, ha luogo un confronto primordiale tra donna e uomo, o almeno una fantasia maschile di esso»<sup>42</sup>. Secondo il germanista Günther Stocker, i personaggi femminili di Grillparzer erano in anticipo sui tempi: «Personalità così stratificate, indipendenti e complesse come Medea, Rahel o Libussa erano un'eccezione nel teatro di lingua tedesca dell'epoca di Grillparzer»<sup>43</sup>.

40 JENNY HOCH, *Amazonen aus den Wäldern*, in «Der Spiegel» del 27 luglio 1997, senza pag.; cit. in <https://www.spiegel.de/kultur/amazone-aus-den-waeldern-a-956e0a53-0002-0001-0000-000008752454>, (09/ 2023).

41 «[...] In dieser Grillparzerschen Libussa steckt weniger eine reigentanzende Elfenkönigin als eine Öko-Prophetin und Amazone, die mit einer Bande sportlicher Mädels in den böhmischen Wäldern haust [...]». *Ibidem*.

42 «In der wachsenden Spannung zwischen [Libussa] und dem rohen Mannsvolk, das sie zu sanftmütigem Gemeinsinn läutern will, bildet sich eine Ur-Konfrontation zwischen Weib und Mann ab oder jedenfalls eine Männerphantasie davon».

43 «Derartig vielschichtige, selbständige und komplexe Persönlichkeiten wie Medea, Rahel oder Libussa bildeten zu Grillparzers Zeit eine Ausnahme auf dem deutschsprachigen

Rolf Michaelis vede in quest'ultima opera di Stein a Salisburgo una degna conclusione del suo operato. È colpito dalla recitazione di Christian Nickel, che interpreta Primislao, e da Dörte Lyssewski nel ruolo di Libussa. Ma Michaelis apprezza la produzione anche per il suo stile: «Non si abbassa mai. Lascia il dramma nella sua estraneità come deve essere dopo 150 anni»<sup>44</sup>. È curioso che Michaelis abbia imparato ad apprezzare il regista proprio per i suoi «apparati scenici che non possono essere disturbati dalla realtà»<sup>45</sup>, poiché è proprio nella produzione di *Libussa* che «la scenografia viene smontata con motoseghe stridenti nel finale»<sup>46</sup>. Forse per Michaelis è proprio questo il motivo per cui si tratta di una «pièce di sorprendente attualità che si aggroviglia tra le nappe del Biedermeier»<sup>47</sup>. Nell'opera di Grillparzer c'è un riferimento al presente e nello stesso tempo un riconoscimento del linguaggio storico e artistico. Il «linguaggio scenico» di Grillparzer è «una lingua straniera» per l'autore stesso, in quanto ha poca «naturalità» ed è «orientato verso un classicismo tedesco», verso il quale Grillparzer fu scettico per tutta la vita<sup>48</sup>.

#### 4. Fortuna e fine di re Ottokar (2005)

L'ultima messa in scena di un'opera di Grillparzer al Festival di Salisburgo si deve a un'iniziativa di Martin Kušej, che è riuscito ad assicurarsi Tobias Moretti ed Elisabeth Orth per i ruoli principali. La produzione ebbe un grande successo, anche grazie alla fama e alla popolarità di Moretti, che aveva già interpretato per diversi anni la Morte in *Jedermann* e poco prima Adolf Hitler nel film in tre parti *Speer und Er* (2005) di Heinrich Breloer. Nell'autunno successivo, lo spettacolo fu inserito nel programma del Burgtheater.

In un'intervista con Martin Kušej dal titolo *Wir, die Barbaren – Nachrichten aus der Zivilisation* (Noi, i barbari – notizie dalla civiltà), il regista spiega

Theater». GÜNTHER STOCKER: *Gesellschaftsentwürfe in Libussa*, in «Programma di sala per la *Libussa* del Festival di Salisburgo 1997», pp. 68-81, qui p. 69.

44 «Nie bietet sie sich an. Sie läßt das Drama so fremd, wie es nach 150 Jahren sein muß». ROLF MICHAELIS, *Das Spiel vom Fragezeichen*, in «Die ZEIT» del 1° agosto 1997, senza pag.; cit. in [https://www.zeit.de/1997/32/Das\\_Spiel\\_vom\\_Fragezeichen/komplettansicht](https://www.zeit.de/1997/32/Das_Spiel_vom_Fragezeichen/komplettansicht) (09/2023).

45 *Ibidem*.

46 J. HOCH, *Amazonen aus den Wäldern*, cit., senza pag.

47 R. MICHAELIS, *Das Spiel vom Fragezeichen*, cit., senza pag.

48 WERNER THUSWALDNER, *Ein Kaiser wie der heilige Florian*, cit., p. 2.

il suo approccio alla pièce di Grillparzer, che nasce dal suo entusiasmo per il romanzo di John M. Coetzee *Aspettando i barbari*<sup>49</sup> e per la tesi alla base del libro secondo cui non c'è più alcuna differenza tra i barbari e la cosiddetta civiltà. La prima stagione del suo lavoro come regista in carica porta il motto «Noi, i barbari, notizie dalla civiltà»<sup>50</sup>, quindi non sorprende che egli affronti anche Ottokar e Rudolf con queste dicotomie, sottolineando che «la barbarie è da qualche altra parte rispetto a quanto ci si possa aspettare»<sup>51</sup>.

Questa relazione ambivalente si riflette molto bene, a suo avviso, nella felicità e nella fine del re Ottokar, perché non c'è personaggio che non sia dissociato. Secondo Kušej, quindi, si inserisce molto bene nel programma dei “Barbari”, perché il pubblico non sa con chi identificarsi. Kušej vuole mostrare «la creazione da incubo dell'entità Austria, come un costruito disordinato e devastato dalla guerra»<sup>52</sup>.

La critica di Grillparzer all'arroganza regale si manifesta nella caduta del re boemo Ottokar, che pensa solo al suo vantaggio personale e annulla il matrimonio con Margherita d'Austria. Sullo sfondo c'è anche il rapporto di Grillparzer con lo stato multietnico e la sua nostalgia per un ordine nazionale pacifico che solo l'Impero asburgico può garantire. Il regista Martin Kušej, d'altra parte

non crede nella raffigurazione in bianco e nero di Grillparzer, quella caratterizzazione parallela dell'asburgico Rudolf, giusto e umile da una parte e dell'Ottokar ibrido e rude dall'altra. Anche se Tobias Moretti interpreta questo re boemo come un ragazzo un po' perverso che il potere rende lussuoso, contro di lui c'è quel viscido e goffo imbroglione di Michael Maertens, uno che non ha paura di ammazzare qui e là, se necessario<sup>53</sup>.

49 JOHN M. COETZEE, *Aspettando i barbari* [1980], tr. it. Milano 1984.

50 PETER SCHNEEBERGER, *Die Festspiele vertragen schon einiges*. [Intervista a Martin Kušej], in «Profil» (2 luglio 2005), senza pag. Online: <https://www.profil.at/home/die-festspiele-116038>, (consultato il 13 settembre 2023).

51 «Barbarei ist woanders, als man zunächst einmal vermuten würde». SUSANNE STÖHR, *Glamour und Sprengstoff*, p. 10.

52 «[...] das alpträumhafte Entstehen des Gebildes Österreich als zusammengewürfeltes, kriegsgebeuteltes Konstrukt». *Ibidem*.

53 «[...] glaubt nicht an Grillparzers Schwarz-Weiß-Malerei, jene Parallelführung des gerechten und vor sich hin demütelnden Habsburgers Rudolf mit dem hybriden und grobschlächtigen Ottokar. Zwar spielt Tobias Moretti diesen Böhmenkönig zunächst wie einen leicht perversen Knaben, den die Macht lüstern macht, doch ihm entgegen steht in Michael Maertens ein schmierig jovialer Schleicher, mehr morbider Krämer als menscheinder Kaiser, einer, der sich nicht scheut, hier und da auch mal einen abzuknallen, wenn's sein muss». SVEN RICKFELS, *König Ottokars Glück und Ende*, in

Così lo spettatore non sa chi è il buono e chi è il cattivo. Secondo Kušej, queste ambivalenze caratterizzano il periodo che chiamiamo Biedermeier. Nel complesso, la messa in scena conferma la reputazione di Kušej come regista provocatorio, che vuole messinscena scomode, non un teatro dove ci si sente a proprio agio. Facciamo qualche esempio: Rudolf si toglie la giacca e inizia a cucinare il Wiener Schnitzel, ridicolizzando un simbolo dell'arte culinaria austriaca. I feudi che assegna ai suoi vassalli sono Volkswagen con fiocchi, che diventano un simbolo del consumismo. La politica e la diplomazia appaiono come cose sporche, puzzano di corruzione. «Qui non si sa da che parte stare», dice Kušej. Il re Ottokar «non è una figura simpatica perché agisce in modo incredibilmente brutale», ma l'imperatore Rodolfo è «fondamentalmente noioso e non meno losco perché si equipara costantemente a Dio»<sup>54</sup>. Non a caso, su *ORF online*, Eva Halus sottolinea la «forma radicale del lavoro testuale» di Kušej<sup>55</sup>. Bert Rebhandl, che ha notato le modifiche personali sul testo di Grillparzer, trova parole di apprezzamento per la performance degli attori:

Tobias Moretti si espone così a fondo in questo ruolo [...], che si macchia, sporca sé stesso e lo stato a tal punto da risultare adatto solo come antenato, solo nella difesa. Qui la cultura fissa il suo altro da sé. Non funziona più così. Kušej non si sofferma sulla felicità di Ottokar, di cui si parla anche nel titolo. La felicità è già un'illusione<sup>56</sup>.

Suddiviso in dieci scene, «Kušej [sic!] ha strutturato il conto alla rovescia per la morte di Ottokar, che inizia all'apice del suo potere»<sup>57</sup> e ha trattato «in modo grandioso le persone e lo spazio»<sup>58</sup>.

«Deutschlandfunk» (9 agosto 2005). Online: <https://www.deutschlandfunk.de/koenig-ottokars-glueck-und-ende-100.html> (09/ 2023).

54 SUSANNE STÖHR, *Glamour und Sprengstoff*, cit., p. 10.

55 EVA HALUS, *Auch der Habsburger ein Tyrann*, in «ORF online» (9 agosto 2005). Online: <https://sbgv1.orf.at/stories/50518> (09/ 2023).

56 «Tobias Moretti exponiert sich in dieser Rolle dermaßen gründlich [...], er besudelt sich und den Staatskörper so gründlich, dass er als Ahnherr nur noch in der Abwehr taugt. Hier startt die Kultur auf ihr Anderes. So geht es nicht mehr. Mit Ottokars Glück, von dem im Titel ja auch die Rede ist, hält sich Kušej nicht auf. Das Glück ist schon Verblendungszusammenhang». BERT REBHANDL, *Pfannengericht Europa*, in «Der Standard» (17 ottobre 2005). Online: <https://www.derstandard.at/story/2211021/pfannengericht-europa> (09/2023).

57 GABRIELLA LORENZ, *Nur die Waffen wechseln*, in «Abendzeitung München» del 10 agosto 2005, senza pag.

58 SVEN RICKFELS, *König Ottokars Glück und Ende*, in «Deutschlandfunk» (9 agosto 2005).

L'interpretazione di Kušej mette in discussione sia la lunga reputazione di Grillparzer come poeta nazionale, sia il fatto che lo scrittore è considerato da molti «patriottico e polveroso»: un patriota un po' invecchiato, un po' superato, un po' anacronistico. L'intenzione di Kušej non è quella di trattare il dramma come un dramma nazionale; Grillparzer non deve essere interpretato come un poeta nazionale, non deve essere visto come un patriota.

Ciò che è particolarmente degno di nota qui è che Kušej utilizza, nei vari dialoghi, la forza letteraria di Grillparzer che era rivolta contro le macchinazioni di Metternich e Napoleone:

Il potere statale inizia a controllare le persone senza essere interpellato e strumentalizza l'insicurezza dei cittadini per tutti i tipi di repressione. Grillparzer, invece, è sempre stato dalla parte degli individui e ha dimostrato quanto sia doloroso che il sistema vinca sempre e comunque<sup>59</sup>.

## 6. Conclusioni

In conclusione, vorremmo cercare di spiegare come la presenza delle opere di Grillparzer al Festival di Salisburgo nel dopoguerra debba essere classificata rispetto a quella di altri autori canonici e frequentemente rappresentati. Nella categoria delle opere teatrali, ci sono solo pochi altri nomi di classici austriaci le cui opere sono state messe in scena più spesso al Festival di Salisburgo, tra cui Johann Nestroy, per il quale ci sono otto nuove produzioni, Thomas Bernhard con sette nuove produzioni e Peter Handke con cinque. Naturalmente non sono incluse le nuove produzioni di opere di Hugo von Hofmannsthal (26) in 93 stagioni.

Sebbene ciò suggerisca che Grillparzer sia uno degli autori più popolari tra i responsabili delle rappresentazioni teatrali al Festival<sup>60</sup>, non

Online: <https://www.deutschlandfunk.de/koenig-ottokars-glueck-und-ende-100.html> (09/ 2023).

59 «Die Staatsmacht beginnt ungefragt, Menschen zu überwachen, und instrumentalisiert die Verunsicherung der Bürger für alle möglichen Methoden der Repression. Grillparzer hingegen stand immer auf der Seite der Individuen und hat gezeigt, wie schmerzhaft es ist, dass das System trotzdem und immer gewinnt». PETER SCHNEEBERGER, *Die Festspiele vertragen schon einiges*, senza pag.

60 Sino alla stagione 2017, in cui Bettina Hering ha assunto questo ruolo (mantenuto sino al 2023), questa funzione è stata affidata solo a dei maschi.

spiega perché nessuno abbia scelto un'opera di Grillparzer nei quattro decenni tra il 1948 e il 1990. Per quanto riguarda i classici tedeschi, Johann Wolfgang von Goethe, Bertolt Brecht, Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist sono stati rappresentati più spesso di Grillparzer. Per Georg Büchner, Ferdinand Raimund, Arthur Schnitzler e Ödön von Horváth vale la stessa cosa, ma Grillparzer è in buona compagnia e in una posizione di tutto rispetto.

Se ora si dà un'occhiata sommaria alla fortuna di Grillparzer in Austria, diventa chiaro che l'interesse per Grillparzer non è mai scomparso del tutto nel dopoguerra, sebbene le sue opere siano state rimosse dai programmi scolastici negli anni Settanta. In un altro saggio, Klaus Heydemann fa luce sulle edizioni e sulle pubblicazioni promosse nei primi dieci anni del periodo postbellico, che, oltre a posizionare Grillparzer come un classico, si concentrarono anche sulla creazione di una «casa editrice di classici»<sup>61</sup>. Si è data meno importanza all'accuratezza filologica a vantaggio di un impatto il più ampio possibile sotto forma di nuove edizioni per la lettura, la maggior parte delle quali sono state pubblicate in serie. Le numerose edizioni scolastiche suggeriscono una precoce inclusione nei piani di studi<sup>62</sup>. Heydemann descrive la riapertura del Burgtheater nel 1955 con *Fortuna e fine di re Ottokar* come un evento rappresentativo e di alto profilo che non fu quasi notato a livello internazionale, ma che in ogni caso aveva lo scopo di evidenziare l'importanza culturale di Grillparzer per l'Austria<sup>63</sup>.

La produzione del 1990 prepara, per così dire, l'anno commemorativo del 200° compleanno di Grillparzer. Come chiarisce un saggio di Michael Klein, tale ricorrenza è stata celebrata soprattutto in Austria nel 1991, ma nei paesi di lingua tedesca è stata notata solo nei feuillets<sup>64</sup>. Secondo Klein, l'«aspetto politico-nazionale» che ha sempre accompagnato la ricezione di Grillparzer in Austria ha impedito fino ad oggi un'ampia discus-

61 KLAUS HEYDEMANN, *Unser Grillparzer. Beobachtungen zur Grillparzer-Rezeption in Österreich 1945-1955*, in *Zwischen Weimar und Wien. Grillparzer – Ein Innsbrucker Symposium*, a cura di SIEGLINDE KLETTENHAMMER, Innsbruck 1992, pp. 223-239, qui p. 225.

62 Cfr. *ivi*, p. 227.

63 Cfr. *ivi*, p. 237.

64 Cfr. MICHAEL KLEIN, *Brennpunkte der Grillparzer-Rezeption im Gedenkjahr*, in *Grillparzer-Bilder 1991. Dokumentation und Bibliographie von Artikeln deutschsprachiger Zeitungen zum 200. Geburtstag des Dichters*, a cura di MONIKA e MICHAEL KLEIN, Innsbruck 1993, pp. 7-16.

sione critica. Tuttavia, l'autore nota anche che nei paesi di lingua tedesca non si sottolinea l'importanza di Grillparzer come classico austriaco, ma piuttosto il suo ruolo «come precoce rappresentante della letteratura moderna di lingua tedesca in generale»<sup>65</sup>. Dal punto di vista letterario, egli sembra a Klein in anticipo sui tempi, non da ultimo per il suo approccio psicologico ai personaggi e al testo. La produzione di Thomas Langhoff de *L'ebrea di Toledo* è vista da Klein come parte del programma dell'anno commemorativo e allo stesso tempo come un possibile passo verso l'acquisizione di un «pubblico più vasto» per Grillparzer<sup>66</sup>.

Sarà interessante vedere cosa riserverà il futuro di Grillparzer al Festival di Salisburgo. L'ultima produzione *Gli Argonauti* al Landestheater di Salisburgo risale alla stagione 2022/23, con la regia di Nuran David Calis. Questa potrebbe essere fonte d'ispirazione per la nuova responsabile delle rappresentazioni teatrali del Festival di Salisburgo, Marina Davydova.



Fig. 5  
Monumento a Grillparzer nel Volksgarten di Vienna –  
cartolina artistica (1898)

65 «als frühe[r] Vertreter der *modernen* deutschsprachigen Literatur überhaupt». Ivi, p. 11.

66 Ivi, p. 15.