

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

GOETHE & COMPANY
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

diretta da
HERMANN DOROWIN

SEZIONI

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

COMITATO SCIENTIFICO

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

* * *

Questo volume è *peer-reviewed* e disponibile in Open Access.
Ulteriori informazioni su www.morlacchilibri.com

Fuori dal Pantheon
Franz Grillparzer oggi

a cura di

Hermann Dorowin, Jelena U. Reinhardt, Federica Rocchi

Morlacchi Editore *U.P.*

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

I ed.: aprile 2025

ISBN: 978-88-9392-601-0

DOI: doi.org/10.61014/GoetheCompany/vol16

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

© 2025 Author(s)

Published by Morlacchi Editore

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

www.morlacchilibri.com

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

Indice

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

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

«Il dramma è completo, lei non ha che da metterlo per iscritto»
Il lavoro del *Dramaturg* alle opere di Franz Grillparzer, ieri
e oggi

1. La partecipazione esperta del Dramaturg alle prime delle opere di Franz Grillparzer

Franz Grillparzer (1791-1872) deve la sua carriera di autore teatrale a Joseph Schreyvogel (1768-1832), scrittore e direttore artistico del Teatro di Corte (Hofburgtheater) di Vienna. Schreyvogel è stato il primo *Dramaturg*¹ di un teatro cittadino in senso moderno. Egli stesso ha contribuito a plasmare tale professione, tipica del teatro di lingua tedesca e a lungo considerata un suo tratto distintivo. Il padre spirituale di Schreyvogel fu Gotthold Ephraim Lessing, il primo *Dramaturg* della storia del teatro a delineare l'ambito di azione di tale professione in termini critico-teorico-riflessivi. Goethe e Schiller ampliarono la pratica teatrale, ponendo al centro del lavoro drammaturgico l'ideazione del repertorio e l'adattamento delle opere. Schreyvogel studiò di persona la loro attività teatrale a Weimar. Tuttavia, mentre Goethe svolgeva la funzione di direttore, Schreyvogel, simile a un *Dramaturg* di oggi, era subordinato alla direzione del teatro. Schreyvogel, che dal 1815 lavorava al Teatro di Corte sotto la direzione di Ferdinand Graf von Pálffy, ampliò ulteriormente il ruolo del *Dramaturg* e fu il primo che, oltre a progettare il repertorio e adattare opere teatrali,

1 Nella traduzione di questo saggio dal tedesco, si è preferito mantenere il termine originale “Dramaturg” per sottolinearne la specificità culturale e professionale, dal momento che, rispetto all’italiano “Drammaturgo”, esso ha un significato più ampio e diversificato. In un teatro tedesco, il *Dramaturg* ricopre molteplici funzioni distinte dalla composizione delle opere. Proprio la definizione di questa sua peculiarità costituisce un argomento centrale della riflessione qui illustrata.

si occupò anche di promuovere gli autori, viaggiare per ingaggiare attrici e attori adatti, valutare l'andamento delle prove e svolgere un lavoro di divulgazione verso l'esterno; condusse inoltre con successo le trattative necessarie con la censura teatrale statale durante il periodo di Metternich. Per tali attività oggi si parla di drammaturgia di sviluppo (*Entwicklungs-dramaturgie*), di drammaturgia di produzione (*Produktionsdramaturgie*) e di mediazione artistica (*Kunstvermittlung*); questi sono anche i compiti principali di un *Dramaturg* a teatro. Di seguito illustrerò questi campi di lavoro a partire dalla pièce *Die Ahnfrau* (*L'Avola*). Le mie fonti sono i ricordi, le annotazioni di diario e le lettere di Grillparzer e Schreyvogel. Esse fanno luce sul ruolo spesso trascurato del *Dramaturg* nel processo di creazione e affermazione di un autore e della sua opera, oggi come ieri.

Grillparzer descrive nella sua *Selbstbiographie* (*Autobiografia*) l'incontro con Schreyvogel all'età di 26 anni, nel 1816. In quel periodo, l'opera *Die Ahnfrau* era ancora soltanto un'idea nella sua testa. Grazie all'ascolto incoraggiante del *Dramaturg*, egli prese slancio e inventò narrando i punti principali della trama. Schreyvogel si dimostrò entusiasta ed esclamò tutto euforico: «Il dramma è completo, lei non ha che da metterlo per iscritto»². Ma in seguito perse l'impulso a scrivere. Dopo due mesi, i due si incontrarono casualmente durante una passeggiata e già da lontano Schreyvogel gridò verso di lui: «Come andiamo con *L'Avola*?»³. Tristemente il giovane confessò di non aver combinato nulla, ma il *Dramaturg* disse: «La stessa risposta l'ho data una volta a Goethe che mi incoraggiava a svolgere attività letteraria; e lui: Basta soffiarsi nella mano, e poi la va»⁴. Il giovane Grillparzer fu così intensamente affascinato da questa immagine vivida e potente che, come annota più avanti nella sua autobiografia, una volta tornato a casa, scrisse l'inizio dell'opera. Durante la notte fu tormentato da ondate di febbre e la mattina successiva lo colse nuovamente l'impulso a scrivere:

[...] die Gedanken und Verse kommen von selbst, ich hätte kaum schneller abschreiben können. Des nächsten Tages war der erste Akt, beinahe ohne ein

2 «Das Stück ist fertig, Sie brauchen es nur niederzuschreiben». FRANZ GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, Wien 1923, p. 91; tr. it. *Autobiografia*, a cura di ERVINO POCAR, Milano 1979, p. 83.

3 «Wie steht's mit der Ahnfrau?». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 93; tr. it., cit., p. 84.

4 «Dieselbe Antwort habe ich einst Goethen gegeben, als er mich zur literarischen Tätigkeit aufmunterte; Goethe aber meinte: Man muß nur in die Hand blasen, dann geht's schon!». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 94; tr. it., cit., p. 84.

durchgestrichenes Wort, fertig. Ich lief damit sogleich zu Schreyvogel, um es ihm vorzulesen. Er war im höchsten Grade befriedigt und drang nur umso mehr in mich, doch ja fortzufahren⁵.

Quando Grillparzer tornò a lamentarsi di aver perso la spinta creativa dopo il rapido lavoro al secondo e al terzo atto, l'esperto *Dramaturg* lo tranquillizzò. Così riacquistò la fiducia in se stesso, i versi ricomparvero e la pièce fu presto completata. Quando il manoscritto fu pronto, iniziò una nuova fase di lavoro ancora sconosciuta al giovane poeta: la revisione del testo per la versione teatrale. Improvvisamente il *Dramaturg* gli apparve «alquanto raffreddato» («beträchtlich abgekühlt»). Egli esigeva delle modifiche drammaturgiche. Il 19 settembre 1816 Schreyvogel annota nel suo diario: «Ho lavorato in parte al dramma di Grillparzer. Si tratta di una composizione ancora molto immatura»⁶. Il 24 settembre scrive: «Grillparzer è stato a lungo con me. Ho rivisto con lui la sua opera; ora può diventare buona. Mi ringrazierà per questo?»⁷. Egli suggerì al giovane poeta di orientare il lavoro nella direzione di una «tragedia del destino» («Schicksalstragödie»), un genere amato dal pubblico dell'epoca Biedermeier. I quattro atti divennero cinque. Schreyvogel apportò notevoli tagli e fece inserire a Grillparzer nuovi testi. Come si legge dalle note da lui inserite a margine del manoscritto, egli sosteneva che il personaggio del titolo, l'Avola, avrebbe dovuto esercitare un'influenza maggiore sul destino della sua famiglia in sintonia con l'idea stessa di fato⁸. Il lavoro di Schreyvogel con l'autore, ovvero fornire impulsi per una nuova pièce, accompagnare il processo di scrittura ed essere il primo critico dell'opera, è qualcosa che conosciamo anche oggi e che si chiama «drammaturgia di sviluppo» («Entwicklungs-dramaturgie»).

- 5 «[...] pensieri e versi vengono da sé, non avrei potuto scriverli più velocemente se li avessi copiati. Il giorno seguente lo stesso fenomeno, in tre o quattro giorni il primo atto era terminato, senza quasi cancellare una parola. Andai di corsa da Schreyvogel per leggergli l'atto. Rimase soddisfattissimo e insistette perché continuassi». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 95; tr. it., cit., p. 85.
- 6 «Das Stück von Grillparzer habe ich zum Theil durchgearbeitet. Es ist als Composition doch noch sehr unreif». JOSEPH SCHREYVOGEL, *Joseph Schreyvogels Tagebücher*, a cura di JOSEPH GLOSSY, Wien 1903, p. 204. Laddove non diversamente indicato, le traduzioni sono da intendersi di chi traduce il saggio (J. U. R.).
- 7 «Grillparzer war lange bei mir. Ich gieng sein Stück mit ihm durch; es kann nun gut werden. Ob er es mir danken wird?». Ivi, p. 205.
- 8 ELISABETH BUXBAUM, *Joseph Schreyvogel: Der Aufklärer im Beamtenrock*, Wien 1995, p. 125.

Prima ancora che la rielaborazione del testo fosse ultimata, Schreyvogel iniziò a preparare la messa in scena, altro compito centrale del moderno *Dramaturg*. In questa fase, l'ansia di un autore di solito aumenta; e Grillparzer non fu un'eccezione: «Nun kamen die äüßeren Verlegenheiten, die, wenn sie mir nicht von anderen abgenommen worden wären, mich geradezu bestimmt hätten, mein Stück zurückzuziehen»⁹. Schreyvogel suscitò l'interesse degli attori e delle attrici che intendeva scritturare per la pièce. Sophie Schröder, una stella del Teatro di Corte, decise di interpretare il doppio ruolo di Bertha e dell'Avola e di volere il dramma «come suo ricavo». Anche l'interprete di Borotin voleva averlo come ricavo personale. Nel XIX secolo era consuetudine che i membri più importanti dell'ensemble ricevessero il ricavato della vendita dei biglietti di uno spettacolo per integrare il loro compenso, come una sorta di premio per il successo ottenuto. Il coinvolgimento degli attori in una fase precoce fu una buona mossa da parte del *Dramaturg*, perché il loro intervento presso la censura fece sì che lo spettacolo potesse passare più rapidamente. Come accade oggi per le prime rappresentazioni, si pose il problema della scelta dello spazio più adatto alla collocazione dell'opera d'esordio di un autore sconosciuto.

Per *Die Ahnfrau*, il *Dramaturg* si orientò verso il palcoscenico della succursale del Teatro di Corte, il Theater an der Wien, che all'epoca apparteneva al conte Pálffy. Le prove andarono in un clima di grande motivazione. Grillparzer, che era pienamente d'accordo con l'assegnazione dei ruoli, riferisce che: «Die Schauspieler waren von ihren Rollen entzückt. Als ich auf den Proben erschien, wurde ich trotz meines faden-scheinigen Überrocks wie ein junger Halbgott empfangen»¹⁰. Già durante le prove finali, Schreyvogel era convinto dell'imminente successo. E così fu. Dopo la prima egli si prese cura del giovane che non riusciva a credere agli applausi. Grillparzer era irritato e non era in grado di sopportare l'incarnazione dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti da parte degli attori sul palcoscenico – un'esperienza abbastanza comune per i

9 «Ora seguirono gli imbarazzi esteriori che, se non vi fossero state altre persone ad addossarseli, mi avrebbero portato addirittura a ritirare il dramma». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 98; tr. it., cit., p. 86-87.

10 «Gli attori erano entusiasti delle loro parti. Quando comparivo alle prove, ero accolto, nonostante il logoro soprabito, come un giovane semidio». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 98 e sg.; tr. it., cit., p. 87.

giovani autori al loro debutto in teatro. Schreyvogel lo accompagnò a casa e gli parlò in modo rassicurante. Il successo dell'opera rese Grillparzer di colpo famoso a Vienna e segnò l'inizio della sua carriera di autore teatrale. Schreyvogel difese l'opera nelle riviste contro le recensioni negative, che pure ci furono; anche questo fanno i *Dramaturg* di oggi, fa parte delle relazioni con la stampa e il pubblico. Egli contribuì alla revisione dell'opera per la versione a stampa che affidò alla casa editrice Johann Baptist Wallishausser. Così *Die Ahnfrau* fu presto rappresentata su molti palcoscenici tedeschi. In segno di gratitudine, Grillparzer dedicò al *Dramaturg* la poesia *An einen Freund*:

Ein Schiffer irrt durch Sturmesnacht getrieben
 Der Wogen und der Winde leichtes Spiel,
 Wohl sind ihm Mast und Ruder noch geblieben
 Doch fehlt der Reise Wichtigstes – ein Ziel!
 Da sieht er einen Stern durchs Dunkel blinken
 Froh ordnet er danach den irren Lauf,
 Und jetzt, da schon die Kräfte schwindend sinken,
 Thut sich ein Hafen dem Verirrten auf.
 Wie er das hohe Ufer nun beschreitet,
 Weiht opfernd er dem Leitstern in der Nacht,
 Der ihm der Irrfahrt frohes Ziel bereitet,
 Die Erstlinge von dem was er gebracht¹¹.

Grillparzer ne fu personalmente grato, ma artisticamente insoddisfatto. Già in occasione della prima collaborazione emerse un tipico dilemma, ancora oggi comune, tra il *Dramaturg* e il poeta: il primo ha in mente l'effetto teatrale e il successo presso il pubblico contemporaneo, il secondo desidera realizzare le sue visioni poetiche. Queste ultime sono spesso in contrasto con ciò che il pubblico è abituato a vedere o precorrono il gusto dell'epoca. Inizialmente le modifiche richieste da Schreyvogel erano state apportate con riluttanza da Grillparzer, ma ora egli stava im-

11 «Un marinaio vaga sospinto attraverso la notte tempestosa,/ Gioco facile delle onde e dei venti,/ Benché ancora gli rimangano albero e timone,/ Gli manca la cosa più importante del viaggio: una destinazione!/ Poi vede una stella lampeggiare nell'oscurità,/ Allora, felice, aggiusta la sua rotta errante,/ E ora, mentre le forze già stanno svanendo,/ Si apre un porto per l'uomo smarrito./ Non appena calca l'alta riva,/ Offre in sacrificio alla stella guida nella notte,/ Che ha procurato un lieto fine al suo smarrimento,/ Le primizie di ciò che ha portato». F. GRILLPARZER, *Sämtliche Werke, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, München 1964, vol. 1, p. 92.

parando a prendere le distanze. Presentò al *Dramaturg* per la prima volta il suo secondo dramma *Sappho* (*Saffo*) come manoscritto finito. Questi lo accettò senza modifiche e preparò con cura la prima rappresentazione al Teatro di Corte. Anche in questo caso fu un grande successo: «L'intera città è in fermento a causa della Saffo» («Die ganze Stadt ist durch die Sappho in Bewegung gesetzt»), si legge nel diario il 26 aprile 1818. Egli compose anche *Das Goldene Vließ* (*Il vello d'oro*) senza coinvolgere il *Dramaturg* nel processo di scrittura. «Sapevo per esperienza che i suoi desideri riguardavano l'intimo e l'essenza dei miei drammi, che io invece volevo riservare a me [...]», si esprime con sicurezza il poeta nella sua autobiografia¹². Egli era consapevole dell'insolita natura drammaturgica di questa trilogia, che rielabora l'intera saga greca degli Argonauti in tre parti, *Der Gastfreund* (*L'ospite*), *Die Argonauten* (*Gli Argonauti*), *Medea*. Voleva mostrare lo sviluppo dei personaggi di Medea e Giasone dalla giovinezza all'età matura; così, come ebbe modo di notare, la trilogia acquisiva «un che di epico»¹³. Naturalmente era interessato alla reazione del suo mentore. Non appena terminato, si precipitò dal *Dramaturg* con il manoscritto ancora in «uno stato quasi illeggibile»¹⁴. Quest'ultimo consigliò di rielaborarlo; Schreyvogel era convinto che con *Der Gastfreund* avesse ottenuto un buon risultato. Riteneva *Medea* un capolavoro, ma la seconda parte, *Argonauten*, la considerava non riuscita. Grillparzer rimase fermo e non fece alcuna revisione. Dopo qualche mese, Schreyvogel preparò le prime rappresentazioni in due serate al Burgtheater, ma alla prova generale nutriva ancora dei dubbi sull'accoglienza della trilogia. Aveva ragione. Le prime due parti non ottennero un successo clamoroso, tuttavia *Medea* riuscì a mantenersi stabilmente in scena. La struttura drammaturgica e lo sviluppo dei personaggi nella trilogia *Das Goldene Vließ* erano ancora inadatti alle modalità di rappresentazione dell'epica. La terza parte, *Medea*, invece, seguiva le convenzioni sceniche di un melodramma e assumeva una sua indipendenza «come opera di alto virtuosismo e di sicuro effetto per la protagonista del titolo»¹⁵. Questa situa-

12 «Ich wußte [...] aus Erfahrung, daß seine desiderata auf das Innere und das Wesen der Stücke gingen, und das wollte ich mir rein erhalten». F. GRILLPARZER, *Selbstbiographie*, cit., p. 151; tr. it., cit., p. 117.

13 Ivi, p. 116; tr. it., cit., p. 97.

14 «halb unleserlichen Konzept». Ivi, p. 150; tr. it., cit., p. 116.

15 «[...] zum effektsicheren Virtuosenstück für die Titelheldin». HILDE HAIDER-PREGLER,

zione è rimasta tale fino a gran parte del XX secolo. *Das Goldene Vließ* spesso non veniva messo in scena nella sua interezza, mentre *Medea* è l'opera del poeta più frequentemente rappresentata. Solo in tempi recenti la situazione è cambiata.

Differenze di vedute dal punto di vista drammaturgico ci furono anche con *Der Traum ein Leben* (*Il sogno è una vita*), su cui Grillparzer lavorò nuovamente dal 1827 al 1830. Di questa opera Schreyvogel criticò la drammaturgia insolita e disomogenea, in particolare i prestiti dal vecchio teatro popolare viennese. Ciò contrastava con la tragedia classica tedesca a carattere pedagogico e metteva in discussione le convenzioni teatrali del teatro "alto", come veniva considerato il Teatro di Corte. Tuttavia, a quel punto, Grillparzer non consentì più interferenze nella struttura drammaturgica fondamentale, anche se alla fine del 1827 ammetteva nel suo diario: «Attribuisco molto valore al giudizio di questo uomo, e il mio sentimento più profondo gli dà ragione»¹⁶. Raccontò di aver discusso persino in sogno le modifiche drammaturgiche con Schreyvogel¹⁷. Il *Dramaturg* si comportava sempre in modo disinteressato e metteva a disposizione tutte le sue abilità per garantire condizioni di produzione ottimali per le opere al Teatro di Corte. Una scelta accurata del cast e analisi dettagliate dei personaggi con gli attori erano allora come oggi la chiave del successo. Grillparzer riconobbe il prezioso talento drammaturgico di Schreyvogel nel saper valutare continuamente l'andamento delle prove e le rappresentazioni. Di Schreyvogel egli ammirava,

[...] daß Rollenbesetzung und Bühnenausschmückung, die Betonung einer Stelle, die Miene und Gebärde des Schauspielers in einem hundertmal gesehenen Stücke seine Seele so frisch fand, als hätte sie nie ein Großes gehegt, und der Knabe, der zum ersten Male das Theater besucht, war kein so dankbarer Zuschauer als er¹⁸.

Grillparzers Trilogie Das goldene Vließ. Dramaturgie und Rezeption, in *Franz Grillparzer*, a cura di HELMUT BACHMAIER, Frankfurt 1991, p. 278.

16 «Ich halte viel auf dieses Mannes Urteil, und mein innerstes Gefühl gibt ihm Recht». FRANZ GRILLPARZER, *Tagebücher*, a cura di EDWIN ROLLETT, FRANZ SAUER, Wien 1925, vol. 1, p. 26.

17 Ivi, p. 167.

18 «[...] il fatto che il casting e l'allestimento del palcoscenico, l'enfasi di un passaggio, l'espressione e il gesto dell'attore, in un'opera che aveva visto centinaia di volte, trovano la sua anima fresca come se non ne avesse mai ospitata una grande, e il ragazzo che visitava il teatro per la prima volta non era uno spettatore così grato come lui». FRANZ GRILLPARZER,

Sono note le vessazioni burocratiche della censura teatrale dell'epoca di Metternich, a cui Schreyvogel fu sottoposto per *König Ottokars Glück und Ende* (*Fortuna e fine di re Ottocar*). Al fine di far passare l'opera, Schreyvogel utilizzò per la prima volta il termine «spettacolo nazionale» («nationales Festspiel») nella sua dichiarazione alla centrale della censura in riferimento a *Ottokar*¹⁹. Così facendo, si inserì in un discorso patriottico atipico per lui, ma attuale; ancora oggi, contestualizzare un'opera teatrale nel dibattito del tempo è un compito importante del *Dramaturg*. Poiché la pièce era già rimasta nella cancelleria di Stato per molto tempo, il *Dramaturg* cercò di stringere un'alleanza con il pubblico. Ne scaturì uno scandalo. Allo stesso tempo, fece arrivare di nascosto il dramma all'imperatrice Karoline Charlotte Auguste, che lo apprezzò. Il cancelliere principe Metternich e il commissario di polizia, il conte Sedlnitzky, dovettero quindi chiedere il permesso all'imperatore Francesco I²⁰. L'atmosfera alla prima era surriscaldata per il desiderio di assistere a uno scandalo. Ci furono scrosci di applausi patriottici. Tuttavia, il *Dramaturg* e il poeta erano del parere che l'essenza dell'opera – la rivelazione delle disposizioni psicologiche dell'uomo di potere Ottokar – non fosse stata compresa. Ancora oggi, soprattutto al Burgtheater, persiste l'errata interpretazione secondo cui si tratterebbe di un'apoteosi dell'Austria.

Nonostante il suo rapporto sempre più ambivalente con il teatro, Grillparzer riuscì a diventare uno dei «pochi autori del Burgtheater straordinariamente di successo nel suo tempo»²¹. Grazie a Schreyvogel, egli aveva buoni contatti con il teatro e intratteneva rapporti amichevoli con gli attori, influenzando anche le scelte del cast. Tuttavia, non si faceva mettere sotto pressione da questi. Dopo il successo di *Sappho*, quando iniziò a lavorare a *Der Traum ein Leben*, l'attore Joseph Küstner si entusiasmò per il progetto e pensò di trarne guadagno. Eppure, rifiutò di interpretare il ruolo di Zanga nelle vesti di un uomo di colore. L'autore

Dem Andenken Josef Schreyvogels, in ID., *Gesammelte Werke: Ästhetische, literarische und politische Schriften*, a cura di EDWIN ROLLETT, FRANZ SAUER, Wien 1924, vol. 7, p. 41.

19 Cfr. HILDE HAIDER-PREGLER, *König Ottokars Glück und Ende – Ein "Nationales Festspiel" für Österreichs "Nationaltheater"?*, in *Stichwort Grillparzer*, a cura di HILDE HAIDER-PREGLER, EVELYN DEUTSCH-SCHREINER, Wien 1994, pp. 195-222.

20 KARL GLOSSY, *Zur Geschichte des Trauerspiels König Ottokars Glück und Ende*, in «Jahrbuch der Grillparzergesellschaft», 9, 1899, p. 230 e sgg.

21 «wenigen außerordentlich erfolgreichen Burgtheaterautoren seiner Zeit». JOHANN HÜTTNER, *Franz Grillparzer: Bilder aus einem Theaterleben*, Wien 2012, p. 5.

si oppose all'idea di modificare il personaggio e pertanto il progetto si fermò per diversi anni.

A Schreyvogel si attribuisce il merito di aver scoperto Grillparzer, di avergli facilitato il cammino verso il palcoscenico e di aver prodotto sei prime mondiali in quindici anni. Dopo la morte di Schreyvogel, Grillparzer non ebbe più successi teatrali. La prima di *Weh dem, der lügt* (*Guai a dire bugie*) del 1838 si rivelò un fiasco. Probabilmente un *Dramaturg* intelligente, quale era Schreyvogel, non avrebbe accettato un cast che portava a equivoci nella rappresentazione – il ruolo principale di Leon veniva interpretato da un attore tragico – e forse avrebbe anche preparato il pubblico agli insoliti toni satirici dell'opera. L'insuccesso si ripercosse su Grillparzer, che si ritirò dal teatro. Nel 1836, così ricordava il suo *Dramaturg*, morto nel 1832: «Dopo la sua morte non c'è più nessuno a Vienna con cui vorrei parlare di questioni artistiche [...] di conseguenza mi indurisco e mi chiudo in me stesso, e la produzione diventa sempre più distante»²².

2. *Approcci femministi e radicali nelle messinscene di oggi*

«Perché Grillparzer oggi?» è una domanda che ricorre in questo volume. Che cosa suscita ancora l'interesse della gente di teatro riguardo al poeta? Dopo un periodo di stasi negli anni Settanta e Ottanta, negli anni Novanta si assistette a una rinascita delle sue opere sui palcoscenici di lingua tedesca²³. Ci sono stati allestimenti innovativi al Festival di Salisburgo e al Burgtheater, ma anche altri teatri hanno riproposto Grillparzer. L'esplorazione penetrante dell'anima, la ricerca di rimozioni e nevrosi, come effetti della struttura sociale e della politica sulla psiche dell'individuo, corrispondono all'approccio del teatro degli anni Novanta. Nel caso di Grillparzer i *Dramaturgen* hanno trovato terreno fertile. Il fatto che molte delle pièce dell'autore siano incentrate su donne con abilità speciali, caratteri complessi e relazioni amorose intricate, costitu-

22 «Seit seinem Tode ist niemand in Wien, mit dem ich über Kunstgegenstände sprechen möchte, [...] dadurch versauere und verstocke ich in mir, und die Produktion stellt sich immer ferner». F. GRILLPARZER, *Tagebücher*, cit., 1836, p. 540 e sg.

23 Cfr. EVELYN DEUTSCH-SCHREINER, *Grillparzer on Stage. An Overview of Austrian Productions from the 1930s to the Present*, in *Aneignungen, Entfremdungen. The Austrian Playwright Franz Grillparzer (1791-1872)*, a cura di MARIANNE HENN, CLEMENS RUTHNER, RALEIGH WHITINGER, N.Y. 2007, pp. 87-100.

isce un ulteriore motivo importante per mettere in scena la sua opera: le donne che si ribellano all'ordine patriarcale sono un tema importante nel teatro sin dagli anni Ottanta. Anche la percentuale di donne nei ruoli di direttori artistici e registi iniziò ad aumentare. Emmy Werner, ad esempio, si è dedicata a «potenti opere femminili» («starken Frauenstücken») durante la sua direzione al Volkstheater di Vienna dal 1988 al 2005 e ha messo in programma quasi tutte le grandi pièce femminili²⁴ di Grillparzer, ad eccezione di *Sappho*; quest'ultima è stata rappresentata nel 2002 in una straordinaria produzione al Theater in der Josefstadt²⁵. L'interesse femminista è stato alimentato dal romanzo *Medea: Stimmen* di Christa Wolf, pubblicato nel 1996. Le rinomate registe che sono state anche direttrici artistiche, Anna Badora e Karin Beier, hanno ripreso *Medea* e *Das Goldene Vließ* addirittura per tre volte ciascuna. (Anna Badora: Mainz 1992, Graz 2006, Wiener Volkstheater 2016; Karin Beier: Köln 2008, Hamburg Thalia 2010, Hamburg Deutsches Schauspielhaus 2014)²⁶.

Straordinari sono stati gli allestimenti di Martin Kušej, il quale vede Grillparzer come parte di una «drammaturgia radicale austriaca» («österreichischen Radikal-dramaturgie»)²⁷. Di Grillparzer lo interessano alcuni temi come la precarietà, le paure, il bisogno di sicurezza e il potenziale distruttivo dell'essere umano che scaturisce da questi sentimenti in periodi di transizione. Questo regista, particolarmente abile in termini drammaturgici e lavorando con attenzione sui testi, estrae dai drammi i meccanismi di violenza e oppressione, ed è, a dire del suo biografo Georg Diez, «un pensatore scenico radicale che trova nel pessimismo più nero l'ultima briciola di umanità che ci resta»²⁸. Con Kušej non si assiste mai a un lieto fine. Agendo spesso come *Dramaturg* di se stesso, egli è solito af-

24 *Die Jüdin von Toledo* 1989, *Libussa* 1990, *Medea* 1993, *Des Meeres und der Liebe Wellen* 2004.

25 *Sappho*, Theater in der Josefstadt, 2002; regia: Janusz Kica, ruolo principale: Ulli Maier.

26 Tra gli altri: Anne Lenk, Münchner Residenztheater 2013; Mareike Mikat 2013 a Düsseldorf e Karlsruhe.

27 Cfr. EVELYN DEUTSCH-SCHREINER, *Keine Angst vor Grillparzer. Aufführungen des österreichischen Klassikers im Gegenwartstheater*, in *Theater ohne Grenzen*, a cura di KATHARINA KEIM, PETER M. BOENISCH, ROBERT BRAUNMÜLLER, München 2003, pp. 378-387.

28 «[...] ein radikaler Bühnendenker, der im schwärzesten Pessimismus das letzte bisschen Humanität findet, das uns bleibt». GEORG DIEZ, *Martin Kušej*, Frankfurt 2002, quarta di copertina.

finare costantemente i testi. Il suo allestimento di *Der Traum ein Leben* (*Il sogno è una vita*) del 1992 allo Schauspielhaus di Graz non poteva essere un'opera di miglioramento e ravvedimento (*Besserungsstück*). Nella pièce di Grillparzer, Rustan, pentito, decide di condurre una vita tranquilla in pace con se stesso quando si rende conto di aver semplicemente sognato le sue avventure malvagie. Alla fine del XX secolo questa via d'uscita non era più percorribile per Kušej. Persino la finzione di un'utopia è diventata impossibile. Dal suo punto di vista non ci sono redenzione e certezze; i confini tra sogno e realtà sono labili. Anche nella famosa messinscena di *Weh dem der lügt!* nel 1999 al Burgtheater, Kušej e la sua *Dramaturgin*, Marion Tiedke, rifiutano l'insegnamento morale classico. Il giovane cuoco Leon, che riporta il nipote rapito dai Germani al vescovo della Franconia, torna a casa in una terra di inganni, vuota retorica e violenza. Invece della riconciliazione, ha luogo un bagno di sangue.

Il dramma più importante per la costruzione dell'identità austriaca, ovvero *König Ottokars Glück und Ende*, che fin dalla sua stesura è sempre stato interpretato come un'apoteosi dell'Austria – contro l'intenzione di Grillparzer, come si è avuto modo di appurare – è stato riallestito nel 2005 al Festival di Salisburgo in collaborazione con il Burgtheater in occasione del cinquantesimo anniversario del Trattato di Stato austriaco²⁹. Kušej e il suo *Dramaturg*, Sebastian Huber, hanno inserito la pièce nell'ambito della Storia d'Austria, a partire dalla sconfitta contro i prussiani a Königgrätz nel 1866 fino all'era del nazionalsocialismo dal 1938 al 1945, per arrivare infine all'anno della svolta nel 1989. Mentre mangia il cuore di Ottokar, Berta evoca, attraverso un testo esterno in uno stile simile a quello di Heiner Müller in opere come *Hamletmaschine* (*La macchina di Amleto*) e *Der Auftrag* (*La missione*), le rivoluzioni dell'Europa orientale del 1989 e il peso della Storia comune tedesca, dai campi di concentramento fino al campo di battaglia di Stalingrado. Come mostra Elisabeth Grossegger, Kušej «rompe con la tradizionale interpretazione dei ruoli, la giustapposizione di Ottokar come personificazione dell'arroganza dittatoriale e di Rudolf come autorità ordinatrice»³⁰. Nella scena

29 Cfr. ELISABETH GROSSEGGER, *König Ottokars Glück und Ende. Identitätsbefragung im Erinnerungsjahr 2005*, in «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft», 3, Vol. 25 (2013-2014), pp. 8-27.

30 «mit der gängigen Rolleninterpretation, der Gegenüberstellung von Ottokar als personifizierter diktatorischer Machtanmaßung und Rudolf als ordnungsstiftender Autorität». Ivi, p. 14.

finale da lui modificata, il mito della fondazione austriaca viene decostruito e satiricamente alterato: dinnanzi ai resti di violenza e guerra, come auto bruciate e cadaveri sparsi, e senza alcuna riconciliazione con il defunto Ottokar, Rodolfo d'Asburgo affida le terre austriache al proprio figlio. Il coro dei *Wiener Sängerknaben*, intonando melodiosamente la nota canzone patriottica «In die Berg bin i gern» (*Sulle montagne sto volentieri*), mostrava ironicamente la creazione dell'apoteosi dell'Austria.

Kušej aveva iniziato a intervenire sui testi già negli anni Novanta. Era solito accorciare radicalmente il corpo del testo, modernizzare le espressioni linguistiche e trasformare i versi nel loro contrario; spesso cambiava il finale Biedermeier di Grillparzer. In *Weh dem der lügt!*, ad esempio, mette in bocca al personaggio dello stupido Galomir citazioni del filosofo Ludwig Wittgenstein, critiche nei confronti del linguaggio, oppure fa pronunciare a Leon le parole del vescovo, ossia quelle stesse che avrebbero portato al perdono dei Germani e al lieto fine. Leon le formula come una preghiera, che il vescovo ignora, mentre il nipote Atalus giustizia i Germani. Sia in *Weh dem der lügt!* che in *Der Traum ein Leben*, Kušej fa cominciare le sue opere con dei prologhi che sono in realtà degli epiloghi; entrambe le pièce vengono rovesciate a partire dal fondo. Le prime parole che Kušej mette in bocca a Rustan: «Non c'è niente di reale. Ma noi lo vediamo» («Es ist nichts Wirklichs. Aber wir sehens»), anticipano la consapevolezza che egli ha solo alla fine del testo di Grillparzer. Kušej intende la prospettiva della trama in maniera statica; secondo lui, la scrittura di Grillparzer è un insieme, una rete, e il regista traccia quindi collegamenti drammaturgici incrociando altre opere. Ad esempio, nell'allestimento di *König Ottokars Glück und Ende*, egli ha montato citazioni testuali da *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Inoltre, ha incluso slogan tratti dalle campagne elettorali contemporanee, le urla di vittoria «Sieg Heil», così come il già menzionato testo esterno sulla svolta del 1989.

Al giorno d'oggi, le persone sono abituate ad affrontare drammaturgie eterogenee, ad attingere a diverse tradizioni e repertori di immagini e a stabilire collegamenti in tutte le direzioni. Per enfatizzare un punto di vista o per commentarlo, si ricorre spesso a inserzioni video o a testi di altri. Oppure si interrompe il dialogo all'interno della scena e gli attori si rivolgono direttamente al pubblico. Nella messinscena viennese di *Medea*

del 2021 al Theater in der Josefstadt³¹, il regista Elmar Goerden e il suo *Dramaturg* Matthias Asboth hanno inserito passaggi tratti dal romanzo *Medea: Stimmen* di Christa Wolf e dal testo *Freispruch für Medea* di Ursula Haas. Il loro obiettivo, così come dichiarato dall'attrice che interpretava Medea, Sandra Cervik, in un'intervista all'ORF³², era di modificare lo spazio testuale concesso da Grillparzer a Giasone per esprimersi, ma non alla donna. L'idea era, dunque, di dare a quest'ultima maggiori possibilità anche dal punto di vista delle parole a sua disposizione.

In questa messinscena, quindi, Medea ha dei monologhi aggiuntivi che rivolge direttamente al pubblico. Tuttavia, mi sembra che l'argomentazione secondo cui Medea abbia troppo poco testo a disposizione e che, dunque, questo debba essere integrato con contenuti esterni non sia sufficiente; forse tale posizione è dovuta all'attuale tendenza a volere necessariamente rintracciare delle ingiustizie di genere. Per questo allestimento era previsto anche un secondo finale modificato: dopo che Medea ha assassinato i figli e Creusa è stata uccisa, tutti i personaggi si rialzano e si riuniscono per una conclusione ideale con gioia, musica e palloncini, come ad una festa di compleanno per bambini. Sembrava che fosse stata risolta una battaglia per la custodia e che i genitori separati e i loro nuovi partner si sforzassero ora di mantenere l'armonia per il bene dei bambini. Modificare l'ampiezza tragica di una tragedia, profanare la storia teatrale nella realtà odierna, è diventata cosa comune. Tuttavia, in ciò si annida anche il pericolo di cadere nell'arbitrarietà. La questione della dialettica tra forma e contenuto deve essere sempre riproposta, soprattutto nei testi di Grillparzer, per evitare di sbarrare la strada alla dimensione profonda, ossia all'«interiore scena del delitto» («inneren Mordschauplatz»), termine coniato da Ingeborg Bachmann e applicato a Grillparzer da Hans Höller³³.

Traduzione a cura di Jelena U. Reinhardt

31 Prima: 9 Settembre 2021, ruolo principale: Sandra Cervik.

32 [https://oe1.orf.at/artikel/687504/Medea-in-der-Josefstadt-\(01/2023\)](https://oe1.orf.at/artikel/687504/Medea-in-der-Josefstadt-(01/2023)).

33 HANS HÖLLER, *Zur Aktualität von Grillparzers Dramen-Sprache*, in *Stichwort Grillparzer*, cit., p. 63.