

ANITA PIEMONTE  
(PISA)

## IL GIOCO ONOMASTICO DI FRANZ GRILLPARZER

*Abstract.* «Grillparzer – a devil of a name, to be sure, for posterity, but they must learn to pronounce it»: this quotation from Lord Byron's *Journals* is very well known in Grillparzer studies.

The major author of nineteenth-century Austrian literature was himself vexed by his family name – and not only by that. In his work he made use of it and of a nickname as well as of the sovereign power a poet enjoys in giving names to the characters of his own plays, in order to tell the truth: sometimes a ticklish one and anyway not such an easy task in the *Biedermeierzeit*. This paper traces examples of Grillparzer's skilful onomastic games in his *Tagebüchern*, *Autobiography*, scrap-book writings and two historical tragedies.

Il gioco onomastico di Franz Grillparzer, il grande poeta drammatico austriaco dell'età della Restaurazione, si è svolto in diversi ambiti. Si va dalla riflessione sul proprio nome alla creazione, nei diari, di un *alter ego* dotato di un eteronimo, *Fixlmüller*, assai loquace, irridente al limite del cinismo; dall'assunzione dei nomi traditi per i personaggi delle tragedie storiche e mitologiche, all'attribuzione di nomi d'invenzione a personaggi conati per l'occasione, talvolta per ragioni forti – non esclusa quella biografica. E così nella fiaba drammatica o nella rivisitazione di una leggenda medievale o nella commedia, l'unica di questo autore così ricco di umorismo, o nel racconto dove si parla di musica: non c'è occorrenza in cui l'attribuzione del nome al personaggio non riveli una coscienza viva del gioco tra denotazione e connotazione, non contenga una dichiarazione di poetica. In ogni singolo testo la scelta onomastica può essere adoperata come uno degli indici della tensione tra la necessità rassicurante della tradizione e l'inquieto emergere di temi nuovi. Le variazioni o gli apporti originali risultano vere e proprie spie, nella trattazione dei temi, di un paradigma poetico personalissimo.

Se l'esame sistematico di questa ricca casistica va rimandato ad altra sede, ne sono però possibili fin d'ora alcuni approfondimenti esemplari.

Il patronimico Grillparzer, menzionato nel dizionario Duden dei cognomi tedeschi, indica un'origine campagnola: la parcella, il campo dei grilli, e una località dell'Austria superiore. In effetti il padre del poeta, l'avvocato Wenzel Grillparzer, proveniva da una famiglia contadina: il

nonno si era inurbato a Vienna, il padre aveva compiuto gli studi giuridici – mentre la madre, una Sonnleithner, apparteneva a una famiglia di giuristi viennesi versati nelle arti. La differenza sociale e culturale delle due famiglie appartiene alla biografia sociologica; in questa sede va invece menzionato il fatto che questa esperienza di diversità, di cui fa parte anche una diversità di carattere e di modi quale Grillparzer stesso racconta in modo stringato e incisivo nella cosiddetta *Autobiografia* del 1853, può avere contribuito alla sua particolare sensibilità nei confronti del proprio nome.

In anni recenti Friedhelm Debus ha introdotto già nel titolo di una sua attenta ricerca onomastica, teorica e sistematica, il bel concetto di *Zauber*: magia, incanto. A proposito dell'atteggiamento peculiare di certi autori nei confronti del proprio nome, addirittura della ritrosia a farne uso, Debus richiama la testimonianza di Elias Canetti in *La lingua salvata* e la inserisce nella funzione onomastica della «*Mythisierung*» («mitizzazione»), in realtà una sottofunzione di quel complesso fenomeno che è la funzione di caratterizzazione; prima di citare Ernst Cassirer e la sua *Filosofia delle forme simboliche*, ci ricorda che si tratta «dell'idea che risale ben addietro nella storia dell'umanità, che i nomi possiedano un segreto potere magico.»<sup>1</sup>

E già Hendrik Birus proponeva un richiamo al pensiero mitico nel suo lavoro dedicato ai nomi nell'opera di Lessing, in *Nathan der Weise* (*Nathan il saggio*) in particolare. Nella prima parte, densa e teorica, a proposito, per esempio, della teoria onomastica sviluppata nel dialogo *Cratilo* di Platone, metteva in relazione le osservazioni di Socrate sui «*redenden Namen*» con

quel livello arcaico del pensiero greco che addirittura precede la poesia di Omero e di Esiodo. È caratteristico di questo pensiero mitico collegare senza soluzione di continuità il nome e chi lo porta; per esso «il nome è una componente essenziale della personalità» (per dirla con Freud).<sup>2</sup>

È il Freud antropologico dei quattro saggi di *Totem e tabù*,<sup>3</sup> pubblicati prima sulla rivista «*Imago*» tra il 1912 e il 1913 e riuniti in volume nello stesso 1913.

<sup>1</sup> W. DEBUS, *Vom Zauber literarischer Namen. Intentionen – Funktionen – Wirkungen*, in «*Beiträge zur Namenforschung*», 2001, 36, pp. 1-27, la cit. alle pp. 15-6; il saggio, il cui nucleo era stato oggetto della comunicazione dell'autore al VI Convegno internazionale di «*Onomastica e Letteratura*» tenuto a Pisa il 17 e 18 febbraio 2000, è diventato poi parte integrante del volume dello stesso autore *Namen in literarischen Werken. (Er-)Findung – Form – Funktion*, Mainz / Stuttgart, Steiner, 2002, Akademie der Wissenschaften und der Literatur. D'ora in poi, dove non altrimenti indicato, la traduzione è mia.

<sup>2</sup> H. BIRUS, *Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings «Nathan der Weise»*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978, Palestra 270, p. 15

<sup>3</sup> S. FREUD, *Totem e Tabù*, in Id., *Opere*, a c. di C. Musatti, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 1-164, la cit. a p. 87.

Fa particolarmente piacere, quando si scrive di Grillparzer, il grande classico della letteratura austriaca ottocentesca e cittadino viennese, poter produrre una citazione tanto calzante proveniente – non a caso – dal testo di un altro grande autore, Sigmund Freud, partecipe della stessa cultura e cittadinanza, anche se con un certo stacco cronologico. All'analisi del rapporto che può istituirsi tra nome e persona ha dato un contributo preciso, con la baldanza tutta personale che contraddistingue il suo *ductus*, Wilhelm Stekel, un altro medico viennese della cerchia freudiana. *Il dovere del nome*<sup>4</sup> è una breve raccolta di esempi curiosi – e spesso spassosi, come tante volte accade con la psicopatologia della vita quotidiana, in particolare in quei tempi iniziali della psicoanalisi, che oggi appaiono per tanti versi felici, ingenui e vibranti del piacere pionieristico della scoperta – di come gli esseri umani si rapportano al proprio nome. Tra essi troviamo Grillparzer: «Di Grillparzer si racconta che odiasse il proprio nome.» L'autore stesso rimanda a un altro suo saggio per sostenere l'affermazione che «tutti gli artisti sono più o meno nevrotici.»<sup>5</sup>

Della particolare sensibilità di Grillparzer nei confronti del proprio patronimico esiste più di una testimonianza. Una tra le più precise è autografa. Scrive infatti nel *Diario*, in un passo che è quasi d'obbligo citare a questo proposito:

[...] Letto un po' delle *Lettere di un trapassato*. Divertente. A un certo punto mi sono spaventato. Accadeva che venissi menzionato. Ho letto il nome come quello di un estraneo, un trapassato lui stesso. Devo spesso fare uno sforzo intellettuale per rendermi conto che sono quello stesso le cui opere hanno suscitato qualche interesse nel mondo. Il poeta Grillparzer. Il maledetto nome mi ha sempre fatto arrabbiare. Scritto lo posso vedere, stampato mi sconvolge. Nomi così non giungono alla posterità, Lord Byron può dire quel che vuole. Ahimè, ahimè, i tempi passati! E quelli a venire, aggiungi io!<sup>6</sup>

Si tratta di parte di una notazione del 21 dicembre 1831, un mercoledì. Alessandra Schininà ha di recente studiato i diari di Grillparzer con originalità e rara capacità di penetrazione. Nelle pagine introduttive del suo lavoro, lì dove descrive i diari a grandi linee, ci avverte che

<sup>4</sup> W. STEKEL, *Die Verpflichtung des Namens*, in «Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie», Berlin, III, 2, 1911, pp. 110-4.

<sup>5</sup> ID, *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*, Bergmann, Wiesbaden 1909, Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, Heft 65.

<sup>6</sup> F. GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*, Wien, Gerlach und Wiedling (dal 1916: Schroll und Co.), 1909-1948, Historisch-kritische Gesamtausgabe a. c. di A. Sauer, poi R. Backmann (d'ora in poi: HKA), II, 9, pp. 49-50.

[...] nel corso della prima metà degli anni '30, Grillparzer ricomincia più di una volta a scrivere un diario regolare. Un primo tentativo nel dicembre del 1831 si interrompe dopo una settimana nel segno del disgusto.<sup>7</sup>

Le poche righe tradotte sopra appartengono a questo periodo. Il «disgusto» assume qui la forma dell'estraneità a se stesso e si manifesta con la fiera insofferenza nei confronti del proprio patronimico. Occasione ne è la lettura di un passo di Pückler-Muskau. Vi si narra, con la *verve* che caratterizza la scrittura di questo principe pubblicista, una storia familiare inglese triste e incredibilmente luttuosa: si tratta della morte avventurosa e assurda dell'ultimo rampollo della casata dei Montague, che così si estingue. Per dare ragione della qualità straordinaria dell'evento, l'autore trova opportuno riferirsi al primo dramma di Grillparzer, *Die Abnfrau* (*L'avola*)<sup>8</sup>. È l'opera che ha reso il giovane drammaturgo celebre nel giro di pochi giorni, nel 1817, segnandone la fortuna. Ma si tratta anche di una *fabula* di alta tragicità, che commosse i contemporanei al punto che il viennese Sigmund Freud considerò opportuno chiamarla in causa, sia pure come termine di paragone negativo, nella stessa pagina dell'*Interpretazione dei sogni* (1900; ma 1899) in cui menzionava *Edipo re*.<sup>9</sup> A testimonianza del fatto che per Grillparzer non si trattava di un fatto di messinscena superficiale, di un tributo pagato al gusto del tempo per il genere «dramma del destino» («*Schicksalstragödie*»), ma di qualcosa, in quella *fabula* e in quel dramma, che lo riguardava nell'intimo, va ricordata la sobria, pietosa descrizione, nell'*Autobiografia* già citata, del modo in cui sarebbe morta la madre (gli atti ufficiali dicono invece che si trattò di suicidio): è degna delle apparizioni dell'infelice antenata della casa dei Borotin.<sup>10</sup> Il disagio di Grillparzer nei confronti del proprio patronimico acquista così una collocazione storico-biografica e una profondità prospettica densa di chiaroscuri drammatici.

È del resto legata a questo stesso dramma il commento apparso sulla rivista «Heidelberger Jahrbücher» nel 1818 che allude scherzosamente al nome dell'autore: «*die Parzen, die diese Tragödie gesponnen, eitel Grillen sind*» («le Parche che hanno tessuto questa tragedia sono puri grilli»).

<sup>7</sup> A. SCHININÀ, *Movimento nella stasi. I diari di Franz Grillparzer*, Roma, Artemide, 2004; la cit. a p. 11.

<sup>8</sup> H. VON PÜCKLER-MUSKAU, *Briefe eines Verstobenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1826 bis 1829*, vol.1, parti 3 e 4, Frankfurt a. Main und Leipzig, Insel, 1991, hrsg. v. G.J. Vaupel, Dritter Brief, 1826, Den 10ten Oktober, il passo che ci interessa alle pp. 85-87.

<sup>9</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, a c. di C. Musatti, vol. 3, Torino, Boringhieri, 1967, p. 144.

<sup>10</sup> F. GRILLPARZER, *Autobiografia*, Milano, Guanda, 1979, a c. di Ervino Pocar, p. 99.

Molti anni dopo, nel 1832, sempre sulla stessa rivista, compariva – traggio queste informazioni dalla monografia di Heinz Politzer su Grillparzer – un epigramma di August Wilhelm Schlegel basato sullo stesso gioco di parole onomastico:

*Wo Grillen mit den Parzen sich vereinen,  
Da müssen grause Trauerspiel' erscheinen.*<sup>11</sup>

(Là dove grilli si uniscono alle Parche / comparir devono drammi terribili)

Ma nel passo del diario del 21 dicembre 1831 è menzionato Lord Byron. La presenza di Byron nei diari di Grillparzer è certo di grande interesse, come ha mostrato Carla Consolini in un saggio, ben modulato anche nella capacità di cogliere le implicazioni comparatistiche europee dell'argomento, nel convegno internazionale che commemorò a Milano il bicentenario della nascita di Grillparzer.<sup>12</sup>

L'accento, che può suonare un po' criptico, si spiega con il fatto che i diari di Lord Byron, insieme con alcune lettere e una biografia, erano stati pubblicati in un unico volume nel 1830, in inglese (ma a Francoforte); Grillparzer vi veniva menzionato. Durante il soggiorno a Ravenna, nel 1821 (si sarebbe trasferito a Pisa alla fine dell'anno), il 12 gennaio, un venerdì, a mezzanotte circa, subito dopo avere concluso la lettura della *Sappho* nella traduzione italiana di Guido Sorelli, il titanico poeta inglese, entusiasta dell'opera, si esprimeva in questo modo drastico e imperativo nei confronti della posterità: «*Grillparzer – a devil of a name, to be sure, for posterity, but they must learn to pronounce it*»<sup>13</sup> – e proseguiva lodando l'autore della tragedia per la capacità di dare vita sulla scena a un'antichità classica di grande semplicità e schiettezza. Grillparzer quindi, nella sua annotazione diaristica («*der verfluchte Name*», che io ho a mia volta tradotto in italiano con «il maledetto nome»), sta traducendo l'inglese di Lord Byron: «*a devil of a name*».

Si tratta di una delle citazioni più note e diffuse negli studi sul grande poeta austriaco. In questo caso è una citazione sovradeterminata: sto infatti citando Lord Byron, ma sto citando anche Franz Politzer,<sup>14</sup> che con questa icastica citazione byroniana apriva il ritratto storico-critico di Franz

<sup>11</sup> H. POLITZER, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien e Darmstadt, Zsolnay, 1990 (1972<sup>1</sup>), introduzione di R. Urbach.

<sup>12</sup> C. CONSOLINI, *La presenza di Byron nei "Diari" di Franz Grillparzer. Un aspetto della crisi del "Dichter"*, in *Franz Grillparzer e la crisi mitteleuropea*, Milano, Shakespeare and Company, 1992, a c. di G. Scimonello, pp. 43-67.

<sup>13</sup> G. G. BYRON, *Letters and Journals*, Francfort o. M., Brönnner, 1830, p. 458.

<sup>14</sup> H. POLITZER, *op. cit.*, pp. 7-8.

Grillparzer, pubblicato in prima edizione nel 1972, destinato a ribaltarne la considerazione vigente: da epigono a precursore. Con la sua monografia Politzer sottraeva Grillparzer all'atmosfera museale del classico e ne faceva un nostro contemporaneo. Ho già avuto modo di riflettere altrove<sup>15</sup> sul valore ossimorico del sottotitolo: *Il Biedermeier abissale*; o se si preferisce: *L'abisso del Biedermeier*.

Fixlmüller<sup>16</sup>: il primo ambito allusivo cui l'eteronimo ci conduce è naturalmente quello di Jean Paul e del suo *Quintus Fixlein*. Compare per la prima volta nel dicembre 1812,<sup>17</sup> in un foglio che August Sauer, primo curatore, per incarico della città di Vienna, della grande edizione storico critica delle opere di Grillparzer, ha così datato; ed è fin dal suo primo apparire ricchissimo di informazioni. Nel 1812 Grillparzer ha 21 anni. Si tratta di una dichiarazione di insufficienza, di una «confessione» nel senso forte di Rousseau; ed è anche un omaggio a Lichtenberg per alcuni tratti stilistici. Vediamo il testo:

Sono convinto, disse Fixlmüller, di non avere alcuna disposizione poetica: nessuna originalità; pensieri appiccicati insieme se non espressioni rubate. Se Goethe, Schiller e Shakespeare mi convocassero alla resa dei conti dovrei ridurmi in braghe di tela. «Hum» interloquì Hopmeier. «Puoi ancora dubitarne?» disse Giovanni Giacomo Rousseau e proseguì le sue *Confessions*: «Ho letto troppo presto e troppo. Ho sovraccaricato il giovane stomaco di raffinatezze e devo liberarmene adesso, trasformate in schifezza. Sento talvolta un deficit d'intelligenza eppure sono troppo intelligente, il poeta può e deve essere intelligente, ma per l'amor di dio non troppo intelligente. Solo i bimbi devono succhiare al seno delle Muse, se vi vedi attaccato un uomo fatto pensa pure che si tratta di uno che ha bisogno della cura del latte poetico contro le vertigini e la disidratazione della vita. E quanti bimbi ci sono? Ma io vi dico, chi non diventerà come questi piccoli, non entrerà nel regno della poesia. In una parola: è passata, sono guarito, grazie a dio, ancora in tempo dalla febbre poetica che perdipiù era una febbre fredda, e non prendo più la penna in mano. Chi non ha penne d'aquila stia alla larga, su penne d'oca non si è ancora librato nessuno fino all'immortalità. «Hum» borbottò Hopmeier. «Tu credi che io scherzi, ma per me stesso lo giuro, io ch'ero un dio come te, voglio redimere l'umanità; redimerla di un poeta, io per l'appunto. Mostrami un solo pensiero originale, uno solo in tutti i miei scritti. Forse sceglierai il passo che un tempo ti è tanto piaciuto:

Ogni petalo ha perso il bel fiore dell'essere  
Matura dell'essere il frutto sublime.

F. vuole spararsi molto spesso, ma non ne ha mai il coraggio. Hopsmann vuole pubblicare variazioni sulle tabelline.»

<sup>15</sup> A. PIEMONTI, *A proposito di «Der Traum ein Leben» di Franz Grillparzer: questioni di soglia*, in *Sogni di carta*, Firenze, Le Monnier, 2001, a c. di A. Piemonti e M. Polacco, pp. 139-60.

<sup>16</sup> A. SCHININÀ, *op. cit.*, p.38.

<sup>17</sup> F. GRILLPARZER, *HKA*, II, 7, pp. 76-7, n. 168.

Ma non è certo che sia questa la prima volta che Fixlmüller fa la sua apparizione fra le carte di Grillparzer: ci sono due fogli, tutti e due datati «Vor 1814», «prima del 1814» nell'edizione storico-critica citata<sup>18</sup>, che portano tutti e due questo nome, anche se con una lieve variante: Fixlmüller. Si tratta, ci dicono i curatori, di due *incipit* di romanzi autobiografici. «*Adam Fixlmüller, Kanzleipraktikant*» («praticante di studio») è invece il protagonista di due brevi tentativi drammatici satirici purtroppo interrotti dell'inizio degli anni Venti: *Das Prius oder die Bekehrung: ein rührendes Drama für Beamte* («Il brogliaccio o La trasformazione. Dramma lacrimoso per impiegati»).<sup>19</sup>

Il passo tradotto sopra è del 1812. Trascorsi circa 15 anni, ecco che un frammento diaristico del 1827<sup>20</sup> – Grillparzer ha 36 anni – si presenta con la dicitura *zu Fixlmüllners Charakteristik* («per la caratterizzazione di Fixlmüller»): «All'incirca tra Hamann e Rousseau, certo, si capisce, più profondo dei due, ma equidistante da ambedue, dentro nel mezzo era, come uomo, la sua collocazione.» E questo Fixlmüller che si colloca tra Hamann e Rousseau, ma più profondo di questi due, ritorna poche pagine dopo,<sup>21</sup> sempre introdotto dalla stessa dicitura *zu Fixlmüllners Charakteristik*, anche questa volta con poche righe di testo: «Era allo stesso tempo spettatore e spettacolo. Ma lo spettatore non poteva cambiare il piano e la materia del dramma, né il dramma poteva far partecipare lo spettatore alla recita.»

Abbiamo seguito con attenzione, con pazienza il delinarsi di una figura un po' labile e un po' grottesca, un doppio creato in età giovanile; ne abbiamo ricevuto in cambio una metafora pertinente all'ambito teatrale. È una dichiarazione di poetica – e verrà tematizzata in *Der Traum ein Leben* (*Il sogno una vita*), il grande successo del 1834: la «doppiezza» verrà qui messa in scena grazie alla rappresentazione di un sogno. Ed è anche una dichiarazione di *Zerrissenheit*, di lacerazione, di disagio, quel disagio che allora ancora non si chiamava «esistenziale» e che molti anni più tardi Sigmund Freud avrebbe sussunto sotto la vasta titolazione di *Disagio della civiltà*. Non è poco, per una figura embrionale che deve la sua esistenza anche, se non soprattutto, alla possibilità di farsi portatrice di un nome.

Quella che è considerata la tragedia storica più rappresentativa di un certo modo di celebrare la casa d'Austria e la dinastia degli Asburgo si presenta con il bel titolo barocco *König Ottokars Glück und Ende* (*Fortuna e fine di re Ottocaro*). La stesura si concluse nel 1823; la prima rappre-

<sup>18</sup> *ibid.*, I, 6, p. 281

<sup>19</sup> *ibid.*, pp. 33-9

<sup>20</sup> *ibid.*, II, 8, p. 288, n. 1610.

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 292, n. 1618.

sentazione è del 1825. Antagonista dell'eroe eponimo è Rudolf I; il soggetto storico è la fondazione della monarchia asburgica come casa d'Austria. Ci soffermiamo su quei pochi versi dove compare più di una volta un nome che cercheremmo invano nell'elenco dei personaggi – forse perché è un personaggio muto: non pronuncia nemmeno una battuta.

La scenetta, un vero cammeo, è all'interno della scena corale del terzo atto ambientata nel campo imperiale. Si tratta di un *tour de force* virtuosistico nell'ambito della scrittura del dramma storico come veniva inteso nella prima metà dell'Ottocento, il periodo in cui il genere raggiunse forse l'apice della sua realizzazione formale e una maturità che avrebbe poi dato adito a interessantissimi episodi di crisi. All'isola del Danubio su cui la scena si svolge viene dato un toponimo che invano gli studiosi hanno cercato di ritrovare sulle carte geografiche: Kaumberg, «Quasimonte». Forse quest'«isola che non c'è» va cercata piuttosto all'interno di una cartografia affettiva infantile o appena adolescenziale (l'avvocato Wenzel morì nel novembre 1809, l'anno stesso in cui Vienna era stata assediata dalle truppe napoleoniche), quella che il poeta ci ha descritto nell'*Autobiografia* del 1853. Parla del padre, uomo dal carattere non facile, chiuso in se stesso:

Soltanto nelle passeggiate alle quali, su percorsi incredibilmente lunghi, portava talvolta tutta la famiglia, spesso me solo ancora giovinetto, era di buon umore e comunicativo. Quando ricordo che in quelle passeggiate sulla riva del Danubio si divertiva a dare alle isole del fiume, alla maniera dei circumnavigatori del mondo, nomi scelti da lui, devo supporre che in anni precedenti non gli devono essere stati estranei gli impulsi della fantasia [...].<sup>22</sup>

Fin dalla didascalia introduttiva dunque, seguendo questa ipotesi, si delinea una situazione in cui alla grande Storia si mischia la storia personale, privata, intima, familiare; e in una denominazione geografica di fantasia il drammaturgo offre, segretamente, un tributo di omaggio al padre. L'omaggio segreto al nume paterno funge quasi da invocazione propiziatoria per la scena che si sta aprendo, una delle più raffinate e complesse, come dicevamo, della drammaturgia tedesca dell'Ottocento per la pluralità dei codici comunicativi attivati all'interno di quelli che costituiscono il sistema della comunicazione teatrale e l'interazione fra di essi, orchestrata con sbalorditiva abilità. La celebrazione del mito asburgico non era cosa che richiedesse minore impegno.

Sull'isola danubiana dal nome inventato c'è dunque l'accampamento imperiale. La tenda imperiale è chiusa. Si apre, e l'imperatore Rudolf I è esposto allo sguardo del popolo accorso per vedere il sovrano: al tavolo da

<sup>22</sup> F. GRILLPARZER, *Autobiografia*, Milano, Guanda, 1979, a c. di E. Pocar, pp. 37-8.



campo, in sottabito di cuoio, sta martellando l'elmo, deformato dai colpi ricevuti in battaglia. Senza imbarazzo, indossa l'abito adatto all'occasione importante dell'udienza, scende i gradini, conversa con gli astanti in modo amichevole, se non informale. Hanno naturalmente grande importanza i nomi che via via vengono pronunciati: nelle presentazioni, nei riconoscimenti, nelle suppliche. E qui si colloca il cammeo cui accennavo sopra.

RUDOLF *Ein Kind mit einem Blumenstrauß läuft auf den Kaiser zu.*  
Wem ist das Kind? Wie heißt du?

EINE FRAU Katharina,  
Kathrina Frölich, Bürgerskind aus Wien.

RUDOLF Fall nicht, Kathrina! Ei, was ist sie hübsch!  
Wie fromm sie aus den braunen Augen blickt,  
Und schelmisch doch. Zierst du dich auch schon, Kröte?  
Was wollt Ihr, gute Frau?<sup>23</sup>

La scena segue poi il suo corso: si tratta di una supplica, che l'imperatore accetta – così come ha fatto con altre in questa scena di esibizione di *pietas*, virtù tanto importante per il mito asburgico. La *pointe* però è un'altra, comprensibile a patto di conoscere la biografia dell'autore: Katharina Fröhlich è il nome della ragazza viennese che Grillparzer incontrò nel 1821 e strinse a sé con una promessa di matrimonio che durò tutta la vita – e mai giunse a compimento: una «eterna fidanzata» tra le più celebri della letteratura tedesca. Ecco che all'«eterna fidanzata» l'autore erige un monumento destinato a durare: ne consegna il nome e un'efficace descrizione fisica, rivelatrice di un fascino composto di vivacità e di grazia, a quella forma di immortalità che alcuni intellettuali e poeti – si tratta forse di una comprensibile deformazione professionale, una sorta di compensazione per l'esercizio di un'arte tutto sommato ingrata e talvolta pericolosa – dichiarano di considerare imperitura. Ma noi sappiamo che chi parla, chi scrive, chi insomma esercita il mestiere, l'arte del dire, dice sempre, che lo sappia, che lo voglia o no, la verità;<sup>24</sup> qui la verità va al di là del cammeo, ufficiale e intimo insieme, dove si esibiscono intrecciati l'omaggio alla

<sup>23</sup> ID., *König Ottokars Glück und Ende*, in ID., *Werke in sechs Bänden*, vol. 2, *Dramen 1817-1828*, Frankfurt a. Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1986, a c. di H. Bachmaier, pp. 391-509, la cit. alle pp.456-7, vv. 1624-1629: «Un mazzo di fiori in mano una bimba corre verso l'imperatore. RUDOLF: Di chi è la bimba? Come ti chiami? UNA DONNA: Katharina, / Katharina Frölich, bambina di Vienna. / RUDOLF: Non inginocchiarti, Katharina! Ma com'è bella! / Che serietà in quegli occhioni neri, / eppur birbanti! E già ti adorni, ranocchietta? / Cosa volete, buona donna?»

<sup>24</sup> M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

maestà imperiale in atto di *pietas* e alla «fidanzata di una vita» nel momento del suo fiorire illibato. Si delinea all'interprete, nel linguaggio dei fiori, il disegno di un'allusione, che nei diari è resa crudelmente esplicita: sulla scena teatrale non è detto cosa l'imperatore faccia del mazzo di fiori che la bambina porta con sé, e resta alla messinscena decidere su questo; nella vita sappiamo, grazie alla testimonianza autografa dei diari, che il poeta di corte quei fiori non li colse mai, e lasciò languire e inasprirsi la graziosa e vivace Kathi nella vana attesa del compimento promesso di un legittimo desiderio/paura di deflorazione nuziale, intento a osservare questa crudele trasformazione con l'occhio curioso degno piuttosto di un entomologo. La testimonianza è agghiacciante.<sup>25</sup>

A questo punto l'acca mancante al patronimico Fröhlich nella grafia del manoscritto, che tutte le edizioni correggono secondo la versione anagraficamente corretta (ma non l'edizione curata da Bachmaier, cui dobbiamo questa segnalazione: è quella da cui riporto la citazione del passo), si denuncia come parte della «macchina dell'errore» (per usare il termine su cui ha richiamato la nostra attenzione Lavagetto<sup>26</sup>), si rivela un *lapsus calami* che grida forte la verità: qualcosa di indicibile e importante è mancato.

Nello stesso periodo in cui le letture storiche giovanili si finalizzavano a un progetto di ciclo drammatico sulla storia austriaca – il dramma barocco *Fortuna e fine di re Ottocaro* ne fu il primo frutto – Grillparzer cominciò a pensare a *Un dissidio tra fratelli d'Absburgo* (*Ein Bruderzwist in Habsburg*), la tragedia pubblicata postuma e rappresentata per la prima volta nel 1872, l'anno stesso della morte dell'autore: ma dopo il decesso.

Gli appunti preparatori coprono un arco di tempo che va dal 1824 al 1848; la stesura si conclude nel 1848, e qualche cambiamento viene apportato ancora nel 1850: un tempo così lungo – e, lo sappiamo, così travagliato – è stato necessario per distillare e cesellare quello che è considerato un capolavoro di tragedia storica, con profonde implicazioni filosofiche e giuridiche. Gli eventi rappresentati sono quelli della casa d'Austria immediatamente prima e al momento dello scoppio della Guerra dei Trent'anni. La tragedia ha dunque una precisa ambientazione spazio-temporale; l'*humus* di cui si nutre è la grandiosa riflessione di Grillparzer sulla crudele ineluttabilità della storia come agire degli umani nel tempo, sull'impossibilità di fermare il tempo in un equilibrio armonioso.

L'opera esprime una profonda, sofferta adesione alla casa regnante al di là dell'ambito del consenso o dissenso politico, e un'identificazione del poeta con l'imperatore protagonista, Rudolph II. Una tale identificazione è

<sup>25</sup> F. GRILLPARZER, HKA, II, 8, pp. 204-05

<sup>26</sup> M. LAVAGETTO, *La macchina dell'errore*, Torino, Einaudi, 1996

comprensibile solo a patto di tenere presente quale potente qualità esistenziale (il termine suona davvero inadeguato e fuori posto, con tutta la sua carica di modernità novecentesca, ma in questo momento non riesco a trovarne uno migliore), fondante e giustificativa, venisse attribuita in quel periodo dell'Ottocento alla storia: un vero paradigma epistemologico. Non è da vedere tanto il dato biografico, che sicuramente ha svolto la sua parte, della carica di poeta di corte che Grillparzer ebbe per alcuni anni; è piuttosto la qualità altissima, con forti quote sociali, attribuita, in quel mondo pre-mediativo, all'attività poetica e a chi la esercita. Nell'elenco dei personaggi, quell'elenco che si colloca sulla soglia del testo, subito dopo il titolo e il sottotitolo, troviamo fedelmente riportati i nomi di alcune personalità di spicco della vita politica del tempo in cui la guerra – la guerra dei Trent'anni – era imminente, la minaccia turca un pericolo tangibile per l'Occidente cristiano, le guerre di religione un'eventualità incombente.

Alcuni però non lo sono, ed è su uno di questi che desidero soffermarmi: Don Cäsar, su cui ha detto (quasi) tutto e molto bene Johannes Kleinstück nel 1965.<sup>27</sup> Che sia figlio naturale dell'imperatore è dichiarato a chiare lettere in quella sede tutta particolare che è l'elenco dei personaggi: elemento di paratesto comune ai testi drammatici e ai romanzi gialli, di importanza formidabile per la quantità di informazioni di cui è veicolo. Nei testi drammatici scritti ha sì funzione di orientamento per il lettore, ma serve soprattutto a fare presente al regista di quanti e quali attori il dramma necessita per essere messo in scena: una vera cerniera tra la dimensione ideale del testo poetico e la dimensione reale della messinscena teatrale! «Nel testo letterario [*del dramma*] il nome corrisponde al corpo sulla scena», afferma a ragion veduta un'autorità contemporanea degli studi di argomento teatrale qual è Erika Fischer-Lichte.<sup>28</sup>

La definizione onomastica di Don Cäsar ben lungi dall'essere ovvia, conosce una gestazione meditata e costituisce un colpo da maestro del grande drammaturgo. In effetti, lo statuto del personaggio è dichiarato in sede di elenco dei personaggi, ma soltanto alluso e addirittura colpito da interdetto nel testo drammatico.

Ci imbattiamo in questo personaggio proprio all'inizio del lavoro di ricerca dell'autore, negli appunti che i curatori dell'edizione storico-critica hanno datato tra la prima metà del 1824 e il 1825: «Chi è questo figlio naturale che Rudolf fa soffocare nel bagno perché ha sedotto una ra-

<sup>27</sup> J. KLEINSTÜCK, *Don Cäsar und die Ordnung. Zu Grillparzers «Ein Bruderzwist in Habsburg»*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 1965, Neue Folge, Sechster Band, pp. 207-26.

<sup>28</sup> E. FISCHER-LICHTE, *Geschichte des Dramas*, Tübingen und Basel, Francke, 1999<sup>2</sup>, 2 Voll., *Einleitung. Inszenierung des Ich – Der kulturhistorische Ort des Theaters*, vol. 1, p.8.

gazza?»<sup>29</sup> E poco oltre, ma già dopo che la *Fabel* della tragedia ha evidentemente assunto la configurazione che sarà quella definitiva: «Vede in Don Cäsar l'immagine del suo tempo furioso, offensivo dei valori più alti, sacrilego. Questo è il legame che collega quell'episodio con il tutto.»<sup>30</sup> E al margine sinistro l'aggiunta a penna: «I» – e si sottintende: «atto». L'attribuzione del nome al personaggio comporta qui un cambiamento rispetto alla veridicità storica: il figlio naturale dell'imperatore risulta essersi chiamato don Julio; e tale è il nome del personaggio anche nei primi schizzi della primavera del 1827; ma sempre a quel periodo si ascrive la comparsa, nell'elenco dei personaggi presente negli appunti, della denominazione Don Cäsar.<sup>31</sup>

In mancanza di una spiegazione diretta da parte dell'autore, possiamo notare la presenza, tra i personaggi, di un altro Julius, quell'«*Herzog Julius von Braunschweig*» che, in scena durante tutto l'atto III come confidente e amico dell'imperatore, permette a quest'ultimo di esprimere la sua visione del mondo, di dare un senso e una consapevolezza altissima a quello che parrebbe altrimenti un comportamento bizzarro – ed esprime, alla fine dell'atto, tutto giocato sulla coppia oppositiva di scoperto/nascosto, celato/svelato, la constatazione drammatica «*Nun denn, es ist geschehen/[Den Mantel fallen lassend:] Die Hülle liegt am Boden. Das Verhüllte/Geht offen seinen Weg als Untergang.*»<sup>32</sup> Era dunque opportuno evitare un'omonimia, e non pare strano che il Giulio duca di Brunswick, prediletto dell'imperatore e poeta drammatico lui stesso, abbia avuto la meglio nel conservare il proprio nome.

Resta aperta la questione della scelta del nome per il personaggio che a questo punto ne risulta privo. Una prima ragione della scelta può essere stata l'efficacia immediata con cui il nome Cesare riesce a veicolare un'aura di depravazione e dissolutezza, per la fama che si è creata intorno a Cesare Borgia, cortigiano dissoluto per antonomasia.

Ma a pensarci bene altrettanto immediata è l'efficacia con cui il nome denuncia la condizione familiare di questo giovanotto che gode a corte di uno statuto particolare: Don Cesare è figlio di un padre non menzionato se non per allusione – un'allusione che diventa una sorta di gioco di parole,

<sup>29</sup> F. GRILLPARZER, *Werke in sechs Bänden*, vol. 3, *Dramen 1828-1851*, Frankfurt a. Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987, a c. di H. Bachmaier, p. 756.

<sup>30</sup> *ibid.*, p. 759.

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 792 e p.794.

<sup>32</sup> F. GRILLPARZER, *Ein Bruderzwist in Habsburg*, *ibid.*, pp. 373-482, vv. 1827-29, p. 443; trad. it. di E. Pocar, *Un dissidio tra fratelli d'Absburgo*, Milano, Guanda, 1977, Biblioteca della Fenice 9, p. 94: «Sia! Ormai è fatta. / *Lascia cadere il mantello.* Caduto il manto, il contenuto aperto / passa pel mondo e porta la rovina».

se si pensi all'etimologia del titolo di *Kaiser* (imperatore; dal latino *Cesar*). Un segreto dunque esibito e svelato nel momento stesso in cui viene condannato all'interdetto.

Ed è particolarmente sapido il fatto che il cambiamento del nome del personaggio da Julio (storia) a Cäsar (tragedia storica) sia uno spostamento dal patronimico al nome proprio quando si pensi al Giulio Cesare romano, celebre per la fulminea rapidità delle decisioni e delle azioni, e anche per l'introduzione di una riforma del calendario che da lui prende per l'appunto il nome di «calendario giuliano»: bella antifrasi anche qui rispetto a un imperatore che invece cerca, disperatamente e invano, di impedire l'azione, di negare l'ordine dello scorrere temporale, di fermare il tempo. Acquista così un significato pregnante la messinscena maestosa, dalle forti connotazioni simboliche, della condanna a morte di Don Cäsar: un atto senza parole che ha luogo nel giardino del palazzo reale sullo Hradschin devastato dalla burrasca notturna, una chiave (la chiave della torre dove il giovanotto, che incarna agli occhi del padre l'abborrita confusione malvagia dei tempi nuovi, è rinchiuso, bisognoso di cure, in preda a una attacco di mania autolesionista) gettata dall'imperatore nel pozzo senza possibilità d'essere ritrovata – poi una battuta che rompe un lungo, pesante, esibito silenzio:

DER KAISER *der auf den Stufen des Brunnens stehend, den Schlüssel hinabgeworfen hat, mit starker Stimme:*

Er ist gerichtet,

Von mir, von seinem Kaiser, seinem –

*Mit zitternder, von Weinen erstickter Stimme:*

Herrn!<sup>33</sup>

Nel modo più drastico ed efficace, più primitivo e arcaico, davvero tragico, l'imperatore riesce dunque nel suo intento: ferma lo scorrere del tempo, interrompe il susseguirsi delle generazioni, uccide la propria progenie, come all'albore della storia il mito narra facesse Kronos.

### *Bibliografia*

H. BIRUS, *Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings «Nathan der Weise»*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978.

G. G. BYRON, *Letters and Journals*, Francfort o. M., Brönnner, 1830.

<sup>33</sup> *ibid.*, vv. 2184-5, p. 457; trad. it. cit., p. 110: RODOLFO (*che stando sui gradini del pozzo vi ha gettato la chiave, con voce tonante*) È giudicato ormai, / da me, dal suo sovrano e suo... (*con voce tremante, rotta dal pianto*) signore!

- C. CONSOLINI, *La presenza di Byron nei «Diari» di Franz Grillparzer. Un aspetto della crisi del "Dichter"*, in *Franz Grillparzer e la crisi mitteleuropea*, Milano, Shakespeare and Company, 1992, a c. di G. Scimonello, pp. 43-67.
- F. DEBUS, *Funzioni dei nomi letterari*, in «il Nome nel testo», 2000-2001, II-III, pp. 239-51.
- ID., *Vom Zauber literarischer Namen. Intentionen – Funktionen – Wirkungen*, in «Beiträge zur Namenforschung», 2001, 36, pp. 1-27.
- ID., *Namen in literarischen Werken. (Er-)Findung – Form – Funktion*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz-Stuttgart, Steiner, 2002.
- E. FISCHER-LICHTE, *Geschichte des Dramas*, Tübingen und Basel, Francke, 1999<sup>2</sup>. *Franz Grillparzer e la crisi mitteleuropea*, Milano, Shakespeare and Company, 1992, a c. di G. Scimonello.
- S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, a c. di C. Musatti, vol. 3, Torino, Boringhieri, 1967<sup>2</sup>.
- ID., *Totem e Tabù*, in Id., *Opere*, a c. di C. Musatti, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 1-164.
- F. GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*, Wien, Gerlach und Wiedling (dal 1916: Schroll und Co.), 1909-1948, Historisch-kritische Gesamtausgabe a c. di A. Sauer, poi R. Backmann.
- ID., *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt a. Main, Deutscher Klassiker Verlag, a c. di H. Bachmaier, vol. 2, *Dramen 1817-1828*, 1986; vol. 3, *Dramen 1828-1851*, 1987.
- ID., *Un dissidio tra fratelli d'Absburgo*, Milano, Guanda, 1977, Biblioteca della Fenice 9, trad. it. di E. Pocar.
- ID., *Autobiografia*, Milano, Guanda, 1979, a c. di E. Pocar.
- J. KLEINSTÜCK, *Don Cäsar und die Ordnung. Zu Grillparzers «Ein Bruderzwist in Habsburg»*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch» 1965, Neue Folge, Sechster Band, pp. 207-26.
- M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, Torino, Einaudi, 1992.
- ID., *La macchina dell'errore*, Torino, Einaudi, 1996.
- JEAN PAUL, *Leben des Quintus Fixlein*, Bayreuth/Lübeck, 1796.
- A. PIEMONTI, *A proposito di 'Der Traum ein Leben' di Franz Grillparzer: questioni di soglia*, in *Sogni di carta*, Firenze, Le Monnier, 2001, a c. di A. Piemonti e M. Polacco, pp. 139-60.
- H. POLITZER, *Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*, Wien e Darmstadt, Paul Zsolnay, 1990 (1972<sup>1</sup>), introduzione di R. Urbach.
- H. VON PÜCKLER-MUSKAU, *Briefe eines Verstobenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1826 bis 1829*, vol. 1, parti 3 e 4, Frankfurt a. Main und Leipzig, Insel, 1991, hrsg. v. G. J. Vaupel.
- A. SCHININÀ, *Movimento nella stasi. I diari di Franz Grillparzer*, Artemide, Roma 2004
- W. STEKEL, *Die Verpflichtung des Namens*, in «Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie», Berlin, III, 2, 1911, pp. 110-14.
- ID., *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*, Wiesbaden, Bergmann, 1909, Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, Heft 65.