

I viaggi di Stefan Zweig in Italia e nel Mediterraneo

Arturo Larcati

Wir haben Süden um jeden Preis, helle, harmlose,
muntere, glückliche und zärtliche Töne nötig.

FRIEDRICH NIETZSCHE

I. I VIAGGI AL SUD DI STEFAN ZWEIG

Tra gli scrittori austriaci che si affermano all'inizio del Novecento Stefan Zweig è, insieme a Hugo von Hofmannsthal e Arthur Schnitzler, uno di quelli più intensamente innamorati dell'Italia e del Mediterraneo¹. Ai suoi viaggi oltralpe e nei paesi del Mediterraneo all'inizio del secolo Zweig ha dedicato alcuni testi poetici e resoconti di viaggio che sinora non sono stati presi in considerazione in modo approfondito dalla critica, nonostante i più importanti di essi siano stati ripubblicati nell'edizione dei *Gesammelte Werke in Einzelbänden* presso l'editore Fischer². Lo scopo del presente saggio è quello di presentare per la prima volta un'analisi approfondita di due di questi testi che sono particolarmente rappresentativi per l'opera giovanile di Zweig e confrontarli con la "filosofia del Sud" che lo scrittore elabora a partire dagli anni Venti. Dopo la Grande guerra Zweig elabora una posizione originale riguardo al valore dell'esperienza dell'Italia e del Sud che viene proiettata sugli scritti di Friedrich Nietzsche e che comporta un allontanamento dal modello del *Viaggio in Italia* di Goethe. Dagli anni Venti in poi lo scrittore trasforma quella che prima era anzitutto una "Kulturlandschaft" in un "luogo della coscienza critica"³: l'Italia, in particolare, diventa per lui la sorgente più importante

¹ Cfr. ELENA RAPONI, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano 2002; KONSTANZE FLIEDL, *Arthur Schnitzler und Italien*, in *Ferne Heimat - nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*, hrsg. von Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher, Würzburg 2008, pp. 132-147.

² STEFAN ZWEIG, *Auf Reisen*, hrsg. und mit Nachbemerungen versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main 2004.

³ *Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins. Italien in der österreichischen Literatur*, hrsg. von Manfred Müller und Luigi Reitani, Trieste 2011.

della *Weltanschauung* europea, concepita come alternativa al nazionalismo che ha portato alla guerra. Più in generale, il viaggio al Sud, nei paesi del Mediterraneo, comporta a suo giudizio l'apertura dello sguardo in senso cosmopolita. Da questo momento in poi l'umanesimo di Zweig acquista una componente "solare".

Viaggiare è per Stefan Zweig una consuetudine e una *forma mentis* che lo scrittore condivide con il cosiddetto *Bildungsbürgertum* dell'Austria asburgica di fine secolo. Molti degli appartenenti alla borghesia colta sono, come Zweig, di origine ebraica, in questo caso allora l'amore per i viaggi è spesso espressione di un sentire cosmopolita che li fa sentire "cittadini del mondo" e si concretizza nel voler guardare oltre i confini del proprio paese – e conoscere le altre letterature e altre culture. Non a caso, all'inizio della sua carriera di scrittore, Zweig si interessa delle letterature delle grandi *Kulturnationen* europee e si fa un nome prima di tutto come mediatore e traduttore di autori francesi e belgi. Le notevoli disponibilità finanziarie di cui Zweig gode sin da giovane, dopo avere lasciato al fratello la gestione dell'azienda di famiglia, gli consentono di praticare uno stile di vita *bohémien* all'insegna del vagabondaggio culturale in giro per l'Europa.

Ma la spinta a mettersi costantemente in viaggio obbedisce anche ad altre motivazioni. A spingerlo è spesso «la profonda inquietudine che caratterizzò l'intera vita di questo scrittore, sempre attratto da quanto esulava dalla cosiddetta normalità»⁴ – un'inquietudine che è l'altra faccia dell'estremo bisogno di ordine del borghese Zweig. Secondo Gabriella Rovagnati, il viaggio non è per lo scrittore soltanto una fonte di ispirazione letteraria, ma anche espressione di una diffusa "ansia dell'ignoto": quella di chi lascia il suo *Heim* per soddisfare una voglia di «sperimentare altrove l'inusuale, per affrontare una realtà *un-heim-lich*, ossia per dirla con Freud [...], sempre in qualche misura 'perturbante'»⁵.

Fin dall'inizio lo scrittore austriaco pone l'Italia e i paesi del Mediterraneo al centro di un programma di viaggi dove l'interesse per la diversità delle altre culture va di pari passo colla ricerca di se stesso e dell'isolamento necessario per la scrittura. La scelta delle mete dipende dalla stagione e dal clima dei diversi paesi. Come ha ben ricapitolato Knut Beck, curatore

⁴ GABRIELLA ROVAGNATI, *L'ansia dell'ignoto. Introduzione*, in STEFAN ZWEIG, *Quel paesaggio lontano. Pagine di viaggio e di libertà*. Traduzione dal tedesco e introduzione di Gabriella Rovagnati, Torino 2016, pp. VII-XIII, qui p. IX. Cfr. la lettera di Zweig del 21 novembre 1904 a Hermann Hesse in HERMANN HESSE/STEFAN ZWEIG, *Briefwechsel*, hrsg. von Volker Michels, Frankfurt/Main 2006, p. 67.

⁵ Ivi, p. IX-X.

delle *Gesammelte Werke*, Zweig immagina un programma di spostamenti che prevede la Provenza o l'Italia in primavera – a volte la Spagna e le Baleari già all'inizio di marzo –, la Bretagna o il mare del Nord in estate, per sfuggire all'afa dell'Adriatico, e Merano alla fine dell'autunno⁶. Nella stagione più fredda, l'Italia e il Sud diventano la meta ideale per "svernare", in un senso non solo materiale. Zweig resterà fedele a questo programma per più di trent'anni, sino a quando la persecuzione nazista prima e le leggi razziali in Italia (1938) poi lo terranno lontano dalla sua patria d'adozione e lo costringeranno all'esilio.

Nei primi anni del ventesimo secolo Zweig si reca più volte nel Nord d'Italia (esattamente nel 1903, nel 1905, nel 1908), come si evince dal carteggio con Hermann Hesse; nel 1905, dopo aver visitato la Spagna e le Baleari, fa un viaggio in Marocco e in Algeria. Da queste esperienze nascono, tra le altre cose, un epos in versi intitolato *Brief eines deutschen Malers aus Italien* e il reportage *Abendaquarelle aus Algier*, che fa parte di una serie di cronache di viaggio in cui lo scrittore dichiara programmaticamente di voler unire il suo «approccio personale» alle cose che «sono di interesse per un pubblico che legge i giornali»⁷. Si tratta di viaggi "tra la realtà e l'immaginario", come recita il sottotitolo del volume, perché quello dedicato all'Italia sembra essere fantastico, mentre in quello che si riferisce all'"atmosfera ad Algeri" sono più evidenti le tracce di un viaggio realmente avvenuto.

II. IL BRIEF EINES DEUTSCHEN MALERS AUS ITALIEN (1908)

Il *Brief eines deutschen Malers aus Italien* è un poemetto lirico di 141 versi liberi apparso per la prima volta nell'*Insel-Almanach auf das Jahre 1909*

⁶ KNUT BECK, *Nachbemerkung*, in Stefan Zweig, *Auf Reisen*, cit., pp. 515-422, qui p. 417.

⁷ Cfr. la lettera a Franz Servaes del 4 febbraio 1904, in cui Zweig offre i suoi reportages alla *Neue Freie Presse*: «[I]ch trete in cca 10 Tagen eine größere Reise nach den Balearen, Algier und durch ganz Spanien. Da dies seltsamerweise für uns eine 'terra incognita' ist, die aber wunderbare Partien bietet, möchte ich gerne ein oder das andere Feuilleton von der Reise aus schreiben. Ich kenne selbstverständlich die Art des Feuilletons der N. Fr. Presse und weiß natürlich, daß es zu viel verlangt wäre, wollte ich an eine Serie oder dergleichen denken. Ich möchte nur anfragen, ob 3 Feuilletons durchaus wechselnder Motive im Zeitraum von 1½-2 Monaten möglich sind, d.h. ohne die mindeste Schwierigkeit für Ihre stets bereite Güte; eines vielleicht über die Balearenfahrt, eines über irgend ein spanisches Motiv, eines über eine Stimmung in Algier». (STEFAN ZWEIG, *Briefe: 1897 - 1914* [Band 1], hrsg. von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin, Frankfurt/Main 1995, pp. 96-97.) Dei numerosi resoconti di viaggio che Zweig ha scritto su questo viaggio soltanto quello su Algeri è stato poi pubblicato sulla *Neue Freie Presse*.

pubblicato nel 1908. Successivamente, Zweig lo ha inserito in un ciclo di cosiddette “statue liriche” dal titolo *Herren des Lebens* facenti parte della raccolta dei suoi *Ausgewählte Gedichte* (1924)⁸. In sintonia con l’impianto tipologico del suddetto ciclo Zweig ha aggiunto il titolo *Der Maler*. Il *Brief* rievoca il viaggio in Italia di un pittore tedesco, le cui coordinate spazio-temporali rimangono imprecise, ed è tutto incentrato sulla tradizionale dicotomia tra nord e sud, che incontriamo anche nei resoconti di viaggio dedicati alla Spagna. Nel testo, il Sud viene configurato come «un topos estetico, che definisce i deficit del Nord»⁹. Il pittore tedesco del titolo si trova in Italia e vorrebbe mandare a quelli che vengono chiamati i «ciechi che abitano al nord» (203) un quadro col paesaggio italiano, ma non ci riesce perché i colori della sua tavolozza non gli sembrano in grado di rendere la luce dorata del paesaggio che lo circonda: l’impressione della luce «con l’oro ardente» (203) gli appare troppo intensa per lasciarsi catturare dal pennello dell’artista: «Nein, nichts, oh, nichts / Vermöchte diese Fülle auszusprechen, / Die, feind dem Bilde, kaum sich leiht der Rede [...]» (204). Tuttavia, il pittore pensa di riuscire a rievocare almeno un attimo particolarmente intenso delle sue impressioni italiane, quelle che riguardano il terzo giorno del suo viaggio in Italia, il giorno in cui c’è stata la discesa al mare:

Ich sah das Meer, fernfunkelnd und türkisen,
Fühlte die Luft, die warm und ausgegoren
Das Blut berauschte wie ein starker Wein,
Bis sich die Sonne schwindlig süß verloren:
So gierig trank ich, mit allen Poren
Dies weiße Flimmern in mein Herz hinein. (205)

Dopo l’estasi provata all’apice di questa discesa al mare il pittore si sente tutt’uno con gli oggetti “dorati” che stanno intorno a lui:

Und nun lieg ich regungslos und träg,
Hindämmernd in das einzige Gefühl,
Selbst aus der warmen Erde aufzusprießen,
Hier zu sein, wie Pflanze, Baum und Frucht,

⁸ STEFAN ZWEIF, *Der Maler. Brief eines deutschen Malers aus Italien*, in: ID., *Silberne Seiten. Gedichte*, hrsg. und mit Nachbemerkingen versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main 1982, pp. 203-207. Il testo viene citato col numero della pagina tra parentesi.

⁹ KONSTANZE FLIEDL, *Arthur Schnitzler und Italien*, cit., p. 133.

Besonnt, beglückt, der lauen Winde Spiel,
Aufkeimend, reifend, blühend unter ihnen,
Ureins im Blut mit all den Gegenständen,
Die gleiches Licht mit gleicher Lust genießen. (205)

Ad un certo punto l’io lirico sente il canto che spunta dalle cose, mentre i colori sono una sorta di magma vulcanico da cui lui viene sopraffatto. Al culmine di questa esperienza mistica l’artista concepisce la speranza che, nel momento in cui questi colori non irradiano più solo dal mondo esterno, ma anche dal suo intimo, allora sarà in grado di tornare a dipingere:

Und schon, ich fühle es, wird diese Begierde,
Flackernd und bunt in Farben auszubrechen,
Lebendiger in mir als die trunkene Schwäche,
Die sich bezaubert in den Dingen spiegelt,
Statt sie emporzureißen in ein Bild.
Und bald, bald wird das Drängen übermächtig. –
Oh, all das auszusprühn, was mich jetzt erfüllt.
Wie wunderbar die Hoffnung mich beflügelt!
Denn dann erst, wenn all diese süßen Qualen,
Dies kaum von Schmerz zu schneidende Begehren
Auffunkelnd bis in meine Finger quillt,
Wenn all die Farben, meiner Brust entsiegelt,
Nicht jener Welt mehr, sondern mir entstrahlen.

Dann erst – dann will ich endlich wieder malen. (206-207)

Dopo aver denunciato la crisi della creatività, il poemetto si conclude dunque colla speranza del riaccendersi dell’ispirazione artistica.

La forma adottata da Zweig per raccontare questo viaggio (e cioè la lettera) fa parte dei generi preferiti dai viaggiatori settecenteschi che si servivano appunto di epistole e diari per i loro resoconti. La scelta di un pittore come protagonista di questo itinerario immaginario dipende probabilmente dal fatto che tra Settecento e Ottocento esistevano in Italia diverse colonie di pittori tedeschi. Goethe stesso, nel 1787, viaggia in Italia in incognito fingendosi pittore.

Nel suo il poemetto Zweig rielabora i motivi della tradizione del *Grand Tour* e in particolare le descrizioni dei viaggiatori del Settecento che entravano in Italia non attraverso il Brennero, come ad esempio Goe-

the, ma attraverso la Svizzera¹⁰. Venendo dalla Svizzera i viaggiatori dovevano superare dei passi innevati e affrontare notevoli difficoltà a scendere a valle. Le loro descrizioni, cui Zweig sembra rifarsi, sono tutte giocate sul contrasto tra il paesaggio terrificante prima e l'incontro successivo colla solarità italiana¹¹. Lo scrittore austriaco recupera l'elemento fortemente drammatico del passaggio dall'orrido del paesaggio alpestre alla solarità del Bel paese, presentando l'Italia come il paese del sole e della luce¹². I laghi prealpini descritti da Zweig rappresentavano una sorta di biglietto da visita dell'Italia e suscitavano l'entusiasmo dei viaggiatori, erano un'oasi di mediterraneità, un concentrato di Italia prima di imbattersi nelle nebbie di Milano o Bologna per poi arrivare finalmente al mare¹³. Zweig cita in particolare il cipresso, che è l'albero tipico della mediterraneità e in particolare della Toscana, un simbolo della vegetazione mediterranea oltre che un simbolo cromatico, molto amato, tra l'altro, da Goethe.

¹⁰ Cfr. ATTILIO BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna 1995.

¹¹ Cfr. ad esempio le poesie di Hermann Hesse *Jenseits des Sankt Gotthard* e *Über die Alpen* in *Hermann Hesse und Italien. Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen*, hrsg. und mit einem Nachwort von Volker Michels, Frankfurt/Main 1983, pp. 254-255. In particolare le prime due strofe di *Über die Alpen*: «Das ist ein Wandern, wenn der Schnee / Der Alpenberge kühl erglänzt, / Indes der erste blaue See / Italiens schon die Sicht begrenzt! // Durch Höhenwind und herbe Luft / Weht eine süße Ahnung her/ Von violetterm Farbenduft / Und südlich übersonnem Meer». (Ivi, p. 254)

¹² Cfr. I. „Deutsch-Römer“. *Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900* [Catalogo della mostra presso la Galleria Naz. d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 22 aprile-29 maggio 1988], a cura di Christoph Heilmann, Milano 1988.

¹³ Cfr. la descrizione della Valtellina in un resoconto giornalistico del 1905, che si riferisce a un viaggio effettuato nell'estate dello stesso anno. Percorrendo la strada del Pordoj, Zweig si affaccia sulla valle e vi scorge un concentrato di tutta la bellezza dell'Italia: «E d'improvviso - è un evento nella vita di una persona - mentre la strada, pur ancor sempre a un'altitudine di mille metri, continua con le sue curve, risplende incontro al viandante la valle di Bormio, di un verde intenso già maculato dal chiarore dei cereali, una veduta tanto placida, mite e stupenda, che non la si dimentica più; tutte le dolcezze d'Italia incastonate dentro una catena di alte montagne innevate. Molto, molto lentamente, con passo titubante si entra in quella valle, che si trova non più in basso di Trafoi. Ma qui risplendono le rose nel giardino dell'albergo, alberi scuri abbracciano teneri le rocce. E a quel punto la strada non appare più temeraria e impervia come in Tirolo: morbida e tenera essa vuole ora allettare il viandante a entrare in Valtellina, dove rilucono i grossi grappoli scuri dell'uva e il meraviglioso vino d'Italia scintilla nel sole come sangue caldo». (STEFAN ZWEIG, *Stilfserjoch-Straße*, in STEFAN ZWEIG, *Auf Reisen*, cit., pp. 65-70; qui p. 69). L'“evento” che viene qui descritto è molto simile a quello raccontato nel *Brief*. La traduzione italiana è di Gabriella Rovagnati nel suo *Lomaggio di Stefan Zweig alla Valtellina* (<http://www.tellusfolio.it/index.php?prec=%2Findex.php%3Flev%3D1111&cmd=v&id=1110;7.1.2017.>)

In questo poemetto Zweig riprende e rielabora dunque diversi *topoi* della letteratura del *Grand Tour* dal punto di vista di un pittore tedesco, fondendo l'incontro colla mediterraneità con la problematica dell'opera d'arte e della sua genesi. Il testo trabocca di riferimenti letterari, che Zweig fa propri e sintetizza in modo tutto suo. Nell'impostazione generale si possono notare anzitutto le affinità con il *Chandos-Brief* di Hofmannsthal, pubblicato qualche anno prima, nonostante il medium della pittura si sostituisca a quello della scrittura: anche in Zweig viene denunciata la crisi dell'artista, che viene raccontata in forma di lettera, inoltre ritroviamo l'esperienza epifanica in cui l'artista si sente tutt'uno colle cose e infine la speranza di tornare a essere creativo dopo l'incontro con la totalità. Per quanto riguarda la rappresentazione dell'Italia, Zweig sembra ispirarsi in particolare a Goethe, da cui riprende e rielabora tutta una serie di motivi: l'immagine dell'Italia come prisma di luci e colori¹⁴, la teoria dei colori¹⁵, la citazione del cipresso e l'utopia finale della rinascita in terra italiana.

L'altro importante orizzonte di riferimento del testo si può vedere nella pittura moderna da van Gogh all'impressionismo e al pointillismo, in particolare la costante riflessione sulla difficoltà a rendere la luce. Da questo punto di vista, il *Brief* è una testimonianza del ruolo di primo piano che la pittura e i pittori assumono negli “anni di apprendistato” di Stefan Zweig¹⁶. Anche il reportage su Algeri conferma il forte interesse dello scrittore austriaco per la pittura nonché per il rapporto tra letteratura e visualità: come vedremo in seguito, luce e colori la fanno da protagonisti in entrambi i testi.

Infine, il lettore colto può ritrovare nel *Brief* zweighiano tutta una serie di reminiscenze provenienti dalla letteratura italiana coeva. Ad esempio, la domanda retorica «Denn was sind Worte, sind sie nicht Musik?» (204) rimanda alla questione della fusione delle arti che D'Annunzio, partendo da Wagner, aveva affrontato in modo simile, coniato i concetti di “parola musicata” e di “musica parlata”¹⁷. Inoltre, nel tematizzare

¹⁴ Cfr. IRMGARD EGGER, *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*, München 2006, pp. 24segg.

¹⁵ Cfr. il passo: «Von tausend in mir aufgesparten Bildern / Wollt ich, der bislang nur von Farben träumte / Und nur erst Ahnung ihrer Vielfalt hat [...]» (203).

¹⁶ Cfr. ARTURO LARCATI, *Eine Jugend in Wien. Die Freundschaft Alberto Stringas mit Stefan Zweig*, in *Stefan Zweig: Positionen der Moderne*, hrsg. von Martina Wörggötter, Würzburg 2008, pp. 147-176.

¹⁷ Si pensi ad esempio al quinto libro del *Trionfo della morte*, in cui «[i]ntere pagine sono dedicate all'intreccio chiasmico tra la sinfonia del mare e la musica wagneriana, entrambe

l'identità di soggetto e paesaggio, in particolare la fusione dell'io col paesaggio che comporta la perdita dell'identità umana e altresì la nascita dell'essere umano dal magma di luce e di mare in una sorta di mito delle origini, Zweig sembra riecheggiare alcuni celebri testi delle *Laudi* dannunziane che celebrano la comunione colla natura. Altrettanto, è possibile che tra le fonti delle riflessioni di Zweig sulla questione della genesi dell'opera d'arte ci siano i versi esemplari che D'Annunzio, Pascoli e Carducci hanno dedicato al tema di come il poeta trovi la parola. Se questi legami intertestuali sussistono veramente, darebbero ulteriore conferma della grande ammirazione per D'Annunzio che lo scrittore austriaco ha manifestato in diverse occasioni¹⁸.

III. IL FEUILLETON *ABENDAQUARELLE AUS ALGIER* (1905)

Un secondo testo che si può considerare emblematico per il rapporto di Zweig col Mediterraneo è un reportage di viaggio pubblicato il 27 aprile 1905 nella *Neue Freie Presse*, il giornale più importante di Vienna, dove lo scrittore pubblica con regolarità dal 1902¹⁹. Al centro della descrizione c'è la città di Algeri. Zweig si sofferma su tre aspetti diversi della città, a ognuno di essi dedica una parte del *Feuilleton*, intitolato *Abendaquarelle aus Algier*. Il titolo, "acquarelli vespertini", è sintomatico e tradisce l'importanza degli effetti coloristici per la rappresentazione della città – effetti che vengono tutti colti al momento del crepuscolo, perché il cambiamento della luce esalta le caratteristiche particolari di Algeri. Il primo acquarello si riferisce all'entrata serale nel porto della città avvolta nella nebbia. Il particolare del porto è centrale – non a caso la descrizione della città inizia e termina lì; la città viene presentata come città portuale,

simbolicamente evocata dalla metafora marina». (ALESSANDRA IANNARELLI, *Teatralità wagneriana del romanzo dannunziano: il Trionfo della morte e Il Fuoco*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobone F. Tomasi, Roma, 2014, pp. 1-18; qui p. 4).

¹⁸ Sulla contraddizione tra la grande stima per l'artista nonché autore delle *Laudi* da una parte e l'ostilità nei confronti del poeta nazionalista dall'altra cfr. ARTURO LARCATI, *Stefan Zweig, la Grande guerra e D'Annunzio*, in *La cultura in guerra. Ideologie identitarie, nazionalismi, conflitti*, a cura di Laura Auteri, Matteo Di Gesù e Salvatore Tedesco [Volume monografico della rivista "In Verbis Lingue Letterature Culture" V (2015)], pp. 97-108.

¹⁹ STEFAN ZWEIG, *Abendaquarelle aus Algier*, in: ID., *Auf Reisen*, hrsg. und mit Nachbemerkungen versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main 1987, pp. 58-64. Il testo viene citato col numero della pagina tra parentesi. Cfr. STEFAN ZWEIG, *Acquarelli vespertini da Algeri*, in: ID., *Quel paesaggio lontano. Pagine di viaggio e di libertà*, op. cit., pp. 47-54.

e i riferimenti al mare costituiscono un *leitmotiv* del testo. Zweig assume la prospettiva del viaggiatore per mare che entra in città, e il suo sguardo sulla città rivolto dal mare è lo stesso che viene ripreso anche alla fine del reportage, così da formare una sorta di cornice della descrizione. Il topos della descrizione della città dal mare verrà reso famoso qualche anno dopo da Thomas Mann nell'incipit della novella *Morte a Venezia*. Questo topos tuttavia ha una tradizione millenaria perché già nell'antichità le città sul mare, in base ai principi dello stile ellenistico, venivano costruite in modo da fare impressione sul viaggiatore che le vedeva dal mare. L'esempio più famoso è la città di Pergamo, il cui re aveva fatto costruire gli edifici più rappresentativi della città in marmo bianco, come poi ad Algeri, appunto per impressionare i marinai o gli ambasciatori che arrivavano dal mare. Non si sa se Zweig conoscesse gli scrittori dell'antichità che avevano descritto la città di Pergamo o altre città con un'architettura simile.

L'altro aspetto importante di questa prima parte è che la città viene rappresentata come un quadro, e questo già nel titolo del reportage. Le metafore basate sui colori, insieme a quelle basate sulla luce, dominano la descrizione. La parola stessa 'colore' è la parola che ritorna più di frequente nel testo. Per descrivere l'architettura della città Zweig ricorre a un ventaglio molto vasto di linee, di luce, ma soprattutto di toni di colore. Non è un caso dunque che veda esplicitamente la città come un quadro pointillista:

Denn wie das Schiff nun in den Hafen lenkt und die Details den koloristischen Bann brechen, zersplittert dieser märchenhafte Glanz in elegante Hotels, moderne Kaibauten und vornehme Mietsgebäude, in die geschmackvolle Rampe einer Großstadt, wird unwirksam, etwa wie bei dem Bilde eines Pointellisten von nahe gesehen Sonne und in breitem Strom ergossene Lichtflut kleine häßliche Farbpflecken sind. (59)

L'architettura che Zweig descrive è piuttosto un fenomeno coloristico che si riassume nella nota formula «Alger la blanche» (59). Lo scrittore ribadisce questa stretta connessione tra la città e il bianco e aggiunge: «Und diese Farbe ist Algiers Zauber». La prima parte del reportage si potrebbe dunque definire una sorta di *ekphrasis*.

Zweig può esaltare l'elemento irreali, da favola, da mille e una notte della città, perché il suo sguardo non va in profondità, si ferma alla superficie. Quando invece scandaglia la realtà urbana più da vicino, come succede nel secondo quadro, dedicato a una visita nel quartiere arabo, la

coerenza stilistica della descrizione viene compromessa. Nel caratterizzare la tipica “confusione delle strade nella Casbah” di Algeri Zweig si serve di un procedimento di antropomorfizzazione. L’idea centrale è: «Häuser gibt, die Physionomien haben [...]» (60). Le case, per Zweig, dunque sono lo specchio della popolazione che vi abita. Mettendo in relazione il primo “acquarello” con questi passi, si riconosce la struttura profonda del reportage: Zweig passa dall’architettura (della prima parte) alle case e poi dalle case alle persone. Nel caratterizzare gli arabi, Zweig mette in campo uno stereotipo piuttosto negativo, in netto contrasto con l’immagine letteraria tradizionale che l’Europa aveva dell’Oriente:

Denn die Araber Algiers, von Krankheit zerfressen, von Kultur verdorben, unedle Gestalten, die faul in den schmutzigen Cafés sitzen oder wie Katzen zusammengerollt in ihren weißen Burnussen vor den Bädern in der Sonne liegen, sie sind nicht jene Wüstenjäger, wie man sie unwillkürlich den Büchern der Kinder nachträumt, die ja schließlich doch die eindringlichsten Bilderinnen unserer Phantasie sind, trotz allem späteren und überzeugteren Wissen. (60)

Il ritratto degli arabi divorati dalla malattia e dalla pigrizia ha ben poco a che fare con l’immagine romantica dei nobili ed eleganti beduini che Zweig aveva conosciuto nei romanzi di Karl May o in altri classici della letteratura per l’infanzia di fine Ottocento. Da una parte, dunque, Zweig sembra scendere in campo per sfatare una visione romantica dell’Oriente radicata nella fantasia delle persone, dall’altra è lui stesso che cerca di far valere altri stereotipi tipici della *Zivilisationskritik* tedesca, ad esempio presentando gli arabi come «rovinati dalla cultura»²⁰. Infatti, l’idea che la vita nella grande città porti alla decadenza è a sua volta basata sul mito romantico del buon selvaggio e sulla *Kulturkritik* di Schiller che dal Settecento arriva sino a Nietzsche e Freud, che conia la fortunata formula del “disagio della civiltà”. Non occorre citare gli studi sull’orientalismo di Said per riconoscere nel punto di vista di Zweig delle pregiudiziali tipicamente europee²¹.

²⁰ Sulla critica della cultura di Zweig che si manifesta nell’ostilità nei confronti di Vienna cfr. GERT KERSCHBAUMER, *Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger*, Frankfurt/Main 2005, pp. 62-63, 68, 73.

²¹ Cfr. EDWARD W. SAID, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano 2001. Naturalmente si potrebbe classificare la letteratura di viaggio austriaca che riguarda paesi come l’Algeria e il Marocco – dalla *Reise im nördlichen Afrika* (1927) di Hugo von Hofmannsthal

Allora, nonostante Zweig metta in discussione delle “fantasie europee”, come direbbe Said, con altre “fantasie europee”, ci sono tuttavia aspetti della sua descrizione di Algeri che si avvicinano alla realtà della vita araba. Questi lati tendenzialmente più realistici sono quelli che riguardano la vita degli artigiani che lavorano davanti alle loro case o il fatto che gli arabi mettano in mostra la loro miseria all’esterno, ma custodiscano gelosamente le loro ricchezze e la loro privacy nell’interno delle case: «[...] die Wand des Hauses ist blind und dunkel und verrät nichts vom Leben in seinem Umkreis» (61).

La tendenza a mescolare descrizioni autentiche con fantasie tipiche di un europeo si constata in modo particolare nell’immagine della donna araba:

Manchmal streifen auch Frauen vorbei mit ungemein behebendem und vorsichtigem Gang, das Gesicht tief verschleiert; nur die Augen sieht man, meist umtrübt von den Falten des Elends. Und dieses Zufällige, Rasche und Unübersichtliche des Vorbeigleitens all dieser Gestalten, dieses fremde Leben in den schwarzen Irrgängen hat den mystischen Reiz des Unfassbaren, der gedämpft wird durch die stete Empfindung des Unglücks. (61)

Un certo realismo descrittivo si può ritrovare nel presentare le donne arabe col velo e il volto segnato dalle “rughe della miseria”; secondo Zweig, questi elementi, compreso quello che riguarda la vita segreta che si svolge all’interno delle case, hanno un effetto inquietante sul visitatore, diventano pericolosi, vengono avvertiti come una minaccia. D’altra parte, però, lo sguardo tendenzialmente realistico viene subito contaminato dalle fantasie dell’europeo per il quale questa vita straniera diventa subito mistica, misteriosa e affascinante. Il tratto dominante del secondo “acquarello vespertino” è dunque che la caratterizzazione della sventura di queste donne, della loro miseria, così come quella degli arabi segnati dalla malattia, viene costantemente esorcizzata dalle fantasie esotiche del visitatore, che sono appunto tipicamente europee; la resa tendenzialmente fedele della vita araba finisce per contaminarsi a più riprese coi pregiudizi occidentali.

Nella terza parte del reportage si arriva a Mustafà, la città delle ville situata di fronte ad Algeri, prima di tornare al porto di Algeri. In questa parte Zweig fa confluire nella riflessione sulla città anche degli elementi

a *Die Stimmen von Marrakesch* (1967) di Elias Canetti – in base al grado di riflessione di queste pregiudiziali.

storici: citando il castello di Khair ad-Din Barbarossa (1478-1546), lo scrittore ricorda che Algeri era anche un centro della pirateria, un covo di pirati – un dato che era già stato accennato nella prima parte. Partendo da Algeri, infatti, i pirati di Khair ad-Din Barbarossa minacciavano tutto il Mediterraneo. La minaccia era così grave che dovette intervenire l'imperatore Carlo V con la spedizione di Algeri del 1541 per sconfiggerli.

Dopo queste divagazioni storiche, nel terzo “acquarello” Zweig riattiva l'impressionismo descrittivo della prima parte, anche stavolta arricchito con citazioni erudite. La descrizione dei giardini delle ville viene ad esempio messa in relazione alle avventure esotiche ed erotiche narrate da Boccaccio²²:

Unwillkürlich entsinnt man sich beim Anblick jener Geschichten im Stil des 'Decamerone' von der Sultantocher in Algier, die durch solche Gärten am Abend streifend, dem italienischen Gefangenen ihre Liebe bot [...]. (64)

Come si è anticipato, il punto di contatto più interessante della cronaca di viaggio ad Algeri con il testo sul viaggio in Italia è il fatto che anche qui dominano la luce e i colori. Più Zweig insiste sugli effetti e sulle impressioni fortissime prodotti dai cambiamenti della luce e dei colori sul viaggiatore che arriva ad Algeri, più i contorni reali della città passano in secondo piano. In un certo senso la città viene smaterializzata e si dissolve in un prisma di colori sempre cangiante. Va da sé che lo splendore dei colori impedisce di notare gran parte delle brutture e della miseria della città: «Erst der Abend hat hier jene sanfte Gewalt, ein Harmonisches im Häßlichen aufklingen zu lassen: er löst Schmutz und Farbe in Dämmerung und nimmt das Grelle aus allen Bildern» (61). La rimozione degli aspetti scomodi o inquietanti della città può far apparire il testo problematico dal punto ideologico (degli studi postcoloniali).

Mentre la composizione poetica sull'Italia è la lettera fittizia di un pittore in crisi, il reportage su Algeri vive delle osservazioni di un viaggiatore che entra nel porto, di un *flâneur* che si muove nella kasbah o nella città delle ville, che cerca di orientarsi e dare un senso a quello che vede, che cerca di trasformare gli elementi sconosciuti (dell'architettura araba) in un codice semiotico familiare: «[...] man legt gerne einen Sinn in die weißen ansteigenden Terrassen dieser Stadt [...]» (64) – è non a caso una

²² Zweig conosceva la monografia su Boccaccio che Hermann Hesse aveva pubblicato nel 1904 nella stessa casa editrice Schuster & Loeffler in cui era uscita la sua biografia di Verlaine.



L'imperatore Carlo V conquista Tunisi, © Kunsthistorisches Museum Wien

delle frasi conclusive e più emblematiche del reportage. Mentre nel testo sull'Italia domina la problematica dell'opera d'arte, nel resoconto di viaggio su Algeri vengono articolate delle riflessioni più di tipo sociale e filosofico: quando si tocca il rapporto degli arabi colla loro miseria e le loro ricchezze, il tono discorso diventa *kulturphilosophisch* oppure, quando si ipotizzano delle conseguenze deleterie a causa del contatto colla grande città, *zivilisationskritisch*. Nel *Brief* Zweig rielabora le sue vastissime conoscenze letterarie e artistiche, gli “acquarelli algerini” invece documentano la ricerca dell'alterità, l'attrazione per la “terra incognita”, per «una realtà *un-heim-lich* [...], sempre in qualche misura ‘perturbante’»²³.

Volendo riassumere i risultati dell'analisi condotta sinora si potrebbe dire che i due testi analizzati, a livello di macrostrutture, sono concepiti secondo due modelli retorici ben precisi: *Brief eines deutschen Malers* rielabora il modello del *Grand Tour* e in particolare del *Viaggio in Italia* di Goethe; il *Feuilleton* su Algeri, invece, corrisponde di più al genere dell'impressionismo letterario e si inserisce nel quadro più vasto delle tec-

²³ GABRIELLA ROVAGNATI, *L'ansia dell'ignoto*, cit., p. IX.

niche del simbolismo europeo. Dal punto di vista della qualità letteraria, i due testi appaiono piuttosto epigonali: abbiamo di fronte due lavori di uno scrittore emergente ancora alla ricerca del proprio stile, che – soprattutto nel reportage su Algeri – mostra qualche incertezza. Il *Brief*, in particolare, non rispetta una posizione originale, tale da distinguersi dalla *Italien-Erfahrung* di altri autori, per trovare la quale Zweig dovrà aspettare almeno una dozzina di anni: solo le pagine del saggio *Wiedersehen mit Italien* (1921) e quelle di *Kampf mit dem Dämon*, una trilogia di saggi dedicata a Hölderlin, Kleist e Nietzsche (1925), presenteranno una vera “filosofia del Sud”.

IV. CONCLUSIONI: DALL'ARCADIA A COSMOPOLI

Le esperienze fatte da Zweig nel corso della Grande guerra – in particolare la sua conversione alla causa del pacifismo e a quella europeista – comportano una sostanziale revisione delle sue posizioni estetiche ed ideologiche. Ciò ha delle conseguenze anche riguardo alla sua concezione del viaggiare e in particolare il significato dell'esperienza del Mediterraneo e del Sud, in particolare dell'Italia.

Nel saggio *Wiedersehen mit Italien* (1921) Zweig si pone la domanda di come sia cambiato il rapporto tra il viaggiatore straniero e l'Italia dopo il conflitto mondiale. Parallelamente alle constatazioni generali sulle trasformazioni dell'industria del turismo, lo scrittore lascia intendere tra le righe come sia mutato anche il suo modo personale di vedere il paese. Rispetto al *Brief eines deutschen Malers* l'Italia continua sì a essere il cuore di una straordinaria esperienza estetica, ma nello stesso tempo – e questo è l'aspetto più innovativo del discorso – è il luogo privilegiato in cui si forma quella coscienza europea che tanto gli sta a cuore dal 1917 in poi.

Anche dopo un evento epocale come la Prima guerra mondiale, che ha comportato grandi distruzioni e ha messo il popolo italiano e quello austriaco uno contro l'altro, l'Italia resta la patria della bellezza, percepita ora ancora più intensamente di prima, perché per lungo tempo non ha potuto essere gustata:

[...] unversehrt zittert das weiße Spitzenwerk des Mailänder Doms in den Himmel hinein, in alter Pracht stufen sich die Paläste Genuas, die herrlichste Treppe der Welt, zum schäumenden Meer hinab, Toskana blüht seinen ewigen Frühling durch die Zeiten und Venedig träumt seinen farbigen Traum.²⁴

²⁴ STEFAN ZWEIG, *Wiedersehen mit Italien*, in ID., *Auf Reisen*, cit. pp. 235-240; qui p. 236.

La trasformazione più importante rilevata da Zweig nella penisola riguarda invece i turisti stranieri: all'inizio degli anni Venti Inglesi, Svizzeri, Scandinavi e Olandesi, grazie alle loro possibilità economiche, hanno preso il posto degli Austriaci e dei Tedeschi, che prima della guerra facevano la parte del leone. Inoltre, tra i Tedeschi che continuano a visitare l'Italia, il turista colto (*Kulturdeutsch*) ha preso il posto del piccolo-borghese: il «Tedesco di Thomas Mann» ha sostituito il «Tedesco di Heinrich Mann», che aveva invaso l'Italia in massa (238). Zweig saluta positivamente la fine del turismo di massa e la diffusione del turismo colto perché le élites che hanno ora il privilegio di visitare l'Italia sono quelle in cui è più forte la percezione delle comuni radici europee, diffusa già prima della guerra in ambito soprattutto artistico:

der einzelne blutjunge Mensch, der Künstler, der Maler, der Dichter, der hier [nach Italien] nicht um der Mode willen und nicht mit einer Ansichtskarte die Nachbarn in der Kleinstadt zu ärgern, sondern hier zum erstenmal in freierer Atmosphäre des Geistes große Vergangenheit gemeinsam mit einer neuen weiteren Welt als der nationalen empfand. (238)

Il cuore dell'esperienza italiana prima della guerra e dopo la guerra è quello che consente agli spiriti più sensibili (gli artisti) di leggere la grande arte e la grande storia italiana in sintonia con un sentire cosmopolita. La condizione per fare questa esperienza è un' «atmosfera più libera dello spirito» che Zweig contrappone all'«atmosfera soffocante dell'Austria» degli anni Venti (239). In base a queste premesse, lo scrittore rivolge un appello alle giovani generazioni del suo paese a conoscere l'Italia e gli altri paesi europei. Solo viaggiando e conoscendo altre culture – questa la conclusione cui arriva Zweig – si salva «die Möglichkeit des Weltblickes und der geistigen Freiheit» (239). In altre parole: «[...] solo [...] se diventa lezione di alterità in senso lato, solo se induce a rivedere opinioni assodate e si fa quindi veicolo di maggiore tolleranza, il viaggio [...] ha senso»²⁵. Secondo lo scrittore non esiste vero apprendimento né vera conoscenza se non si guarda al di là dei confini del proprio paese, così come l'attività intellettuale ha poco senso se non ha un respiro europeo: «Es gibt kein Lernen von Akademien, Bildern und Museen, das ist gewiß, aber ebenso gewiß kein wahrhaftes geistiges Wirken ohne Weite des Blickes, ohne

Il testo viene citato col numero della pagina tra parentesi. Cfr. STEFAN ZWEIG, *Rivedere l'Italia*, in ID., *Quel paesaggio lontano*, cit., pp. 159-165.

²⁵ GABRIELLA ROVAGNATI, *L'ansia dell'ignoto*, cit. p. X.

Fähigkeit des Vergleichens» (239-240)²⁶. In questo processo di apprendimento basato sulla disponibilità alla mobilità fisica e intellettuale Zweig attribuisce all'Italia un ruolo tutto speciale perché, rispetto agli altri paesi europei, è «mit dem heiteren Himmel noch die stärkste Ahnung Europas [...]» (240). Chi va in Italia, dunque, appare predestinato a pensare in senso transnazionale, in senso europeo.

Soltanto quattro anni dopo Zweig rafforza le convinzioni formulate nel saggio *Wiedersehen mit Italien* esaltando l'“europeismo” di Friedrich Nietzsche e facendo propria la sua “metafisica del Sud”²⁷. L'operazione compiuta da Zweig merita di essere analizzata attentamente non solo perché è in aperta controtendenza rispetto alla strumentalizzazione di Nietzsche come antesignano del nazionalismo che verrà fatta dai Nazisti. Va notato anche che, cercando nel filosofo una sorta di compagno di viaggio e di autorevole testimone delle sue idee, Zweig sembrerebbe separarsi dal nume tutelare cui sinora direttamente o indirettamente aveva sempre fatto riferimento: Goethe. Si considerino ad esempio i topoi goethiani citati ripetutamente nel saggio del 1921 per definire l'esperienza italiana e riassunti nelle parole finali: «Noch immer ist es [Italien] uns Arkadien, mystisches Bild einer versunkenen reinen Sphäre, ewig neu wie am ersten Tag und beglückend in jeder Wiederkehr» (240). Quattro anni dopo Zweig sostituisce l'ideale dell'Arcadia di Goethe con quello di Cosmopolis di Nietzsche.

Nel saggio *Wiedersehen mit Italien* Zweig aveva caratterizzato l'esperienza collettiva di una generazione di artisti impegnati a superare i confini dei propri paesi, prima e dopo la guerra, qui invece esalta le qualità di un singolo individuo divenuto però la guida spirituale di intere generazioni che, nel seguire il suo demone, è in grado di intraprendere «viaggi spirituali», «trasformazioni ed elevazioni», lanciandosi in una «corsa verso l'Infinito»²⁸. Lo scrittore è affascinato dal contrasto tra gli «spazi supe-

riori, spiritualmente illimitati» (65), in cui si svolge questa corsa, e la ristrettezza delle condizioni di vita materiali e spirituali in cui si ritrova il filosofo: più viene soffocato dalla limitatezza del pensiero che lo circonda, più «Nietzsche diventa sempre più libero grazie ai pesi che getta, ai legami che spezza» (65). Questa la descrizione della leggerezza del gesto di Nietzsche che Zweig esalta con un'enfasi vicina a quella delle *Lezioni americane* di Italo Calvino.

L'apice del “viaggio aereo” di Nietzsche, che è un viaggio tutto interiore, coincide per Zweig con “la scoperta del Sud” – questo anche il titolo del capitolo del saggio dedicato a questa esperienza. Si tratta della “trasformazione delle trasformazioni”, per Nietzsche un passo con il quale il filosofo si lascia alle spalle tutto quello che aveva fatto prima. La portata di questa svolta si capisce appieno, secondo Zweig, solo se la si mette in relazione a quella che Goethe compie con il suo *Viaggio in Italia*. Anche per Goethe – e qui Zweig sembra voler ricapitolare il *Brief* del 1908 – il momento in cui attraversa le Alpi rappresenta un gesto di “liberazione”, «un impeto di libertà nuovo, assolutamente personale» (66); tuttavia, aggiunge Zweig, «il miracolo del Sud», per l'autore del *Faust*, «si compie troppo tardi», nel suo pensiero tutto è già troppo incrostato, «una parte di lui, del suo pensiero è rimasta a Weimar [...]» (66-67). Secondo Zweig, la liberazione di Goethe avviene solo a metà, perché “l'uomo di Weimar” è ancora troppo legato alla sua patria, come dimostrerebbero i passi finali del *Viaggio in Italia*: «Tra le cose lodevoli che ho imparato in questo viaggio [...] c'è anche questa: che in nessun modo posso più essere solo e che non posso più vivere fuori dalla patria» (68). Mentre Goethe ritorna dall'Italia con la patria “nel bagaglio”, per Nietzsche, a giudizio di Zweig, non esiste «altra prospettiva che lo sguardo a volo d'uccello proprio del ‘buon europeo’, ‘quella specie d'uomo essenzialmente sovranazionale e nomade’ di cui sente l'avvento imminente, prospettiva dentro la quale si trova a suo agio, in un regno futuro oltre la realtà» (68). Il Nietzsche di Zweig, dunque è quello che naviga verso “la terra dell'avvenire”, che «è troppo felice di ‘essere partito per Cosmopoli con la nave più veloce’, perché mai gli possa venir voglia della sua patria uniforme, unilaterale, monolingue [...]» (69). Nel citare la metafora niciana di Cosmopoli, che può significare Roma, come voleva Paul Bourget, Nizza o in generale un'altra grande città del Sud, Zweig condensa tutto il senso del suo discorso in una formula, che assume un valore messianico.

²⁶ È chiaro che in questi passi cruciali del discorso Zweig intende legittimare anche il proprio lavoro di artista e di intellettuale. Da una parte si riferisce alla sua attività di traduttore e mediatore culturale (che nella sua fase giovanile si concentra sulla letteratura francese e belga), dall'altra lo scrittore allude alla sua capacità di agire come *networker* e di creare relazioni tra le élites intellettuali dei paesi europei. La sua amicizia con Rolland e le iniziative comuni a favore del pacifismo sono solo la punta dell'iceberg di un vastissimo engagement.

²⁷ „Gott ist tot“ – „Es lebe der Gott Italiens“. Friedrich Nietzsches *Metaphysik des Südens*, in „Ein Gefühl von freierem Leben“. *Deutsche Dichter in Italien*, hrsg. von Gunter E. Grimm, Ursula Breytmayer und Walter Erhart, Stuttgart 1990, pp. 189-206.

²⁸ Citiamo, per comodità, dalla traduzione italiana: STEFAN ZWEIG, *Friedrich Nietzsche*. Traduzione di Aldo Oberdorfer. Prefazione di Armando Torno, Milano 2014, pp. 65 segg. Con il numero della pagina tra parentesi nel testo.

Raramente sono state scritte parole più toccanti per sostenere l'*Appello agli Europei* che Zweig rivolgerà ai suoi lettori dagli anni Trenta in poi²⁹. Con queste dichiarazioni lo scrittore austriaco condanna definitivamente il patriottismo – in particolare quello di marca *Großdeutsch* che lui stesso aveva abbracciato allo scoppio della Guerra e che era vivo più che mai a metà degli anni Venti – e invita tutti a salire sulla nave che porta a Cosmopoli, cioè a fare l'esperienza del Sud, che per lui vuol dire per lui allargare il proprio sguardo in senso cosmopolita, in senso pacifista, in senso europeista. La meta di questo viaggio è ancora lontana: Zweig non si fa illusioni, sa bene che sta parlando di “un regno futuro oltre la realtà”, perché in Europa si è già affermato il Fascismo e si sta affacciando lo spettro del Nazismo. Tuttavia rilancia con enfasi la fede nella tolleranza e nella convivenza pacifica tra i popoli che non lo abbandonerà mai sino alla fine³⁰.

²⁹ STEFAN ZWEIG, *Appello agli europei*. Traduzione di Leonella Basiglini, Milano 2015.

³⁰ Un discorso a parte meriterebbe naturalmente la specificazione del senso della critica di Zweig a Goethe, se consideriamo che l'autore del *Faust* è uno dei modelli dello scrittore austriaco (vgl. NAOJI KIMURA, *Stefan Zweigs Auffassung vom Goetheschen Dichtertum, in Aktualität und Beliebtheit. Neue Forschung und Rezeption von Stefan Zweig im internationalen Blickwinkel*, hrsg. von Zhang Yi und Mark H. Gelber, Würzburg 2015, pp. 47-58). In questa sede preme sottolineare l'aspetto retorico e funzionale di questa critica, intimamente legato al discorso di fondo che Zweig sta portando avanti, il cui scopo è quello di esaltare la posizione di Nietzsche più che mettere sotto processo Goethe. Inoltre va rilevato che la critica suddetta non si rivolge a Goethe in generale quanto alle sue posizioni nel *Viaggio in Italia*. Se è vero che, come sostiene Hubert Lengauer, il *Viaggio in Italia* non costituisce per gli autori austriaci solo un passaggio obbligato ma anche un'eredità scomoda e ingombrante, ecco che Zweig potrebbe aver voluto approfittare del suo *plädoyer* per il punto di vista “europeo” di Nietzsche per relativizzare l'importanza di quest'opera (Cfr. HUBERT LENGAUER, *Der Himmel schickt mir Bilder! Italien in der österreichischen Literatur, in Italia – Österreich. Sprache, Literatur, Kultur* [Atti del Convegno Internazionale di Studi „Österreich - Italia. Lingua, letteratura, cultura”, (Udine, 28 - 31 maggio 2003)], hrsg. von Luigi Reitani, Karlheinz Rossbacher und Ulrike Tanzer, Udine 2006, pp. 35-50; qui p. 36). Da ultimo, non va dimenticato che nel fondamentale saggio su *Il pensiero europeo nel suo sviluppo storico* (1932) Zweig fa di Goethe uno dei grandi testimoni della fede europea.

Kafkas Italien. Versuch einer Einordnung

Jutta Linder

Dreimal hat Kafka, wenn er sich von Prag losmachte, um auf Reisen zu gehen, italienischen Boden betreten¹. Beim ersten Mal, es war im Herbst 1909, hat er sich mit dem Freund Max Brod und dessen Bruder Otto auf den Weg begeben, ist über München und Innsbruck nach Riva im damals österreichischen Teil des Gardasees gefahren, wo er für die ganze erste Hälfte seines nur auf zehn Tage bemessenen Urlaubs² zunächst einmal Badeferien einlegte. Badeferien waren dies, die dann auch Exkursionen in die nähere Umgebung einschlossen, so etwa an den Wasserfall von Varone, an den Lago di Toblino oder nach Arco, und an die sich als spontane Reaktion auf eine italienische Zeitungsmeldung hin ein Ausflug per Dampfschiff nach Brescia anschloss. Teilgenommen hatten die drei Prager an der spektakulären Flugwoche in Montichiari vom September 1909³, zu welcher eben die *Sentinella bresciana* die Öffentlichkeit einlud und von der Kafka selbst wenig später mit seiner Kurzreportage *Die Aeroplane in Brescia* Zeugnis abgelegt hat⁴.

¹ Stück für Stück nachgezeichnet hat Hartmut Binder die einzelnen Italienreisen Kafkas mit seinem großangelegten kommentierten Bildband *Mit Kafka in den Süden. Eine historische Bildreise in die Schweiz und zu den oberitalienischen Seen*, Prag 2007. Über diese sehr empfehlenswerte Dokumentation hinaus siehe gleichfalls HARTMUT BINDER, *Kafkas Welt. Eine Lebenschronik in Bildern*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 153-410, sowie ALBINO TONELLI, *Ai confini della Mitteleuropa. Il Sanatorium von Hartungen di Riva del Garda. Dai fratelli Mann a Kafka gli ospiti della cultura europea*, Trento 1995, bes. S. 243-299.

² Vom 4. bis zum 14. Oktober 1909. Zur Rekonstruktion dieser Reisedaten, die in eine Zeit fallen, die noch nicht von den überlieferten Tagebüchern Kafkas abgedeckt ist, siehe BINDER, *Mit Kafka in den Süden*, zit., S. 14. Vgl. ders., *Kafkas Welt*, zit., S. 156.

³ Zu den Protagonisten dieses Ereignisses, das recht eigentlich einen Flugwettbewerb darstellte, zählte neben dem Franzosen Louis Blériot, dem Aviatiker im Übrigen, der mit seiner Überquerung des Ärmelkanals als Erster überhaupt einen Flug über offenes Meer gewagt hatte, auch der Amerikaner Glenn Curtiss. Eine besonders anschauliche Darstellung liefert Peter Demetz mit seiner Monographie *Die Flugschau von Brescia. Kafka, d'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*, aus dem Englischen von Andrea Marenzeller, Wien 2002.

⁴ »La Sentinella Bresciana vom 9. September 1909 meldet und ist davon entzückt: 'Wir