

Prefazione

di Arturo Larcati

E io mi sentivo come se per la prima volta l'aria scorresse in me e un fiotto caldo mi attraversasse le vene. Oh, com'è stato. Solo in quel momento ho capito cosa significa essere artisti: poter mettere il mondo sui suoi cardini e poi imprimergli la spinta. La mia titubanza è finita. Perché qualcosa in quest'ora tra timore e giubilo si è squarciato in me come una vena rossa.

Stefan Zweig, *Il commediante trasformato*

Il teatro di Stefan Zweig ieri e oggi

Stefan Zweig (1881-1942) inizia la sua carriera di scrittore con poesie e brevi novelle, che rivelano da subito il suo grande talento, tuttavia sin dai suoi esordi coltiva il sogno di imporsi anche come autore di drammi teatrali. A cominciare dai suoi anni viennesi – quelli che lo scrittore chiamerà gli anni della sua “prima vita” – Zweig investe molte energie nella traduzione delle *pièces* dei suoi modelli francesi, Emile Verhaeren e Romain Rolland, che grazie al suo lavoro di instancabile mediatore verranno poi anche rappresentate nei teatri di lingua tedesca. Nello stesso tempo, però, inizia a scrivere anche lui per il teatro. Vedere i propri drammi messi in scena sui grandi palcoscenici di Vienna, in particolare al Burgtheater, o a Berlino, Praga e Zurigo, per uno scrittore di inizio Novecento è anzitutto una questione di riconoscimento, di prestigio sociale. Proprio a chi come il giovane Zweig è ancora ai primi passi come scrittore e in parte ancora alla ricerca di un proprio stile, il successo teatrale può garantire una popolarità molto più ampia di quella che gli offrono i primi versi e le prime novelle. Nelle considerazioni preliminari di una recensione al dramma *La nave* (1908) di Gabriele D'Annunzio, che testimonia non solo il suo precoce interesse per il teatro internazionale, ma anche e soprattutto quello per i meccanismi che regolano il successo in campo letterario, Zweig distingue nettamente la posizione del poeta da quella del drammaturgo: mentre il primo si illude soltanto di realizzarsi appieno come scrittore, il secondo può davvero contare su un impatto sociale immediato: la sua “parola” ha un’effettiva “risonanza” sul grande pubblico, instaura una piena “sintonia” con “le masse”. Per Zweig, chi scrive versi rimane in sostanza isolato in una sorta di torre d’avorio, mentre il teatro, soprattutto a Vienna e in Austria, rappresenta a suo

giudizio il migliore “ponte” tra il poeta e “le masse”. È difficile dire se dietro a questa netta dicotomia tra poeta e drammaturgo non si nasconda il sogno di poter superare in popolarità l'idolo indiscusso di una intera generazione di scrittori: Hugo von Hofmannsthal, autore di versi tanto raffinati quanto ammirati dalla critica; innegabile comunque la distanza di Stefan Zweig da un altro grande poeta come Stefan George, che dell'esclusività e del disprezzo del “volgo profano” aveva fatto il suo biglietto da visita. Fatto sta che nelle sue memorie de *Il mondo di ieri* (1942) Zweig confermerà il ruolo centrale del teatro nell'identità culturale della borghesia colta della *Felix Austria* di Francesco Giuseppe, vedendo in esso l'espressione di un “fanatismo artistico” oggi diffuso soprattutto tra gli appassionati dell'opera lirica. «Questo entusiasmo per il teatro, l'arte e la letteratura», scrive Zweig a proposito della propria adolescenza, «era del resto naturalissimo a Vienna. I giornali davano molto spazio agli eventi culturali, dovunque si andasse non si sentivano adulti discorrere d'altro che dell'Opera o del Burgtheater, in tutte le cartolerie erano esposti i ritratti dei grandi attori [...]. Anche mio padre del resto, come tutti i padri viennesi, s'era entusiasmato in gioventù per il teatro assistendo al *Lohengrin* diretto da Riccardo Wagner, con la stessa ammirazione con cui noi correvamo alle prime di Riccardo Strauss e di Gerhart Hauptmann. Che noi liceali si andasse a ogni prima rappresentazione, era sottinteso: ci saremmo ben vergognati di fronte ai compagni più fortunati se il mattino seguente non avessimo saputo riferire ogni particolare della serata». Il culto devozionale dei grandi attori e dei direttori d'orchestra è parte integrante di questo “fanatismo”: «[S]corgere Gustav Mahler per istrada era un evento da riferire come un piccolo trionfo personale ai compagni», continua Zweig, «e quando un giorno, fanciullo, fui presentato a Giovanni Brahms e quegli mi batté gioialmente sulla spalla, rimasi per alcuni giorni sconvolto dall'inaudito evento». In un altro contesto Stefan Zweig riferisce di essere rimasto folgorato da una performance di Eleonora Duse a Vienna, che lo aveva colpito per la melodia del suo italiano e ispirato a voler imparare la nostra lingua. Anche l'enfatica esaltazione, nelle memorie, del festival di Salisburgo come “apoteosi dell'arte” rientra in questo entusiasmo sconfinato per il teatro.

Come autore di drammi Stefan Zweig è stato alquanto prolifico. Ha scritto una dozzina di testi per la scena, tra cui una commedia e un libretto. La sua produzione si concentra negli anni che precedono la fase dell'esilio – la sua cosiddetta “terza vita” dopo la “seconda” degli anni felici trascorsi a Salisburgo (1919-1934). Negli anni dell'emigrazione l'ispirazione teatrale si spegne. Oggi, le sue *pièces* vengono rappresentate raramente. A venire messa in scena

con una certa regolarità è soltanto la commedia *Volpone* (1926), il rifacimento di un testo di Ben Jonson (1572-1637), che testimonia uno spiccato senso della comicità e anche una certa ammirazione per i modelli della Commedia dell'Arte italiana. Un altro adattamento da Ben Jonson, *Die schweigsame Frau* (*La donna silenziosa*), un libretto scritto per Richard Strauss, viene a volte inserito nei programmi operistici (ad esempio la Bayrische Staatsoper di Monaco lo ha messo in scena nel 2010 e nel 2022).

Rispetto al ruolo marginale nel teatro contemporaneo, i drammi di Zweig nei primi tre decenni del ventesimo secolo – grazie anche al talento manageriale dello scrittore, ai suoi contatti a diversi livelli e alle sue abilità nella *self promotion* – erano regolarmente grandi successi di pubblico. Zweig sapeva infatti assecondare in modo magistrale il gusto del tempo per il teatro di tipo declamatorio, basato in particolare su lunghi monologhi concepiti apposta per i grandi attori del tempo. Per questo, sino al 1928, Zweig scrive drammi esclusivamente negli endecasillabi sciolti della tragedia classica, versi che oggi risultano carichi di un *pathos* piuttosto estraneo alla nostra sensibilità. Sul suo notevole successo come drammaturgo – testimoniato sia dal fatto che i grandi teatri di lingua tedesca facevano a gara per assicurarsi le sue *pièces*, sia che queste (come nel caso de *La casa sul mare* o dell'*Agnello del povero*) potevano esordire a volte contemporaneamente anche in tre teatri diversi e che grandi attori del tempo gli richiedevano testi scritti apposta per loro – Zweig sorvola tuttavia nelle sue memorie. Ne *Il mondo di ieri* si sofferma invece a rievocare in dettaglio le circostanze sfavorevoli che avevano accompagnato la messa in scena dei suoi drammi, come se la sua produzione teatrale fosse stata sin dall'inizio sotto una brutta stella. Lo scrittore attribuisce una grande importanza al fatto che ben tre attori di chiara fama fossero morti poco prima di esordire in una sua *pièce*: anzitutto Adalbert Matkowsky, poi Joseph Kainz e infine Alexander Moissi.

Anche oltre i confini dell'Austria e della Germania Zweig aveva fama di autore di tutto rispetto. Nel 1928 viene invitato a Mosca come rappresentante della letteratura tedesca a tenere un discorso per il centenario della nascita di Tolstoj, visita i teatri più famosi della capitale ed entra in contatto con un regista del calibro di Sergej Ėjzenštejn. Allo stesso modo, dalle memorie de *Il mondo di ieri* veniamo a conoscenza del fatto che Pirandello lo aveva voluto come traduttore del suo dramma *Non si sa come*, anche se poi il progetto di una rappresentazione sia in tedesco che in italiano con lo stesso Moissi come protagonista non poté essere realizzata per la morte improvvisa dell'attore. Pirandello, inoltre, avrebbe voluto avere Zweig come relatore a un congresso organizzato nel 1934 a Roma dall'Accademia Volta e dedicato al teatro internazionale, ma lo

scrittore austriaco declinò l'invito nel timore che la sua partecipazione potesse essere scambiata per un atto di sostegno al Fascismo. Zweig aveva già rifiutato per motivi analoghi un altro invito dalla stessa Accademia nel 1932.

Considerate queste premesse, nonostante la distanza storica che ci separa dalle *pièces* di Zweig, vale senz'altro la pena di studiare il suo teatro – anche al di fuori dell'ambito squisitamente accademico – anzitutto perché i drammi costituiscono una parte importante della sua opera complessiva. Questi testi teatrali riflettono alcuni aspetti centrali della sua poetologia e ci permettono di constatare gli obiettivi che l'autore si prefigge di raggiungere con i suoi lavori, come si spiegherà meglio nel prossimo paragrafo. Oltre a ciò, la vena drammatica di Zweig emerge a ogni piè sospinto nella sua produzione letteraria. La tensione drammatica di alcune delle novelle più note vive del crescendo che *mutatis mutandis* troviamo anche nelle tragedie classiche. Non solo: anche la biografia di Maria Stuart (1935) sembra seguire l'idea di raccontare la vita della protagonista come in una *pièce* teatrale. In base a questa impostazione il primo capitolo è preceduto dalla lista delle *dramatis personae* e dei luoghi come nelle direttive di regia. Anche la grandezza degli eroi delle *Sternstunden der Menschheit* (*Ore cruciali dell'umanità*) è una grandezza che risulta dal loro tragico destino. Alcuni di loro vengono paragonati agli eroi della mitologia greca. Infine, il saggio biografico su Amerigo Vespucci (1941) è diviso in cinque grandi momenti come i cinque atti di un dramma.

Un discorso a sé meriterebbero gli scritti teorici sul teatro, in particolare le riflessioni sull'idea di festival e i saggi dedicati ai grandi attori, nonché le recensioni che testimoniano della capacità di Zweig di leggere molti testi in originale e della sua curiosità nei confronti del teatro europeo. Questi scritti “minori”, che accompagnano la stesura dei drammi e che sinora non sono ancora stati studiati in modo sistematico, contribuiscono a mettere a fuoco l'idea zweighiana di teatro nel contesto del suo tempo.

Nella discussione sull'attualità e rappresentabilità dei drammi di Zweig Thomas Oberender ha fatto notare come si debbano considerare due tendenze contrapposte di queste *pièces*: la fiducia negli ideali umanistici dell'Illuminismo da una parte e il fascino per le forze oscure dell'irrazionale e del demonico dall'altra. A suo giudizio, nei lavori in cui predomina il pathos umanistico e la volontà di conciliazione dei conflitti, la tensione drammatica si sgonfia. La conciliazione che avviene tra le due antagoniste femminili in *Legende eines Lebens* (*Leggenda di una vita*, 1919) oppure la trasfigurazione di Tolstoj in un santo in terra nel dramma omonimo sarebbero esempi di questo rischio. Al contrario, laddove Zweig sfrutta le potenzialità conflittuali insite nelle energie

demoniche dei personaggi, la tensione cresce sino all'estremo. Non a caso, la germanista Gabriella Rovagnati, che meglio di tutti ha studiato la *pièce* *Das Haus am Meer* (*La casa sul mare*, 1912), la considera la più attuale di Zweig proprio per questo motivo e spezza una lancia perché venga di nuovo messa in scena, magari con qualche adattamento. A suo giudizio, la protagonista Katharina – che rappresenta una variante tutta speciale della *femme fatale* sensuale e seduttiva molto diffusa a inizio Novecento – è una figura “demonica”, che esaspera i conflitti tra i due maschi rivali che si scontrano a causa sua portandoli entrambi alla rovina e alla morte.

Facendo leva sul principio che a teatro si dovrebbero sfruttare le qualità “demoniche” delle opere di Zweig in quanto formano gli assi intorno ai quali si crea la tensione drammatica dell'azione, Thomas Oberender porta avanti una seconda tesi e cioè che Zweig raggiunge il culmine della tensione drammatica non tanto nei suoi drammi quanto nelle novelle. A suo parere, Zweig si servirebbe in modo ideale nella sua prosa di quegli elementi drammatici che recupera dal teatro di Kleist. Proprio grazie ad Oberender allora, nel 2010, al festival di Salisburgo è stata messa in scena con un discreto successo una versione drammatica della novella *Paura*. Anche il fatto che il regista Roberto Rossellini abbia creato già nel 1954 uno dei suoi capolavori ispirandosi proprio a questa novella è una prova della plausibilità di questo approccio.

La messa in scena salisburghese di *Paura* non è l'unico esempio di adattamento teatrale dei testi narrativi di Zweig. Al festival di Reichenau, nell'estate del 2012, è stata portata in scena da Stefan Slupetzky una versione drammatica del romanzo *Ungeduld des Herzens* (*L'impazienza del cuore*, 1939) e nel 2022 il regista Claus Tröger replicherà il tentativo a Landshut, in Bassa Baviera. Lo stesso Claus Tröger ha tratto, sempre nel 2022, dalla novella *Vierundzwanzig Stunden im Leben einer Frau* (*Venti-quattro ore nella vita di una donna*, 1927) un monologo per l'Off Theater di Salisburgo, sulla base di una versione di Éric-Emmanuel Schmitt. La lista degli esempi potrebbe essere molto più lunga e non riguarda solo i paesi di lingua tedesca. In Italia il regista Paolo Valerio, al Teatro Stabile di Verona, ha adattato la novella *Brief einer Unbekannten* (*Lettera di una sconosciuta*, 1922) per Elena Giusti. Il suo esempio è stato seguito anche da altri. La novella *Der Buchmendel* (*Il mendel dei libri*, 1929) ha offerto lo spunto per una interessante performance al MAXXI di Roma. In Francia si sono fatti e si continuano a fare esperimenti simili. Michel Bernier, ad esempio, ha messo in scena la *Schachnovelle* (*Novella degli scacchi*, 1942) al Théâtre Espace 44 di Lione con il titolo *Le jouer d'échecs*. I testi di Zweig hanno fatto da spunto per rappresentazioni anche al Festival del teatro di Avignone.

La poetica dei vinti e la critica al potere

Da un punto di vista stilistico la produzione teatrale di Zweig si presenta come variegata ed eclettica. L'autore si compiace di misurarsi con le diverse tradizioni del teatro europeo del passato e del presente, tra cui la Commedia dell'Arte e il teatro elisabettiano di Shakespeare e Ben Jonson. Per lui è più importante dimostrare la sua duttilità di scrittore in grado di confrontarsi con diverse correnti e sensibilità dell'arte teatrale che non sviluppare uno stile individuale: così con il suo *Tersite* (1907) fa delle concessioni alla moda anticheggiante del suo tempo, mentre in *La casa sul mare* si fa sentire l'eredità del teatro naturalista e sia *Jeremias* (*Geremia*, 1917) che *Leggenda di una vita palesano* evidenti punti di contatto con l'Espressionismo. Tuttavia, Zweig fa confluire queste sensibilità molto diverse in un linguaggio e una poetica che – proprio nella loro interazione – alla fine risultano inconfondibili.

Anche se lo Zweig più maturo ha messo in discussione alcune parti della sua produzione giovanile, tanto che da non far ristampare il suo *Tersite* e mettere in rilievo i difetti de *La casa sul mare*, come la diversa lunghezza delle due parti o la mancanza di unità stilistica, ne *Il mondo di ieri* ha presentato i suoi drammi come risultato di un programma unitario, come emanazione «di un certo tratto personale, cioè la [sua] tendenza a non prendere mai la parte del cosiddetto 'eroe', ma di vedere l'elemento tragico solo nel vinto». Sulla base di questa disposizione mentale Zweig ha considerato le sue opere teatrali come provenienti dalla stessa sorgente da cui erano nate quelle della sua narrativa: «Nelle mie novelle fu sempre chi cede al destino ad attirarmi, nelle biografie chi è vincitore non nell'ambito concreto del successo, ma esclusivamente in senso morale: Erasmo e non Lutero, Maria Stuart e non Elisabetta, Castello e non Calvino».

Il motivo per cui Zweig considera la storia dal punto di vista dei perdenti, degli sconfitti e dei falliti consiste da una parte nella maggiore tensione drammatica e morale che secondo lui si ritrova in questi personaggi e dall'altra nel suo desiderio di rendere loro giustizia da un punto di vista storico. Zweig rifiuta infatti quella concezione tradizionale di storia in cui vengono celebrati solo i vincenti e intende riabilitare e strappare dal dimenticatoio i cosiddetti sconfitti. Proprio perché risultano soccombenti e vengono messi da parte “nell'ambito concreto del successo”, gli sconfitti diventano dei modelli da seguire grazie alla loro grandezza morale e alla loro dignità. La statura umana e tragica di questi anteroi li rende superiori ai loro antagonisti, più forti da un punto di vista fisico o materiale ma a Zweig sospetti in quanto moralmente

ambigui e problematici. Che nelle sue memorie del 1942 lo scrittore riassume come si è visto i principi della sua letteratura non è casuale: dignità, umanità e moralità sono i cardini sui quali Zweig costruisce la sua poetica in funzione antinazista e antifascista durante gli anni dell'esilio.

Zweig comincia ad applicare la poetica dei vinti già nel suo primo dramma: «[G]ià allora non scelsi Achille quale figura eroica, bensì il meno cospicuo dei suoi avversari, Tersite, l'uomo che soffre invece di quello che con la sua forza e la sua sicurezza fa soffrire gli altri». Di fronte alla forza brutta di Achille, Tersite soccombe, ma trionfa dal punto di vista morale perché resta fedele alle sue idee. Con l'esaltazione della sensibilità superiore del suo protagonista e della sua capacità di sacrificarsi in nome delle proprie convinzioni Zweig proietta sul mondo dell'antichità una problematica tipica della letteratura di inizio secolo, che viene dipanata in modo particolare nell'opera giovanile di Thomas Mann. Ma quando nelle sue memorie de *Il mondo di ieri* ribadisce la superiorità della capacità di soffrire e della moralità sul diritto del più forte e sulla violenza è molto probabile che riferisca queste affermazioni anche alla condizione degli esiliati.

La casa sul mare è più che mai un “dramma degli sconfitti”, di personaggi che accettano senza ribellarsi il destino sfavorevole che fa naufragare i loro desideri. La giovane Katharina, che nella prima parte del dramma vorrebbe trasformare la locanda in cui lavora col marito Thomas Krüger in un “mondo nuovo”, viene frustrata dal regime patriarcale imposto dal vecchio Gotthold Krüger, che esige da lei un erede per garantire la continuità della famiglia. Altrettanto avversa la sorte di Thomas Krüger. Quando questi – in seguito all'arrivo di un ufficiale con un gruppo di soldati reclutati con l'inganno per combattere nella Guerra d'indipendenza americana – scopre per caso il passato di prostituta della moglie, cerca di sfuggire all'umiliazione imbarcandosi per l'America e prendendo il posto di un soldato improvvisamente scomparso. Quando, nella seconda parte del dramma, Thomas torna dall'America, entra in una casa molto diversa da quella che trova Ulisse al suo ritorno ad Itaca. La locanda è diventata un ambiente estremamente degradato che ricorda gli scenari in cui si svolgono i drammi naturalisti: la moglie non solo accetta di essere tiranneggiata dal nuovo marito Peter, ma tollera anche che la figlia sia la sua amante. Il vecchio Gotthold ha perso ogni controllo sulla situazione, il *pater familias* è ora un peso per tutti. Thomas è deluso dal comportamento della figlia che vorrebbe portarsi in America. Nel momento in cui vorrebbe tornare in America, da solo, scoppia una lite con Peter che causa la morte di entrambi.

Il grado più alto di identificazione coi suoi personaggi Zweig lo raggiunge nel caso di Geremia, il profeta biblico che si sforza inutilmente di dissuadere il re degli Ebrei dal suo proposito di dichiarare guerra ai Caldei. In questo dramma, concepito nel pieno del primo conflitto mondiale, Zweig riflette sul ruolo dell'intellettuale nella società e prende posizione in modo deciso a favore del pacifismo, dopo che per breve tempo si era fatto coinvolgere dall'entusiasmo patriottico e si era messo al servizio della propaganda militare. Lo scrittore nobilita la figura di Geremia come modello morale, nonostante il profeta fallisca o proprio perché fallisce nel suo compito di ammonire il suo popolo, senza poter impedire la distruzione di Gerusalemme nonché la conseguente diaspora. Ma proprio nell'ora della sconfitta Geremia, dal punto di vista di Zweig, trionfa dal punto di vista morale e riesce a riscattarsi di fronte al suo popolo. Il profeta riesce a dare un senso positivo alla diaspora, individuando nell'esodo e nella perdita di Gerusalemme una missione sovranazionale alternativa a quella della difesa dei confini nazionali con la forza, basata sulla violenza che porta solo altra violenza e distruzione. Agli Ebrei dispersi per il mondo Zweig/Geremia attribuisce il compito superiore di fare da fermento tra le nazioni e di far valere valori transnazionali di tipo spirituale e umanistico.

Per i suoi lavori teatrali Zweig recupera anche figure storiche come il luogotenente Fourès dell'esercito napoleonico e il rivoluzionario tedesco Adam Lux. Il primo è un fedele servitore di Napoleone. Insieme all'attraente moglie Pauline segue il suo generale nella campagna d'Egitto. Questi però tradisce la sua fiducia, con una scusa lo rimanda in Francia e ne seduce la moglie – che diventa l'agnello che nella Bibbia viene tolto al povero e dà il titolo alla *pièce*. A Parigi Fourès inizia una lotta senza quartiere per i suoi diritti, anche se deve sfidare niente di meno che l'uomo più potente di Francia e il suo ministro della giustizia Fouché. E nonostante anche sua moglie cerchi di convincerlo ad abbandonare la sua lotta disperata. Nella sua ostinazione, nel suo voler tener duro sino alla fine, Fourès assomiglia molto al Michael Kohlhaas di Kleist.

Il rivoluzionario Adam Lux è un altro personaggio che nella *pièce* omonima si batte in nome di principi superiori. Insieme a Georg Forster si reca a Parigi, alla Convenzione nazionale della Rivoluzione per chiedere sostegno per la Repubblica di Magonza che sta per soccombere. A Parigi però si rende conto che gli ideali della Rivoluzione vengono piuttosto traditi che messi in pratica. Addirittura si sente attratto da una nemica della Rivoluzione, Charlotte Corday, che in seguito ucciderà Marat. Per non tradire i suoi principi Adam Lux si autodenuncia al Tribunale della Rivoluzione e va incontro alla morte senza paura. Anche lui "trionfa" dal punto di vista morale, nonostante perda la vita

perché non si piega di fronte ad un sistema pervertito e, esattamente come Fourès, non accetta compromessi. In lui e nel suo sacrificio Zweig celebra il principio della libertà e dell'autodeterminazione dell'individuo.

Così come nobilita degli sconfitti e mette al centro dei suoi drammi degli anteroi, d'altra parte Zweig sottopone eroi della tradizione e uomini che fanno la storia e popolano le nostre fantasie collettive a un generale processo di demistificazione. Ad esempio, l'Achille del suo dramma non ha più nulla della grandezza epica di Omero, ha perso lo splendore e l'aura dei guerrieri invincibili. Brutalità e rozzezza sono alla base del suo agire. Per di più, Zweig fa di lui un personaggio nevrotico, costantemente in preda a ossessioni che lo paralizzano – segno che lo scrittore ha recepito la lezione di Freud.

Dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale Zweig approfondisce la sua riflessione sul rapporto tra potere e morale, distinguendo tra il potere delle istituzioni politiche e militari da una parte e la forza di persuasione intellettuale e morale dall'altra: dal primo emana violenza e brutalità; la seconda invece punta sulla conciliazione e si basa sulla non violenza. Il presupposto più importante di questa riflessione è una concezione pessimistica della storia, all'interno della quale i grandi sconvolgimenti non sono il risultato di decisioni prese in base ai principi della ragione e della responsabilità, ma nascono dall'egoismo e dalla sete di potere sia individuali che collettivi. Per questo, nel dramma *Geremia*, Zweig protesta contro i falsi profeti che sostengono l'ideologia del nazionalismo e della guerra e incitano le masse all'odio contro le altre nazioni. Analogamente, nell'*Agnello del povero*, Napoleone viene degradato a rappresentante del machiavellismo che non ha scrupoli e non esita ad approfittare della fedeltà e dell'idealismo dei suoi soldati per i suoi fini egoistici. I giganti della Rivoluzione Robespierre e Marat si rivelano, agli occhi di Adam Lux, molto simili a Napoleone: sono mossi dal suo stesso cinismo e dalla sua stessa brama di potere. Sono i responsabili del "periodo del terrore" che ha gettato molte ombre sulla Rivoluzione: Robespierre rappresenta il principio della "vittoria grazie al terrore", mentre Marat viene definito da Adam Lux "assetato di sangue". La demistificazione dei falsi profeti e degli uomini che fanno la storia viene approfondita nelle biografie degli anni Trenta come *Erasmus* (1934) e *Castellio* (1936), in cui Zweig affronterà il tema della dittatura e del fanatismo religioso.

Nonostante la demistificazione delle sinistre figure bramose di potere, Stefan Zweig resta in qualche modo anche affascinato da questi personaggi malvagi, tanto che dedica al temuto ministro della polizia di Napoleone Joseph Fouché (1759-1820) una intera biografia. Grazie a loro lo scrittore

cerca di sviscerare il funzionamento dei meccanismi del potere e della seduzione e i motivi per cui si diventa complici dei soprusi oppure ci si ribella agli abusi. Zweig distingue nettamente tra l'uso legittimo e quello illegittimo della forza e del potere, ma proprio la *pièce* *L'agnello del povero* dimostra che lo scrittore è abbastanza intelligente da riconoscere che ci sono delle zone d'ombra in cui è difficile distinguere tra vittime e complici dei potenti. Questa ambiguità diventa evidente nel momento in cui Pauline rimprovera al marito Fourès di essere lui stesso parte del sistema di potere contro il quale si ribella.

Con le sue prese di posizione a favore del pacifismo e della libertà di coscienza, con le sue proteste contro il nazionalismo e il despotismo Stefan Zweig si profila nei suoi drammi come uno scrittore critico e politicamente sensibile e ci offre un'immagine di sé che ha poco a che veder con lo stereotipo dello scrittore nostalgico del passato, come viene spesso estrapolato da una lettura unilaterale delle memorie de *Il mondo di ieri*. Nei testi teatrali Zweig si fa portavoce di un impegno che va oltre le diatribe dei partiti politici tradizionali e si concentra nelle utopie che, a loro volta, vengono rilanciate dalle strutture appellative ricorrenti nei drammi e dal pathos nei momenti tipici di molti monologhi. Quasi nessuna delle sue *pièces* più importanti rinuncia a postulare delle condizioni alternative o dei mondi migliori. I personaggi chiave dei drammi lanciano con insistenza esortazioni ad appropriarsi e gestire in modo autonomo il futuro.

Come ha dimostrato Helga Thieme, l'intero svolgimento dell'azione de *La casa sul mare* verte sul sogno di una nuova vita. La prospettiva di un futuro migliore, che assume forme diverse a seconda dei desideri dei personaggi, non è meno struggente solo perché le speranze associate al valore simbolico della casa del titolo e quelle legate all'America come "mondo nuovo" vanno a fondo come i due tragici protagonisti nel finale. Allo stesso modo, dopo la distruzione di Gerusalemme ad opera dei Caldei, il profeta Geremia postula nella *pièce* omonima la visione utopica di una Gerusalemme non più legata a dei confini nazionali, ma intesa come idea regolativa che deve servire al popolo ebraico per trasformare il destino tragico della diaspora in una missione al servizio della comprensione tra le nazioni. Il dramma *Adam Lux* culmina addirittura in un'utopia squisitamente politica. Davanti alla Convenzione nazionale il protagonista tiene un discorso carico di pathos a favore del superamento degli egoismi nazionali e lancia un appello per la fondazione di uno stato transnazionale che comprenda sia la Francia che la Germania. In questo caso Stefan Zweig presenta la sua visione degli Stati Uniti d'Europa come realizzazione degli ideali della Rivoluzione francese.

L'aspetto più provocatorio dei drammi di Zweig consiste dunque negli appelli diretti o indiretti dei suoi protagonisti a protestare contro ogni forma di fanatismo, contro gli abusi di potere e le ideologie che violentano la dignità umana, a non volgere lo sguardo dall'altra parte, a non esitare a mostrare il proprio coraggio civile. Anche se in certi contesti possono apparire anacronistici, l'impegno disperato per la pace del profeta Geremia, la lotta senza quartiere di Fourès per i suoi diritti e la sua dignità e il sacrificio di Adam Lux in nome degli ideali della Rivoluzione francese non hanno perso sino ad oggi nulla della loro attualità. Nemmeno la sensibilità con cui Zweig ne *La casa sul mare* tratta il dramma dei nuovi schiavi e della migrazione forzata ci può lasciare indifferenti.

Bibliografia

- Robert Dumont, *Le théâtre de Stefan Zweig*, Presses universitaires de France, Paris 1976.
- Arturo Larcati, *Stefan Zweig als Autor von Dramen und sein Verhältnis zu den Festspielen*, in: *Abschied von Europa*, hrsg. von Klemens Renoldner, Brandstätter Verlag, Wien 2014, pp. 187-199; 296.
- , *Theater*, in: *Stefan Zweig Handbuch*, hrsg. von Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter, De Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 694-702.
- Thomas Oberender, *Der Fluch durch den Zauber bannen. Stefan Zweigs Horror vor der zupackenden Ordnung*, in: *Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte*, hrsg. von Birgit Peter und Klemens Renoldner, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 115-131.
- Gabriella Rovagnati, *Mutterschaft als Erpressung und Selbstverleugnung: Das Haus am Meer*, in: *Stefan Zweig und das Dämonische*, hrsg. von Matiaz Birk und Thomas Eicher, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 157-169.
- , *Das Haus am Meer (1912)*, in: *Stefan Zweig Handbuch*, hrsg. von Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter, De Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 123-128.
- Helga Thieme, *Das neue Leben. Bilder einer Utopie in Dramen von Stefan Zweig und Ernst Barlach*, in: *Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte*, hrsg. von Birgit Peter und Klemens Renoldner, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 101-114.