

SULLE TRACCE DELLO «JUNG WIEN»:
LE «SILBERNE SAITEN» DI STEFAN ZWEIG

Estratto da:
*ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Milano*
Volume XLII, fascicolo III - Settembre-Dicembre 1989

SULLE TRACCE DELLO «JUNG WIEN»:
LE «SILBERNE SAITEN» DI STEFAN ZWEIG

«Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich [...] Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen».

Rainer Maria Rilke ¹

Con convincente e rinnovato entusiasmo Stefan Zweig rievoca nel suo libro di memorie *Die Welt von gestern*² il periodo di lettura intensa, anzi frenetica, anche se assai poco metodica e ancor meno qualitativamente selettiva³, che caratterizzò gli anni da lui trascorsi sui banchi del Wasa-Gymnasium di Vienna⁴, anni in cui praticamente ogni sua energia venne assorbita dai libri. Fu un periodo forse poco positivo per il fisico gracile di Zweig adolescente, cui lo sport e le passeggiate all'aria aperta, che invece disdegnava, avrebbero certamente giovato di più delle numerose ore quotidiane dedicate alla lettura⁵. D'altro canto però questo bisogno quasi patologico di appropriarsi del contenuto di ogni sorta di libro che gli capitasse fra le mani, specialmente se nuovo e non conosciuto, fu un'esperienza fondamentale per la formazione artistica del futuro

¹) R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main, Insel TB, 1982, p. 21.

²) S. Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main, Fischer TB Vlg., 1980 (da qui in poi WG).

³) *Ibid.*, cap. II, *Die Schule im vorigen Jahrhundert*, p. 32 ss.

⁴) Stefan Zweig frequentò il Wasa-Gymnasium di Vienna dal 1882 al 1900. Il Ginnasio si chiamava allora ancora Maximilian-Gymnasium, cfr. il «Curriculum Vitae» autografo, riprodotto in: H. Müller, *Stefan Zweig*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1988, p. 26, nonché la biografia di Zweig, *ibid.*, p. 140 ss.

⁵) WG, p. 53 ss.

scrittore. Non fu il liceo, scuola d'obbligo per un rampollo come lui della ricca borghesia industriale, a fornire a Zweig quegli stimoli atti a favorire la sua grande passione per la letteratura e la sua precoce produttività artistica. Non furono cioè tanto le noiose letture obbligatorie, imposte dai programmi obsoleti del disciplinato quanto letargico sistema scolastico metternichiano, più «Lernkaserne»⁶ che centro di autentica formazione spirituale, ad appagare la curiosità intellettuale del giovane Zweig. Il luogo che in realtà rappresentò la vera palestra della sua maturazione intellettuale fu il Caffé, o meglio quella «Institution besonderer Art»⁷ che è il «Kaffeehaus» viennese, locale «wo jeder Gast [...] stundenlang sitzen, diskutieren, schreiben, Karten spielen, seine Post empfangen und vor allem eine unbegrenzte Zahl von Zeitungen und Zeitschriften konsumieren kann»⁸. Così, mentre assolutamente sterile fu il rapporto fra l'allievo Zweig con i suoi scialbi ed anonimi insegnanti, definiti con pietà ma senza alcuna partecipazione «arme Teufel, die sklavisch an das Schema, an den behördlich vorgeschriebenen Lehrplan gebunden, ihr "Pensum" zu erledigen hatten wie wir das unsere»⁹, fecondissimo fu al contrario il confronto e lo scambio continuo e costante del liceale coi suoi coetanei, animati, anzi posseduti come lui da quella stessa monomania per l'arte che alla fine del secolo sembrava aver contagiato come una sorta di epidemia la giovane «intelligentia» viennese. Tanto più che le passioni per il teatro, la musica e la letteratura, da sempre connaturali alla capitale danubiana, non venivano ostacolate neppure dagli adulti, che consideravano queste debolezze, anche se a volte esasperate ed esasperanti nella gioventù di allora¹⁰, assai meno pericolose della dedizione al fumo o alle donne. Zweig fu, fin da ragazzo, consapevole di essere, insieme all'intera sua generazione, erede diretto, oltre che del secolare culto per l'arte della sua città natale, di quel generale rivolgimento culturale che nell'ultimo quarto dell'Ottocento in tutta Europa aveva sentenziato la morte del Positivismo e visto affermarsi una sensibilità nuova, poliedrica e possibilista, in ogni campo artistico. Il giovane Zweig in particolare però si sentiva poeta, e quindi, nello specifico, si considerò quasi destinato ad essere continuatore naturale di quella poesia nuova, «moderna», spesso incompresa, che leggeva con tanta avidità e che, prendendo impulso dal Simbolismo francese, a Vienna in particolare aveva trovato i suoi portavoce nel gruppo «Jung-Wien» e la sua massima espressione nel precoce genio lirico di Hofmannsthal, «das wunderbare und einmalige Phänomen [...], in dem unsere Jugend nicht

⁶) *Ibid.*, p. 34.

⁷) *Ibid.*, p. 40.

⁸) *Ibid.*, p. 40.

⁹) *Ibid.*, p. 35.

¹⁰) *Ibid.*, p. 42. Cfr. sull'argomento anche la novella *Die spät bezahlte Schuld*, nel vol. *Phantastische Nacht* delle *Gesammelte Werke in Einzelbänden* (da qui in poi: *GW*), hrsg. von K. Beck, Frankfurt am Main 1982 ss., pp. 39-69.

nur ihre höchsten Ambitionen, sondern auch die absolute dichterische Vollendung in der Gestalt eines beinahe Gleichaltrigen sich ereignen sah»¹¹.

Sull'esempio di Loris, a Vienna la precocità non solo era diventata di moda, ma era addirittura considerata postulato fondamentale per quanti pensassero di dedicarsi in qualche modo all'arte; e quantunque i giovani nati nell'ultimo ventennio del secolo scorso non fossero in genere tanto presuntuosi da credere di poter facilmente rivaleggiare con Hofmannsthal, poeta affermato già assai prima della laurea - altra tappa d'obbligo per i figli dell'alta borghesia -, costoro, come Zweig, speravano non di meno di poter raggiungere pian piano, per successive tappe, la propria maturità artistica, come del resto aveva fatto un altro idolo di questa generazione assetata di novità in poesia, l'inquieto Rainer Maria Rilke:

Man mußte sich nicht sofort aufgeben, weil man vorläufig Unzulängliches, Unreifes, Unvertrauliches schrieb, und konnte vielleicht statt des Wunders Hofmannsthals den stilleren, normaleren Aufstieg Rilkes in sich wiederholen.¹²

Sentendosi destinato a diventare poeta, il giovane Zweig si applicò quindi con zelo eccezionale alla lettura della lirica, soprattutto contemporanea, tanto da conoscere assai bene a soli diciassette anni, oltre ai due grandi nuovi astri della poesia absburgica, anche George, e ancora Baudelaire, Whitman, Valéry, che leggeva tutti in lingua originale, non trascurando neppure, d'altro canto, lo studio della prosodia, tanto da poter affermare di possedere, sempre a soli diciassette anni, non solo «alle Kunstgriffe und Extravaganzen und Kühnheiten der Sprache», bensì anche «die Technik jeder Versform»¹³.

E la sua costanza nell'esercizio fu altrettanto precocemente premiata, come conferma una lettera a Franzos, redattore della rivista letteraria «Deutsche Dichtung»¹⁴, dove Zweig dichiara:

¹¹) *WG*, p. 45. Sulla precocità prodigiosa e la perfezione della lirica di Hofmannsthal cfr. anche il necrologio di Stefan Zweig, *Hugo von Hofmannsthal. Gedächtnisrede zur Trauerfeier im Wiener Burgtheater*, in: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, in *GW* 1984, pp. 279-292; cfr. inoltre: *Das Wien von gestern*, in: *Länder, Städte, Landschaften*, Frankfurt am Main, Fischer, 1986, p. 74. Questa magnificazione di Hofmannsthal è però solo l'aspetto ufficiale del rapporto non sempre facile di Zweig con il pur ammiratissimo poeta; cfr. in proposito Müller, *op. cit.*, p. 22 s. Cfr. sull'argomento anche: *Stefan Zweig über Hugo von Hofmannsthal. Aus Gesprächen mit Victor Wittkowski*, in «Hofmannsthal-Blätter» 23/24 (1980/81), pp. 57-68; H. von Hofmannsthal - S. Zweig: *Briefe* (1907-1928), in «Hofmannsthal-Blätter» 26 (1982), pp. 86-116.

¹²) *WG*, p. 50.

¹³) *Ibid.*, p. 51.

¹⁴) Zweig era stato collaboratore della rivista bisettimanale berlinese «Deutsche Dichtung» (1886-1904), di cui era redattore lo scrittore ebreo galiziano Karl Emil Franzos (1848-1904).

[...] ich [...] steckte noch sehr tief im Gymnasium drin, als in der «Gesellschaft» mein erstes Gedicht [...] abgedruckt wurde.¹⁵

Nella stessa lettera del dicembre 1901, dove traccia una sorta di schizzo autobiografico, Zweig, a quel punto iscritto alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Vienna, aggiunge:

[...] ich hätte wohl damals schon einen Versband der staunenden Welt versetzt (ich hätte in Wien einen Verleger gehabt) wenn mir nicht mein lieber Freund Adolph Donath so eindringlich abgerathen hätte. Dankbar bin ich ihm noch heute dafür.¹⁶

A questo amico-mentore sono dedicate «in treuer Freundschaft» le poesie del ciclo *Im alten Parke*, vale a dire le ultime sei della prima raccolta di liriche di Zweig, pubblicata in effetti a Berlino col titolo *Silberne Saiten*¹⁷ soltanto pochi mesi prima di questa lettera a Franzos, e precisamente nel febbraio del 1901.

Zweig ricorda con quanto entusiasmo, quanta ansia e in fondo quanta presunzione avesse preparato, a diciannove anni, appena superato l'esame di maturità, questa «Auslese», questa scelta antologica delle sue poesie:

Ich sandte das Manuskript verwegen genug gerade an jenen Verlag, der damals der repräsentative für deutsche Lyrik war, Schuster & Löffler, die Verleger Liliencrons, Dehmels, Bierbaums, Momberts, jener ganzen Generation, die zugleich mit Rilke und Hofmannsthal die neue deutsche Lyrik geschaffen.¹⁸

Non solo l'editore accettò il volume, accogliendo Zweig, incredulo e soddisfatto, nel Gotha della lirica tedesca, ma anche la reazione che le poesie suscitarono fu inaspettatamente oltremodo positiva:

Liliencron und Dehmel, die damals führenden lyrischen Dichter, gaben dem Neunzehnjährigen herzliche und schon kameradschaftliche Anerkennung, Rilke, der so sehr von mir Vergötterte, sandte mir als Gegengabe für das «so schön gegebene Buch» einen «dankbar» gewidmeten Son-

¹⁵) Cit. da Jong-Dae Lim, *Das Leben und Werk des Schriftstellers Karl Emil Franzos*, Diss., Wien 1981, p. 604.

¹⁶) *Ibid.*, p. 604.

¹⁷) S. Zweig, *Silberne Saiten. Gedichte*, Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler, 1901; ora in: *GW*, cit. nota 9. Si farà qui riferimento a questa edizione indicando direttamente tra parentesi il numero delle pagine: il volume, intitolato *Silberne Saiten*, oltre alla raccolta omonima (pp. 11-78) contiene anche le raccolte *Die frühen Kränze* (pp. 80-141) e *Neue Fabriten* (pp. 143-223), nonché le liriche *Ballade von einem Traum*, 1923 (p. 225) e *Letztes Gedicht* (p. 232). Il ciclo finale delle *Silberne Saiten* si intitola *Im alten Parke. Ein Spätsommertraum* (pp. 71-78); è corredato di questa dedica: «Meinem lieben Adolph Donath in treuer Freundschaft» e comprende le seguenti sei liriche: *Sehnsucht*, p. 72; *Ahnung*, p. 73; *Erfüllung*, p. 74; *Erste Schatten*, p. 75; *Ausklang*, p. 76s; *Erinnerung*, p. 78.

¹⁸) *WG*, p. 79s.

derdruck seiner jüngsten Gedichte. [...] Die unvermuteste Ueberraschung von allen jedoch war, daß Max Reger, neben Richard Strauß der größte damals lebende Komponist, sich an mich um die Erlaubnis wandte, sechs Gedichte aus diesem Bande vertonen zu dürfen.¹⁹

Su quaranta critiche, pubblicate dal febbraio fino all'ottobre successivo, soltanto una comparsa sul «Berliner Tageblatt» era decisamente stroncante: le altre contenevano tutte parole di lode per la piccola antologia lirica di Zweig²⁰.

Fu proprio l'inatteso successo ottenuto con queste sue prime liriche a dare a Zweig il coraggio necessario per presentarsi a Theodor Herzl, il redattore del «Feuilleton» della «Neue Freie Presse», giornale di enorme prestigio, considerato a Vienna «Heimatstatt der siebenfach Gesalbten»²¹, per proporgli la pubblicazione di un'altra sua «kleine dichterische Arbeit»²².

Anche in questo caso avvenne il miracolo: non solo Herzl accettò il lavoro di Zweig, ma in un suo articolo sullo stesso giornale, indicò il nome del giovane poeta «als ersten unter den neuen Talenten [...], die nach Hofmannsthal auf der Wiener Literaturszene erschienen waren [...]»²³.

L'ingresso nel tempio della «Neue Freie Presse», il foglio che rappresentava «in vorbildlicher Art den hohen kulturellen Standard des alten Oesterreich»²⁴, conquistò a Zweig anche la fiducia e la stima dei suoi genitori, prima alquanto scettici nei confronti delle velleità letterarie del loro secondogenito, che invece da quel momento cominciarono a prendere sul serio. Neppure in precedenza, tuttavia, il rapporto di Zweig con la sua famiglia era stato conflittuale: il giovane poeta, i cui risultati scolastici non erano peraltro molto brillanti, non veniva tenuto in grande considerazione, ma neppure ostacolato, tant'è vero che le *Silberne Saiten*, a parte, come si diceva, l'ultimo ciclo della raccolta, sono proprio dedicate «meinen lieben Eltern»²⁵. Se si escludono le sei liriche finali, dedicate a Donath, la raccolta comprende cinquantatré componimenti di varia lunghezza, presentati da 9 versi anacreontici iniziali, che, come dice il loro stesso titolo, servono da introduzione al florilegio poetico:

¹⁹) *Ibid.*, p. 80; cfr. Max Reger, Opus 97 e 104.

²⁰) Cfr.: D.A. Prater, *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*, Frankfurt am Main, Fischer TB, 1984, p. 30.

²¹) *WG*, p. 82.

²²) *Ibid.*, p. 82.

²³) J. Strelka, *Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit*, Wien OeVB, 1981, p. 14.

²⁴) *WG*, p. 82.

²⁵) *Silberne Saiten*, p. 11: «Meinen lieben Eltern zu eigen, Wien, Februar 1901».

Zur Einleitung (p. 13)

Was ins Weite einst geflogen,
 Einzeln, ein verlornen Klang,
 Ruht hier, Blatt an Blatt gebogen,
 Träumerstunden stiller Sang. –
 Nun geht's weithin auf die Reise.
 Allen gibt es wohl nicht viel,
 Aber mir erklingt d'raus leise
 Meiner Jugend Sehnsuchtsweise
 Und mein innres Glockenspiel [...]

Si è voluto qui riportare questa lirica per intero, non solo perché essa offre una sorta di sinopsi tematico-poetologica delle liriche qui proposte da Zweig, ma perché anche sul piano stilistico-formale essa presenta alcune caratteristiche comuni dell'intera raccolta. Dopo aver pubblicato a partire dai sedici anni singolarmente e su riviste diverse le sue poesie, il poeta dichiara di aver voluto qui riunire in volume – «Blatt an Blatt gebogen» – i prodotti della sua ispirazione di un tempo²⁶ – l'avverbio «einst» suona quasi faceto, se si pensa che l'autore non ha ancora vent'anni. «Träumerstunden stiller Sang», così Zweig definisce le proprie poesie, indicando immediatamente la loro voluta e ricercata musicalità: le liriche qui raccolte sono infatti tutte rigorosamente in rima e perfettamente strutturate da un punto di vista strofico, a dimostrazione dell'ottimo livello tecnico raggiunto da Zweig mediante un esercizio assiduo, anzi fanatico, già sui banchi del liceo. Nel caso specifico della lirica introduttiva, ad una quartina a rima alterna fa seguito una strofa di cinque versi a rima chiusa, dove cioè il primo e l'ultimo verso hanno lo stesso esito fonetico. I nove versi, dal ritmo uniformemente trocaico e dalla cadenza alternantesi in rime femminili e maschili, sono collegati esclusivamente per paratassi, la struttura sintattica prediletta da tutta la poesia "moderna" per la sua semplicità formale che, oltre a contribuire a conferire regolarità all'andamento dei versi, concede al discorso poetico una maggiore libertà associativa, non vincolandolo ai rigorismi della logica. Nella sua poesia introduttiva Zweig, proprio per definire il valore contenutistico delle liriche qui raccolte, ricorre per ben due volte ad un altro mezzo tecnico che gli è particolarmente caro, l'anteposizione del genitivo al sostantivo cui si riferisce (cfr. «Träumerstunden stiller Sang», 4°; «Meiner Jugend Sehnsuchtsweise», 8°). Il ricorso a questa forma anastrofica, assai frequente nelle *Silberne Saiten* e prediletta anche da George, permette innanzitutto di evitare il ricorso a subordinate re-

²⁶ Si tratta in realtà soltanto di una piccola parte delle poesie già pubblicate da Zweig, come l'autore stesso dichiara in una lettera a Franzos, del 2.11.1900, citata da Prater, *op. cit.*, p. 29: «Ich habe schon 150-200 Gedichte veröffentlicht, das Doppelte geschrieben und jetzt einen Band zusammengestellt unter dem Titel *Silberne Saiten*, d.h. die genaueste Auslese».

lative e conferisce alle espressioni o alle singole parole una maggiore concentrazione semantica, pur rischiando spesso di impreziosirle eccessivamente. La duplice definizione delle liriche – Träumerstunden stiller Sang, 4°; Meiner Jugend Sehnsuchtsweise, 8° – ne indica dunque per un verso il carattere ricercatamente melodioso e stilisticamente accurato, ma sottolineando la loro dimensione malinconico-trasognata, ne denuncia anche l'astrattezza, le dichiara implicitamente «lebensfremd». Le poesie sono il canto sommesso di un poeta precoce e giovanissimo, consapevole dei limiti della sua esperienza, sostanzialmente basata sulla convinzione della totale equipollenza fra sogno e realtà. Il quinto verso della lirica introduttiva, sorta di pausa proprio al centro della composizione, propone infatti le poesie raccolte come il risultato di una fase d'ispirazione in sé conclusa ma non certo definitiva, come l'esito di una tappa propedeutica ad un ulteriore momento produttivo, come una sorta di premessa ad un'evoluzione poetica futura. In effetti: «Nun geht's weithin auf die Reise», il romantico viaggio dell'apprendistato poetico non è ancora giunto al suo adempimento. Dopo questo verso centrale, per metà riflessione e per metà promessa, la quartina finale illustra invece quale sia l'orizzonte d'aspettativa del poeta, consapevole di non proporre un discorso di interesse generale nelle poesie qui raccolte, proprio perché esse non sono nate per avere quale interlocutore il vasto pubblico, ma soltanto per dar voce alle sue ansie e aspirazioni di giovinezza. C'è anche qui la coscienza di una ricerca basata esclusivamente su un'insistente concentrazione sul proprio «Io», anch'essa tipica di tutta la fase estetizzante dei poeti dello «Jung-Wien» e sintetizzata così da Hofmannsthal:

Ich glaube [...], daß ich im Stande sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen [...] Es handelt sich freilich immer nur darum ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkin'schen Dörfer aufzustellen, aber solche an die man selber glaubt [...].²⁷

Nella parte finale della lirica introduttiva Zweig esprime la stessa convinzione della validità del proprio sforzo cognitivo, uno sforzo utile, però in fondo ancora sostanzialmente inconsistente, come rivela il termine conclusivo, «Glockenspiel». I puntini di sospensione finali sembrano riassumere il carattere di incompiutezza di tutte queste liriche, prodotti di quell'attesa e di quella ricerca tipiche dell'adolescenza, che della vita ha ancora soltanto un vago, spesso angoscioso presentimento, senza essere ancora in grado di afferrarne a pieno il contenuto e il senso. In effetti nel complesso le poesie di questa raccolta cantano quella tensione verso l'autocoscienza, verso la scoperta della propria identità, tema prediletto dai poeti di «Jung-Wien», di cui Zweig era stato grande

²⁷ H. von Hofmannsthal – R. Beer-Hofmann, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1972, p. 47.

ammiratore e di cui qui si dimostra valido epigono. Si tratta insomma di poesie nate tutte sulla soglia della Vita, nel periodo intenso ma incompiuto della «pre-esistenza», il cui contenuto è ancora soltanto un involucro vuoto in attesa di essere colmato dall'esperienza, l'involucro della «Sehnsucht», della brama di vita, dell'anelito verso una conoscenza e comprensione autentiche e definitive di sé e della realtà. Non è un caso che la parola «Sehnsucht», caricata della sua connotazione neo-romantica e già segnalata nella sua funzione programmatica nella lirica introduttiva, ricorra con estrema frequenza e in una variegatissima gamma morfologica nelle poesie delle *Silberne Saiten*; come sostantivo, affiancato ai più diversi aggettivi o assimilato ad altri sostantivi nei più vari composti, oppure in combinazioni aggettivali diversissime, dove sempre si esprime l'attesa, la speranza di attuare l'agognato ma ancora non realizzato aggancio all'esistenza vera. Può trattarsi della *Verflogene Sehnsucht* della lirica omonima (p. 17), di cui si impadronisce la tiepida notte di primavera, trascinandola con sé per la campagnana trasognata, ma può diventare addirittura «Mutter Sehnsucht» (*In tiefer Nacht*, III, 5, p. 33), madre comune a tutti i giovani innamorati che affidano alla notte la loro canzone d'amore. «Sehnsucht» è infatti spesso semplicemente termine identico ad ansia d'amore, un'ansia selvaggia («wilde Sehnsucht») che troverà appagamento nell'incontro con l'amata ignota (*Vertrauen*, II, 6, p. 19), oppure un'ansia cieca («blinde Sehnsucht»), quella che invita gli innamorati ad isolarsi dal mondo per abbandonarsi alla tenerezza (*Im Felde*, II, 4, p. 24), o ancora un'ansia tanto forte («starke Sehnsucht») da contagiare da lontano col sorriso le labbra dell'innamorata immersa nel sonno (*Volksmotiv*, II, 1, p. 46). È un sentimento che si identifica con la tensione interiore che riconosce nella donna amata il proprio «Sehnsuchtsziel» (*Dul*, 6°, p. 30), il proprio oggetto di desiderio, o con la voluttuosa brama («jähle Sehnsucht») dell'intellettuale (*Der Forscher*, IV, 1, p. 27), incapace come la gente comune di abbandonarsi ad un appagamento spontaneo, magari volgare ma liberatorio, dei propri sensi.

Non sempre la «Sehnsucht» è indirizzata verso una persona, verso un «tu» probabilmente in grado di placarla. Spesso essa viene scatenata da un paesaggio, o meglio da un'impressione di natura, perché qui anche per Zweig, come per Hofmannsthal e per tutto lo «Jung-Wien», il paesaggio è soltanto specchio di uno stato d'animo; e dunque quando il giorno è cupo, grigio ed opprimente come in *Dunkle Sehnsucht* (p. 25), il poeta anela verso luminose notti stellate, mentre quando l'aria è mite e tersa come in una notte di prima estate (*Juninacht*, p. 31) egli si lascia avvolgere dalle sue carezzevoli, arcane e affascinanti melodie. Stanche di malinconia (sehnsuchtsmüde) sono le canzoni che la luna canta sopra il bosco di pini (*Wie dunkle Kiefernforste...*, II, 5, P. 16), mentre segnato dallo stesso malinconico desiderio («sehnsuchtgewiesen») è l'itinerario del viaggio che l'anima del poeta intraprende nella notte, guidata

dalla luna (*Nocturno*, III, 5, p. 26). Pieno di malinconia («sehnsuchtsvoll») è il canto vespertino della principessa in attesa dell'innamorato che non arriva (*Abendklänge*, I, 2, p. 55), e invece ebbro di desiderio («sehnsuchtstrunken») è il passo degli innamorati guidati nella notte dalla stella Venere (*Nach Hause*, I, 4, p. 66).

Alla «Sehnsucht» vera e propria si assimilano inoltre altri sentimenti ad essa molto affini, come la trepidazione della fanciulla consapevole di non poter resistere alle profferte amorose dell'innamorato (*Das Mädchen*, p. 20), o la vaga eccitazione di quella che si addormenta in giardino nell'ora del mezzogiorno (*Mittagsträumerei*, p. 21), o ancora il tacito assenso di colei che si concede al desiderio d'amore (*Gewährung*, p. 23).

Sentimento magico e arcano, tormentoso eppure avvincente, la «Sehnsucht» si manifesta preferibilmente in situazioni e momenti particolari, che Zweig così sintetizza:

Das sind die Stunden ... (p. 37)

Das sind die Stunden, die der Sehnsucht heilig sind:

Wenn in den Blütenblättern still der Abenwind
Ein dämmerdunkles Lied der müden Wehmut rauscht
Und dann verstummend selbst dem Spiel der Töne lauscht,
Wenn alle Kelche sommerschwere Düfte glühn,
Und ferne Himmelsrosen purpurblutend blühn,
Und unsrer Kindheit wundersame Märchenglocken
Mit weicher Liebesmär die Seelen an sich locken,
Wenn lautes Leben wesenslos vorüberirnt ...

Das sind die Stunden, die der Sehnsucht heilig sind.

Il crepuscolo è dunque fondamentale per il crearsi di quella atmosfera incantata, atta a far affiorare nella sua massima intensità questo anelito, questa pulsione inquietante e vaga, ancora incapace di identificare con pienezza l'oggetto del proprio desiderio. E ugualmente è necessaria al suo estrinsecarsi una situazione di particolare isolamento, di lontananza dal fragore del mondo, così che il sommosso vento vespertino possa far sentire tra gli arbusti in fiore la sua malinconica canzone. Come spessissimo nelle liriche degli «Jung-Wiener» suoi maestri, anche Zweig poeta vive il suo momento epifanico preferibilmente di sera - «Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt», aveva ammonito Hofmannsthal²⁸ - e, ovviamente, in un giardino, luogo prediletto dagli ipersensibili esteti del fine-secolo per le loro pseudo-esperienze psichiche²⁹, luogo che nel suo decorativo isolamento riflette la sterile chiusura esteti-

²⁸ H. von Hofmannsthal, *Ballade des äußeren Lebens*, VII, 2, in *Gedichte-Dramen I*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fisher, TB-Vlg., 1979, p. 23.

²⁹ Cfr. G. Rovagnati, *Im Palmenhaus: breve summa di kitsch esotico-decadente*, in «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano» XLI/3 (1988), pp. 243-253 e la bibliografia ivi indicata.

ca del loro «Io», incapace di un contatto autentico con la realtà. Il giardino non è apprezzato soltanto nella semioscurità dell'ora del tramonto, ma anche in quella particolare stagione che, se non è ancora decisamente *Nachsommer* è per lo meno già *Spätsommer*³⁰, tarda estate, momento di presentimento della fine, preludio di morte. La satura pienezza dei calici, che quasi esplodono sotto il peso di profumi troppo intensi è sintomatica della loro imminente sfioritura, della loro prevedibile e non lontana dolorosa decomposizione, così come espressamente evoca l'immagine di una ferita insuturabile la fantasmagorica fioritura delle lontane rose celesti nel loro purpureo sanguinare. Come tutta la poesia viennese a cavallo fra '800 e '900 anche queste liriche giovanili di Zweig si dimostrano sostanzialmente astratte, poco autentiche, proprio perché incapaci di vivere nel presente: anche qui non è tanto importante un vero «Erlebnis», una concreta esperienza di vita in grado di mettere in moto un reale processo psichico evolutivo. Puntualmente si assaporano qui sensazioni soltanto probabili e comunque lontane, vissute soltanto nella proiezione in malinconici presentimenti futuri oppure nella regressione nel passato, in un altrettanto infruttuoso, quanto autocompiaciuto e disimpegnato ricordo del felice mondo dell'infanzia.

Anche per il protagonista di queste liriche vale quanto Hofmannsthal sostiene degli eroi dei drammi di Ibsen:

Alle diese Menschen leben ein schattenhaftes Leben; sie erleben fast keine Taten und Dinge, fast ausschließlich Gedanken, Stimmungen und Verstimmungen. Sie wollen wenig, sie tun fast nichts. Sie denken übers Denken, fühlen sich fühlen und treiben Autopsychologie.³¹

Come in *Das sind die Stunden* ... anche in molte altre liriche della raccolta si ritrova la predilezione quasi ossessiva per paesaggi serotini e notturni, avvolti nel rosso purpureo di infuocati tramonti o nel pallido argenteo bagliore della luna³². Ugualmente boschi silenziosi, campi isolati e appartati giardini sono gli unici luoghi in cui si consumano le esperienze fondamentali del sogno e dell'incontro d'amore, concreto o solo immaginario che sia; anzi l'isolamento, la solitudine sono condizione irrinunciabile perché il poeta possa trasformare in canzone la sua sofferenza:

Und traumgewandert zieht die Einsamkeit
Ans Mutterherz den müden Träumer hin,

³⁰ Cfr. il ciclo finale della raccolta *Silberne Saiten* (vedi nota 16), nonché la lirica omonima a p. 42.

³¹ H. von Hofmannsthal, *Die Menschen in Ibsens Dramen*, in: *Reden und Aufsätze* I, cit., p. 150.

³² A conferma di ciò basti dare uno sguardo all'elenco delle poesie, dai titoli significativi come: *Wie dunkle Kiefernforste*, p. 16; *Dunkle Sehnsucht*, p. 25; *Nocturno*, p. 26; *Sternenglaube*, p. 28; *Im Abendpurpur*, p. 29; *Jüninacht*, p. 31; *In tiefer Nacht*, p. 33; *Nacht am Gebirgssee*, p. 40; *Winterabend im Zimmer*, p. 41; *Wunder des Abends*, p. 44; *Weihnacht*, p. 52; *Abendklänge*, p. 55; *Aus schweren Nächten*, p. 68.

Bis er vergessen Wirklichkeit und Leid
Im Banne ihrer Rätselmelodien.

(*Der Dichter*, V, p. 18).

Ad un esame complessivo, le liriche della raccolta risultano in fondo essere tutte variazioni su poche tematiche, se non addirittura tutte variazioni sul motivo fondamentale espresso proprio nella prima poesia dopo l'introduzione, intitolata significativamente *Das Lebenslied*, dove in una lunga serie di distici il giovane poeta confessa la propria incapacità di avere una visione complessiva della propria esistenza, ammette con sofferenza di non essere in grado di ridurre ad un insieme omogeneo il proprio destino, di non saper cogliere nel proprio «Io» un'unità armonica:

Das Lebenslied (p. 14 s.)

... Und jedes Lebensmal, das ich gefühlt,
Hat in mir dunkle Klänge aufgewühlt.
Und doch, das eine will mir nie gelingen,
Mein Schicksal in ein Lebenslied zu zwingen,
Was mir die Welt in Nacht und Tag gegeben,
In einen reinen Einklang zu verweben.
Ein irres Schiff, allein auf fremdem Meer,
schwankt meine Seele steuerlos einher
Und sucht und sucht und findet dennoch nie
Den eig'nen Wiederklang der Weltenharmonie.
Und langsam wird sie ihrer Irrfahrt müd.
Sie weiß: Nur einer ist's, der löst ihr Lied,
Der fügt die Trauer, Glück und jeden Drang
In einen tiefen, ewig gleichem Sang.
Nur durch den Tod der jede Wunde stillt,
Wird meiner Seele Wunschgebet erfüllt.
Denn einst, wenn müd mein Lebensstern versinkt,
Mit matten Lichtern nur der Tag noch winkt,
Da werd' ich sein Erlösungswort verspüren,
Er wird mir segnend an die Seele rühren,
Und in mir atmet plötzlich heil'ge Ruh ...
Mein Herz verstummt ... Er lächelt mild mir zu ...
Und hebt den Bogen ... Und die Saiten zittern
Wie Ernteprecht vor drohenden Gewittern,
Und beben, beugen sich - und singen schon
Den ersten, sehnsuchtsweichen Silber-ton.
Wie eine scheue Knopse, die erblüht,
Reift aus dem ersten Klang ein süßes Lied.
Da wird mein tiefstes Sehnen plötzlich Wort,
Mein Lebenslied ein einziger Akkord,

Und Leid und Freude, Nacht und Sonnenglanz
 Umfassen sich in reiner Konsonanz.
 Und in die Tiefen, die noch keiner fand,
 Greift seine wunderstarke Meisterhand.
 Und was nur dumpfer Wesenstrieb gewesen,
 Weiß er zu lichter Klarheit zu erlösen.
 Und wilder wird sein Lied ... Wie heißes Blut
 So rot und voll strömt seiner Töne Flut
 Und braust dahin, wie schaumgekrönte Wellen,
 Die trotzig an der eig'nen Kraft zerschellen,
 Ein toller Sang lustlehzender Mänaden
 Ertost es laut in jauchzenden Kaskaden.
 Und wilder wird der Töne Bacchanal
 Und wächst zur ungeahnten Sinnesqual
 Und wird ein Schrei, der schrill zum Himmel gellt --
 -- Dann wirrt der wilde Strom und stirbt und fällt ...
 Ein Schluchzen noch, das müde sich entringt ...
 ... Das Lied verstummt ... Der matte Bogen sinkt ...
 Und meine Seele zittert von den Saiten
 Zu sphärenklangdurchbebten Ewigkeiten

Già ad una prima, anche rapida, lettura della poesia, immediata nasce l'associazione di questa canzone col dramma lirico di Hofmannsthal *Der Tor und der Tod*: anche qui la vita acquista senso solo nel suo confronto con la morte, perché la morte, come per il Claudio hofmannsthaliano è anche per il soggetto lirico di questo «Lied» «das erste wahrhaftige Ding ..., das ihm begegnet, das erste Ding, dessen tiefe Wahrhaftigkeit er zu fassen imstande ist»³³.

Come nel dramma di Hofmannsthal il richiamo della morte si fa sentire attraverso la musica del violino, le cui corde «tremano come la magnificenza del raccolto alla minaccia del temporale». È proprio il suono del violino della morte a chiarire anche il significato voluto dal poeta per il titolo della raccolta: sono le sue corde a produrre «den ersten sehnsuchtsweichen Silberton» (XIII, 2) dal quale prende l'avvio l'armonia dell'intero inno alla vita. Suono argenteo, dunque, come argentei sono i paesaggi preferiti da Zweig, quelli notturni, ma non completamente bui, bensì immersi nella luce pallida e incerta della luna, una luce dove i contorni diventano labili e sfuocati e dove si crea la magica attesa che precede l'agognata «Erfüllung»³⁴. Nella canzone di Zweig il suono della morte violinista si trasforma, come sperato, in «Erlösungswort», quasi

³³) Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1894*, in *Reden und Aufsätze III*, cit., p. 376.

³⁴) Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, in *Reden und Aufsätze III*, cit., p. 609.

misticamente in «Logos» redentore, capace di risolvere e superare in sé ogni contraddizione dell'esistenza. Il carattere paradossalmente vitale della morte è espresso in maniera esplicita nella parte finale della canzone: negli ultimi sette distici la musica prima pacata e rasserenante della morte, in un crescendo improvviso e quasi demoniaco, si trasforma in un inquietante e tormentoso baccanale, dove i sensi sperimentano la massima esaltazione, in una progressiva voluttà cui si abbandonano in maniera incondizionata, fino al proprio auto-esaurimento, finché, a conclusione di questa estrema esperienza di piacere, «... Das Lied verstummt ... Der matte Bogen sinkt ...» (XXIV, 2). Alla fine l'anima sperimenta anche il proprio trionfo sulla morte e, in un definitivo passaggio all'«apollineo», ascende all'imperturbabilità di un non meglio identificato Empireo, «Zu sphärenklangdurchbebten Ewigkeiten ...» (XXV, 2).

La canzone, che si snoda su una simbologia assolutamente tradizionale, come là dove paragona il destino umano ad una nave in balia del mare in burrasca (IV, 1-2), o dove reinterpreta in chiave pagana il binomio cristiano di morte e redenzione o ancora dove recupera il mito classico per descrivere il lascivo e doloroso trionfo del dionisiaco, denuncia da sé il suo carattere inautentico già nella sua proiezione nel futuro – sottolineato dal continuo ricorso all'ausiliare «werden» – che assegna all'intera canzone non il valore dell'esperienza, ma soltanto quello della plausibilità, della probabilità. Quanto qui viene descritto non è un vissuto, ma, come nelle altre composizioni della raccolta, un pre-sentimento, prodotto ancora una volta di una «Sehnsucht» indeterminata, che immagina, pre-vede il momento del suo appagamento, senza verificarlo ancora in realtà. Anche in questo caso la conclusione del componimento con dei puntini di sospensione segnala anche graficamente la dimensione provvisoria, non finita del messaggio poetico, un messaggio che rimane aperto paradossalmente proprio perché il soggetto lirico, come Claudio, è ancora chiuso in e su se stesso e quindi ancora incapace di una visione d'insieme, di dare una risposta al senso della vita.

La canzone, uno dei componimenti più lunghi delle *Silberne Saiten*, è composta da venticinque distici a rima baciata, collegati paratatticamente, dall'andamento giambico e dalla cadenza in alternanze irregolari maschili e femminili: la scelta di questa forma strofica, amata anche da Kraus per il suo carattere conciso e proverbiale³⁵, testimonia della consapevolezza stilistico-formale di Zweig, che qui ricorre alla coppia di pentapodie giambiche per formulare le proprie sentenze sull'umana esistenza. Se rispetto al contenuto le poesie del florilegio rivelano tutte una certa inconsistenza e falsità, esse si riscattano però sul piano stilistico-formale, dove Zweig sfoggia una competenza davvero eccezionale per un adolescente. Non vi è metro o tipo di strofa di cui non venga dato

³⁵) Cfr. H. J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München-Wien, Hanser, 1980, p. 40.

saggio in questa breve raccolta, ed ogni volta la scelta si dimostra consapevole e mirata. Così, mentre si preferisce il verso anacreontico, particolarmente adatto a dediche e sinopsi³⁶, per la poesia introduttiva (*Zur Einleitung*, p. 13), si ricorre per esempio all'alessandrino a rima chiusa per descrivere la cupa malinconia del fitto intrico di alberi di una pineta notturna (*Wie dunkle Kiefernforste*, p. 16). Se per la creazione della sfuggente 'Empfindsamkeit' crepuscolare la strofa prediletta in assoluto è la quarantina di pentapodie giambiche a rima incrociata e a cadenza alterna regolare femminile-maschile³⁷ - del resto «die in der Lyrik des 20. Jahrhunderts häufigste Strophenform»³⁸ - presenti sono anche numerose altre varianti della quartina, come quella assolutamente identica alla precedente, eccetto che per la cadenza tutta rigorosamente femminile³⁹, o quella composta di dimetri giambici a rima alterna con cadenza femminile-maschile⁴⁰, strofa amata anche dai poeti del cenacolo georgiano e che ben si presta ad esprimere il senso di angoscia e di incertezza col suo altalenante ritmo, ascendente nel primo distico e discendente nel secondo. Un altro tipo di quartina presente è quella a cadenza tutta femminile composta da quattro pentapodie trocaiche a rima chiusa⁴¹, particolarmente adatta ad esprimere sentimenti di oppressione e di tormento, ovvero a rima incrociata⁴². Molto frequente è anche l'uso della cinquina di pentapodie giambiche, strofa dall'andamento asimmetrico amatissima da Rilke⁴³ e che ben si presta per la formulazione di immagini o osservazioni. Anche della strofa di cinque versi la raccolta poetica presenta numerose varianti⁴⁴, né mancano diversi tipi di sestina, mentre l'unico esempio di uso della terzina sono le quattro strofe di *Lied* (p. 22), canzone di tono popolare, dove ritorna l'immagine tradizionalissima delle rose calpestate da un amante troppo impetuoso. Né mancano esempi in cui alla pericope, ossia alla ripetizione di un unico tipo di strofa dall'inizio alla fine di una lirica, si preferiscono componimenti dalla struttura strofica irregolare, come nel caso di *Nocturno* (p. 26) e di *Sternenglaube* (p. 28), o addirittura poesie presentate in un unico corpo, senza suddivisione in strofe: così ad esempio *Juninacht* (p. 31) o *Junge Glut* (p. 60). Gli esempi potrebbero continuare, ma quel che conta è in ultima analisi il fatto che davvero Zweig dimostra qui una grande mae-

³⁶) G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner, 1979, p. 23 ss.

³⁷) Per non dover riportare ogni volta i singoli titoli, le liriche della raccolta sono state numerate progressivamente dal numero 1 al 54 e da qui in poi verranno indicate secondo questo criterio. Le liriche suddivise in quartine del tipo qui menzionato (cfr. Frank, *op. cit.*, p. 321 ss.) corrispondono ai numeri seguenti: 11-12-21-28-38-43-52-53.

³⁸) Cfr. Frank, *op. cit.*, p. 321.

³⁹) N. 40.

⁴⁰) N. 7-22-23-39-45.

⁴¹) N. 34.

⁴²) N. 27.

⁴³) Cfr. Frank, *op. cit.*, p. 404.

⁴⁴) Cfr. ad es. N. 16-26; o N. 48-49.

stria tecnica, dimostra di saper far uso appropriato di una varietà prosodica tale da far risultare del tutto giustificata e priva di presunzione l'affermazione che l'autore, a posteriori, farà a proposito di sé e dei suoi compagni di classe:

Während unsere braven Lehrer noch ahnungslos unsere Schulaufsätze mit roter Tinte [...] anzeichneten, übten wir [...] Kritik mit einer Strenge, einer Kunstkenntnis und Akribie wie keiner der offiziellen Kunstpädagogen unserer großen Tageblätter an den klassischen Meisterwerken; auch ihnen, den schon bestellten und berühmten Kritikern, waren wir in den letzten Schuljahren [...] weit an fachlichem Urteil und stilistischer Ausdrucksfähigkeit vorausgekommen.⁴⁵

L'acume critico esercitato sulle opere altrui e la grande maestria tecnico-formale non erano tuttavia sufficienti a produrre automaticamente dei versi che fossero anche contenutisticamente significativi. Certo, l'aspetto esteriore e strutturale di un componimento poetico era senza dubbio importante per Zweig, che condivideva l'opinione di Hofmannsthal secondo cui:

Trennt ihr vom Inhalt die Form, so seid ihr nicht schaffende Künstler. Form ist vom Inhalt der Sinn, Inhalt das Wesen der Form.⁴⁶

Nelle *Silberne Saiten* Zweig rivela certo doti non comuni di alchimista del linguaggio, in grado di sfruttare a pieno il potenziale fonetico-ritmico delle parole nelle più diverse combinazioni prosodiche; i suoi componimenti mancano però ancora di quella «essenza» semiologica, di quel reale contenuto capace di trasformare una bella forma in arte autentica. Lo stesso autore fu immediatamente consapevole di questo limite della propria antologia poetica:

Vier Monate nach der Veröffentlichung verstand ich nicht mehr, woher ich den Mut genommen, jenen unreifen Gedichtband herauszugeben; ich empfand die Verse noch immer als gutes, geschicktes, zum teil sogar bemerkenswertes Kunsthandwerk, entstanden aus einer ehrgeizigen Spiel Freude an der Form, aber unecht in ihrer Sentimentalität.⁴⁷

Le poesie si rivelano infatti inequivocabilmente opera di un ragazzo, cresciuto in un ambiente ovattato e iperprotettivo della migliore società di quella provincialissima metropoli che era la Vienna del tardo Ottocento, una città che viveva ancora con leggera incoscienza dell'eredità di un momento già di per sé particolarmente privilegiato della sua storia, dei retaggi di quell'epoca che, su indicazione dello stesso Zweig,

⁴⁵) WG, p. 51.

⁴⁶) Hofmannsthal, *Trennt ihr vom Inhalt die Form ...*, in: *Gedichte-Dramen I cit.*, p. 155.

⁴⁷) WG, p. 94.

è oggi ricordata sempre come «das goldenen Zeitalter der Sicherheit»⁴⁸. Adolescente mai uscito dalla casa dei propri genitori né dalla sua città natale, Zweig non poteva aver conosciuto nulla della dimensione autentica dell'esistenza nel momento in cui aveva pubblicato le sue prime, fragili liriche, il cui valore sarebbe stato messo in crisi da lui stesso già nel periodo del suo soggiorno berlinese, quando finalmente, solo con se stesso, avrebbe conosciuto «eine Spähre [...], die ich in Wien nie berührt»⁴⁹, una società eterogenea al massimo, fatta di poeti, pittori, scultrici, di alcolisti, omosessuali e tossicodipendenti. Non a caso proprio questo periodo di primo contatto con la vita autentica, in tutte i suoi aspetti anche più abietti e volgari – «dieses noch unbekannte, wilde und stürmische Leben außerhalb der Wiener Stadtmauern und der näheren Umgebung»⁵⁰ –, segnò una sorta di moratoria nella produzione, prima febbrile, del giovane scrittore, trasformandosi in momento di riflessione e di presa di distanza rispetto a quanto pubblicato fino ad allora. E il giudizio autocritico più severo colpì proprio questa prima antologia poetica:

Wie ich bald selbst über diese frühen Verse dachte, ist durch die einfache Tatsache bezeugt, daß ich nicht nur diese *Silberne Saiten* [...] nie mehr neu drucken, sondern kein einziges Gedicht daraus in meine *Gesammte Gedichte* aufnehmen ließ. Es waren Verse unbestimmter Vorahnung und unbewußten Nachfühlers, nicht aus eigenem Erlebnis entstanden, sondern aus sprachlicher Leidenschaft.⁵¹

Zweig stesso fu dunque immediatamente conscio del carattere epigonale di questi suoi componimenti lirici e, riconosciuta la propria immaturità poetica, cercò da allora in poi una sua strada, ricorrendo in un primo tempo alla traduzione di poeti contemporanei stranieri⁵² come mezzo per un confronto più consapevole con le possibilità di mediazione del linguaggio. Ma ancora molti sarebbero stati i suoi tentativi alla ricerca di una propria identità artistica, molti i suoi «Umwege auf dem Wege zu mir selbst»⁵³, finché la prima guerra mondiale lo avrebbe costretto a superare la prima fase della sua esistenza umana e artistica, vissuta

⁴⁸) *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹) *Ibid.*, p. 93.

⁵⁰) H. Arens, *Stefan Zweig* in: *Der große Europäer Stefan Zweig*, Hrsg. und eingeleitet von Hanns Arens, Frankfurt, Fischer TB, 1981, p. 17.

⁵¹) *WG*, p. 80. La raccolta: Stefan Zweig, *Die gesammelten Gedichte*, Leipzig, Insel, 1924 (cfr.: Hans Reisiger, *Die Gedichte Stefan Zweigs*, in: *Der große Europäer Stefan Zweig* cit., p. 81 ss.), contrariamente a quanto si afferma nella nota finale, p. 154, non contiene nessuna poesia delle *Silberne Saiten*. Il florilegio lirico venne ripubblicato al completo nel 1966: S. Zweig, *Silberne Saiten. Gedichte und Nachdichtungen*, Hrsg. und eingeleitet von Richard Friedenthal, Frankfurt am Main, Fischer, 1966.

⁵²) *WG*, p. 94; cfr.: Müller, *op. cit.*, p. 34; Prater, *op. cit.*, p. 34 ss.

⁵³) *WG*, p. 94: «Denn das Gefühl des Provisorischen beherrschte bis zum Weltkrieg in geheimnisvoller Weise mein Leben».

fino al momento di questa cesura storica nel segno del provvisorio⁵⁴. Le *Silberne Saiten* sono proprio il primo prodotto di tutto quel lavoro nato negli anni prima della guerra e che l'autore stesso giudicò in seguito «nur als Vorarbeit zum "Eigentlichen", als Visitenkarte [...], die meine Existenz der Literatur bloß ankündigte»⁵⁵. Pur continuando a cimentarsi con la lirica, anche se non in maniera sistematica, fino alla fine della propria vita⁵⁶, Zweig scoprì in realtà di non essere un poeta, trovando nella prosa, e soprattutto nei generi della novella e della biografia storica, la forma espressiva a lui più congeniale. Pur con tutti i suoi limiti, la prima raccolta di liriche presenta tuttavia un tratto caratteristico dell'intera produzione di Zweig, testimonia cioè già la sua piena adesione a quella fede «an das Uebergeordnet-Gesetzmaßige in der Kunst»⁵⁷ di cui Hofmannsthal era stato coraggioso portavoce contro il caos formale proposto dal Naturalismo, «eine Epoche, die voreilig meint, verzichten zu können auf Ueberlieferung ererbter Gesetze, die glaubt, sich entringen zu können den ewigen Gebundenheiten der Normen und Formen»⁵⁸.

Prima che nel suo volume di memorie, anche in occasione del necrologio per l'ammirabilissimo poeta immaturamente scomparso, Zweig aveva sottolineato il valore esemplare avuto da Hofmannsthal, «ein Wunder, ein unvergleichliches überirdisches Ereignis»⁵⁹, nella sua formazione letteraria. E proprio sul suo esempio, pur non riuscendo a diventare come lui un grande lirico, Zweig sviluppò la propria immagine, cui mai sarebbe venuto meno, di intellettuale e di scrittore ligio alla tradizione, scettico nei confronti di ogni forma di sperimentalismo e di avanguardismo⁶⁰, fedele per tutta la vita ad una concezione «classica» dell'opera d'arte.

GABRIELLA ROVAGNATI

⁵⁴) *Ibid.*, p. 94.

⁵⁵) *Ibid.*, p. 123.

⁵⁶) L'ultima poesia di Zweig, intitolata significativamente *Letztes Gedicht*, porta come sottotitolo: *Der sechzigjährige danket*, fu composta cioè poco prima del suicidio (cfr.: *Silberne Saiten* cit., p. 232).

⁵⁷) Zweig, *Hugo von Hofmannsthal*, cit., p. 280.

⁵⁸) *Ibid.*, p. 280.

⁵⁹) *Ibid.*, p. 284.

⁶⁰) Cfr. *GW*, p. 218.