



Stationendrama: Vor der Morgenröte (2016) di Maria Schrader

Matteo Galli

Università degli Studi di Ferrara (<matteo.galli@unife.it>)

Citation: M. Galli (2021) Stationendrama: Vor der Morgenröte (2016) di Maria Schrader. *Lea* 10: pp. 351-359. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13271>.

Copyright: © 2021 M. Galli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

This article deals with the biopic dedicated to Stefan Zweig produced and shot in 2016 by Maria Schrader and entitled *Vor der Morgenröte*, in English *Farewell to Europe*. The five chapters of the movie concentrate on the final part of Zweig's life, culminating in his suicide, and they are read as a *Stationendrama*, or in relation to the impossibility of salvation for exile.

Keywords: Biopic, Exile, Stefan Zweig

1. Biopic

In un'intervista risalente al 2013 un giornalista pose al regista americano Quentin Tarantino la seguente domanda: "Are there any genres you don't like?". Questa fu la risposta:

I don't like everything. I like historical movies. But I am not a fan of the costume drama. Another genre I have no respect for is the biopic. They are just big excuses for actors to win Oscars. It's a corrupted cinema. (Tarantino 2013)

Un *biopic* (crasi di *biographical picture*) è, secondo il Duden, "die Verfilmung des Lebens einer Person, die tatsächlich lebt oder gelebt hat". Come esempio il vocabolario menziona "das Biopic über Johnny Cash" ovvero *Walk the Line* di James Mangold del 2005. Il termine venne coniato già negli anni Cinquanta. In tedesco, in parallelo alla parola inglese, esiste anche il sostantivo *Filmbiographie*. Da decenni ormai gli storici del cinema studiano i biopics e negli ultimi vent'anni sono uscite numerose opere canoniche sull'argomento anche in linea con il fatto che il fenomeno negli ultimi tempi ha raggiunto dimensioni considerevoli. Al centro di una biografia cinematografica, di un biopic possono trovarsi persone molto conosciute (ma anche sconosciute) appartenenti ai più diversi ambiti. I protagonisti appartengono in

prevalenza a categorie quali: politici (pensiamo alle biografie cinematografiche, che so io, su Gandhi o su Nixon, su Elisabetta II o su Margaret Thatcher), sportivi (pensiamo a Niki Lauda oppure a Pelé) oppure scienziati (Stephen Hawking o John Nash) e soprattutto artisti: musicisti (da Ray Charles a Bob Dylan), pittori (William Turner, Vincent van Gogh).

Una sorta di sottogenere della biografia cinematografica, del biopic è la biografia cinematografica di stampo letterario, la biografia di scrittori che come già il biopic generico fin dagli albori della storia del cinema ha svolto un ruolo non secondario. Nella monografia uscita nel 2008 scritta da Sigrid Nieberle dal titolo *Literarische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino* (2008), l'autrice colloca in appendice un elenco di pellicole riconducibili a questo genere, girate fra il 1909 e il 2007. La lista in ordine alfabetico in base al cognome delle scrittrici e degli scrittori, probabilmente tutt'altro che completa consiste di 256 titoli che vanno da Sibilla Aleramo a Émile Zola, sulla cui vita sono stati girati non meno di quattro film. Se Sigrid Nieberle avesse scritto il proprio libro qualche anno dopo, l'elenco non si sarebbe concluso con il nome di Zola ma con ogni probabilità con il nome di Stefan Zweig, ovvero con il film intitolato *Vor der Morgenröte*, film del 2016 per la regia di Maria Schrader.¹ All'interno di un genere che malgrado le riserve di Tarantino è assai di moda, proprio la biografia cinematografica di stampo letterario risulta in questi anni di particolare attualità e all'interno di questa tendenza mi paiono particolarmente frequenti i film incentrati sulla biografia di scrittori tedeschi o di lingua tedesca. Ne è in qualche misura una prova un convegno tenutosi a Monaco nell'aprile del 2019, i cui atti sono stati di recente pubblicati in un volume intitolato *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von SchriftstellerInnen in Dokumentationen und Biopics* per le cure di Torsten Hoffmann e Doren Wohlleben (2020). In questo libro sono contenuti quindici saggi, fra i quali anche uno, il primo saggio accademico dedicato al film su Zweig, scritto da Anna-Katharina Gisbertz (Hoffmann, Wohlleben 2020, 113-28). Nella loro introduzione il curatore e la curatrice distinguono tre diverse modalità di affrontare dal punto di vista storico-letterario e mediologico la presenza degli autori e delle autrici, quello che la curatrice e il curatore chiamano "Autorschaft". La prima modalità viene definita "kultursoziologisch-biographisch" (Hoffmann, Wohlleben 2020, 10-11), la seconda viene definita "performativ-theatralisch" (12-13) e la terza viene definita "ästhetisch-narratologisch" (13-15). Nel primo caso autorialità e creatività vengono presi in considerazione in relazione al carattere esemplare (*Vorbildfunktion*) dei relativi autori (10); nel secondo caso il mezzo cinematografico viene recepito come archivio di pratiche di auto ed etero rappresentazione dei relativi scrittori (*ibidem*); nel terzo e ultimo caso si analizzano le diverse strategie narrative e mediali, la rappresentazione intermediale della letteratura nonché il rapporto fra fatti e finzioni (*ibidem*). Più avanti tornerò su queste categorie al fine di determinare in quale gruppo sia possibile inserire il film su Stefan Zweig.

2. Zweig e il cinema

Prima di far ciò vorrei brevemente soffermarmi su un ulteriore aspetto di carattere generale, ovvero il rapporto di Stefan Zweig con il cinema.² Nel – per solito – assai dettagliato e documentato portale cinematografico IMDb (Internet Movie Database) vengono riportati ben 94 titoli nei quali Zweig svolge un ruolo. Si tratta in larghissima misura di classici casi di

¹ Il lavoro è stato condotto prendendo come base il DVD del film, pubblicato dalla Warner Home Video nel 2016.

² Su Stefan Zweig e il cinema si veda l'articolo relativo contenuto nello *Stefan-Zweig-Handbuch* a cura di Arturo Larcati, Klemens Renoldner e Martina Wörgötter presso De Gruyter (Berlino-New York) nel 2018. L'articolo è stato scritto da Manfred Mittermayer, s'intitola "Verfilmungen von Zweigs Texten" e copre le pagine 864-75.

trasposizione cinematografica di testi letterari, cominciando dalla primissima, ovviamente muta, risalente all'anno 1923, ovvero la trasposizione di *Brennendes Geheimnis* per la regia di Rochus Gliese fino ad arrivare a 4 produzioni recentissime e prossime venture. Nel 2021 è uscita un'ulteriore trasposizione di *Schachnovelle* per la regia di Philip Stölzl (la prima essendo stata quella di Gerd Oswald, con Curd Jürgens protagonista, risalente al 1960, ma in seguito ce ne sono state altre, seppur solo per la televisione). Altri tre film risultano in post-produzione (la data di uscita non è specificata): una ulteriore trasposizione di *Angst* per la regia di Tomislav Mihalov (la prima essendo stata quella di Roberto Rossellini, intitolata *La paura*, con Ingrid Bergman protagonista); la trasposizione di *Geschichte in der Dämmerung*, intitolata *Crepúsculo*, diretta dalla regista americana Clemy Clarke; un cortometraggio indiano intitolato *The Miniaturist of Junagadh* che risulta "based on stories written by the Austro-Hungarian writer Stefan Zweig"; una formula questa che ricorda molto da vicino quella utilizzata da Wes Anderson nei titoli di coda di *Grand Budapest Hotel* del 2014, certamente, per quanto attiene agli ultimi anni l'opera più famosa fra quelle che hanno a che vedere con Zweig. Le parole usate da Anderson suonavano: "inspired by the writings of Stefan Zweig. Born Vienna 1881. Died Petropolis 1942". Per il resto fra i 94 film inutile dire che troviamo moltissime produzioni televisive, soprattutto della TV austriaca e di quella tedesca, di diffusione e interesse assai modesti.

Quel che sorprendentemente manca nell'elenco di IMDb, sito solitamente assai affidabile, sono per l'appunto i biopics. Uso di proposito il plurale perché *Vor der Morgenröte* (ma il titolo internazionale è un altro, assai più esplicito: *Stefan Zweig: Farewell to Europe*) di Maria Schrader non è il primo film sulla vita di Zweig. Nel 2002 il regista brasiliano Sylvio Back (1937) girò un film in lingua inglese e in lingua portoghese dal titolo *Lost Zweig* incentrato sugli ultimi anni della vita di Zweig. Il ruolo di Zweig era interpretato dall'attore tedesco, icona del cinema di Wim Wenders, Rüdiger Vogler. Il film piuttosto mediocre si basa sulla celebre biografia relativa agli anni brasiliani, scritta da Alberto Dines, intitolata *Morte no paraíso, a tragedia de Stefan Zweig*, libro scritto nel 1981 e che 25 anni dopo è stato tradotto in tedesco. Il medesimo Sylvio Back si era occupato di Zweig sul piano cinematografico già qualche anno prima, all'epoca si era trattato di un documentario dal titolo *A morte em cena* (La morte in scena), di nuovo l'argomento erano gli ultimi anni di Zweig che culminano con il doppio suicidio dello scrittore e della seconda moglie Lotte. Non mi occuperò né del film di finzione (molta molta finzione, se si pensa che a un certo punto Stefan Zweig nel film di Back incontra Orson Welles, che si trovava in quel medesimo torno di tempo in Brasile, ma i due non si sono mai incontrati!) e neanche del documentario, e non affronterò nemmeno la questione se Maria Schrader e il suo sceneggiatore Jan Schomburg conoscevano i due film di Back al momento del concepimento del loro film, per venire da adesso a concentrarmi sul film.

3. *Genesis, struttura, trama, Leitmotive*

Vor der Morgenröte è un progetto di lunghissima durata, se si tiene conto che la prima versione della sceneggiatura, presente nella biblioteca dello Zweig-Zentrum di Salisburgo reca la data "Juli 2011".³ Questa prima versione contiene numerose scene che non sono più presenti nella versione definitiva, ossia quella che è servita da base per le riprese del film e, viceversa, moltissime scene dell'ultima versione non erano presenti nella prima stesura. L'ultima, che è

³ Ringrazio il collega e amico Arturo Larcati, Direttore dello Zweig-Zentrum per avermi messo a disposizione le due versioni della sceneggiatura cui si fa riferimento nel testo.

poi la quinta stesura, e che reca la dicitura *Drehfassung*, porta la data 27.03.2015 risale dunque al periodo immediatamente precedente l'inizio delle riprese, se si tiene conto del fatto che il film è stato girato fra l'aprile e il giugno di quello stesso anno. Confrontando il film girato con l'ultima versione della sceneggiatura emergono alcune differenze. Non è possibile stabilire se tutte le scene contenute nella sceneggiatura siano state effettivamente girate o se alcune siano state scartate in sede di montaggio perché l'edizione in DVD su cui si basa il presente lavoro non contiene, come accade in molte altre edizioni, nessun extra, come ad esempio i cosiddetti *outtakes*, ossia appunto le scene scartate. Della questione parleremo fra un attimo.

Per prima cosa occupiamoci della struttura. Il film, che ricalca più la struttura di un testo letterario che di un testo cinematografico (anche se nel frattempo la suddivisione in capitoli al cinema è diventata sempre più frequente, pensiamo fra i moltissimi a Tarantino stesso), è suddiviso in sei parti, o capitoli che dir si voglia. Assistiamo per prima cosa a un prologo di circa 9 minuti che si svolge a Rio de Janeiro nel 1936, a seguire: quattro capitoli di diversa lunghezza, e infine un epilogo che è incentrato sul suicidio dei coniugi Zweig, della durata di 8:30 minuti e recante il titolo "EPILOG, PETROPOLIS, BRASILIEN *Februar 1942*". I quattro capitoli principali sono lunghi il doppio, in un caso il triplo rispetto al prologo e all'epilogo. Al pari di essi, i capitoli portano il titolo delle città ovvero delle regioni come segue: 1) "I. BUENOS AIRES, ARGENTINIEN *September 1936*"; 2) "II. PROVINZ BAHIA, BRISILIEN *Juanar 1941*"; 3) "III. NEW YORK CITY, U. S. A. *Januar 1941*" e 4) "IV. PETROPOLIS BRASILIEN *November 1941*". Un dato strutturale dei sei episodi è la loro pronunciata incompiutezza. Cinque dei sei episodi si concludono in modo improvviso, il continuum del plot viene a un certo punto interrotto, come se Schrader e Schomburg avessero voluto sottolineare in modo particolare l'arbitrio creativo del montaggio. Solo il prologo presenta una struttura in sé conclusa.

Nel prologo dei servitori sono intenti a fornire l'ultimo ritocco a un banchetto particolarmente sontuoso e ricco di decorazioni floreali per onorare la presenza di Stefan Zweig. Dopodiché gli invitati cominciano a prender posto alla lunga tavolata. Zweig viene introdotto dal ministro degli esteri brasiliano Soares, sono presenti anche le figlie del presidente brasiliano Getulio Vargas, il giorno seguente, si dice, lo scrittore avrà un colloquio con il presidente. In occasione del suo doppio discorso dai toni assai moderati (la prima parte è in tedesco, la seconda in francese) Zweig elogia il Brasile, la cui bellezza e la cui promessa di futuro lo hanno colpito fin dal primissimo arrivo nella baia di Rio. Zweig accenna inoltre al proprio destino di esule e apolide, col che, già in questo primo discorso, si allude a quella che sarà la dialettica principale del film, sospeso fra il fascino per il Brasile, potenziale incarnazione e promessa di un nuovo inizio, da un lato, e la disperazione dovuta alla condizione ineludibile, inesorabile, inemendabile di esule, dall'altro. Il tutto si svolge presso il Jockey Club di Rio de Janeiro. Zweig è in viaggio per partecipare all'assemblea del Pen-Club che si tiene a Buenos Aires, incontro che coincide con la seconda parte del film, come si è già detto.

Al centro della seconda parte – "I. BUENOS AIRES, ARGENTINIEN *September 1936*", appunto – si trovano due lunghe scene. Da un lato la conferenza stampa di Stefan Zweig in cui egli esprime opinioni molto caute, malgrado i giornalisti lo incalzino per ottenere affermazioni esplicite soprattutto in merito al regime hitleriano (questa sequenza nella sceneggiatura è contrassegnata con il n. 6 e con la didascalia "Innen. Kongresshotel, Conference Room – Tag"). Il punto di vista di Zweig è riassunto al meglio dalle parole che lo scrittore rivolge al giornalista Joseph Brainin "Jede Widerstandsgeste, die kein Risiko in sich birgt und keine Wirkung hat, ist nichts als geltungssüchtig". La seconda lunga sequenza di questo secondo capitolo è la n. 10 e nella sceneggiatura reca il titolo "Innen. Kogresshotel, Saal – Tag". Qui vengono riportati brani del discorso di Emil Ludwig (interpretato da Charly Hübner) il secondo autore di lingua

tedesca che partecipa al congresso del PEN, come anche frammenti del discorso del presidente dell'associazione Louis Pierard che, con estrema puntualità, elenca in ordine alfabetico la lista degli scrittori di lingua tedesca esiliati. Da questa seconda parte è stata espunta una lunga scena presente in sceneggiatura che in realtà sarebbe stata la prima dell'episodio argentino. Si tratta della scena n. 2 con la didascalia "Innen. Café Tortoni, Buenos Aires – Tag". Si tratta di una sequenza di quasi nove pagine (la sceneggiatura nella versione prevista per le riprese ammonta complessivamente a 109 pagine, siamo di fronte dunque a un dodicesimo dell'intera sceneggiatura). Questa lunghissima scena contiene una conversazione alla quale oltre a Zweig e allo scrittore francese Georges Duhamel partecipano anche lo scrittore islandese Halldór Laxness nonché Antonio Aita, segretario del congresso di Buenos Aires. Le ragioni di questa espunzione mi paiono evidenti perché nell'intera scena – soprattutto per quel che riguarda la prima parte – si parla di letteratura, una lunga discussione che ruota prevalentemente intorno ai due scrittori italiani presenti a Buenos Aires, ovvero Filippo Tommaso Marinetti e Giuseppe Ungaretti e verte sulla loro compromissione con il regime fascista. Nel corso dell'intera scena Stefan Zweig parla pochissimo, quasi non spiccica parola e lascia al francese Duhamel il compito di esprimere le proprie opinioni oltremodo corrette sul piano politico, senza esporsi granché. In tal modo questa scena si rivela (si sarebbe rivelata) un duplicato o se vogliamo una prolessi della scena seguente, quella della conferenza stampa. Con l'espunzione della scena n. 2 gli autori non vogliono da una parte eccedere nel trattare il tema dell'impegno forzato e dall'altro vogliono opporsi al rischio di un *name dropping*.

Fondamentale resta il fatto che in entrambe le scene rimaste il personaggio di Zweig, pur giustificando al meglio il proprio laconismo, risulta chiaramente affetto da una forma di strisciante depressione che sempre più forte emergerà nelle sezioni seguenti.

La terza parte – "II. PROVINZ BAHIA, BRISILIEN *Juanar 1941*" – arriva dopo un'ellissi di cinque anni. Ci troviamo dunque nell'anno 1941. Dal 21 agosto 1940 Zweig si è stabilito in Brasile, si è risolto a scrivere un libro sul Brasile e a tal fine attraversa il paese per conoscerlo meglio, fra cui anche la provincia di Bahia nel nord-est, dove compie la visita a una piantagione di canna da zucchero. Qui prende appunti, ascolta le spiegazioni in portoghese del lavoratore nero locale, l'interprete che traduce dal portoghese in spagnolo, ma con la testa sembra essere tutto da un'altra parte, pensa ai visti che vorrebbe procurare ad amici e conoscenti. La sua condizione di scampato in mezzo a un mondo di perseguitati lo opprime assai al punto che quasi distratto partecipa a un ricevimento organizzato in suo onore dal sindaco di Cachoeira che culmina nell'esecuzione da parte di un'orchestra di strumenti a fiato, un'esecuzione a dir poco dissonante e dai tratti piuttosto grotteschi, niente meno che di *An der schönen blauen Donau*, ciò che riesce a strappargli al massimo un sorriso amaro.

La quarta parte – "III. NEW YORK CITY, U. S. A. *Januar 1941*" – è collocata solo qualche giorno più tardi nella metropoli nordamericana. L'intera sezione, la più lunga di tutte, si svolge in un ambiente chiuso nell'appartamento abitato da Friderike Zweig, la prima moglie, insieme alle figlie e ai loro compagni (l'appartamento le è stato messo a disposizione da una lontana conoscenza di origine ebraica): l'opposizione fra l'opprimente calura tropicale del Brasile e il gelo newyorkese era stata tematizzata ancor prima della partenza, quasi a voler significare che non può esistere uno scampo ai rigori del mondo e della Storia. La prima inquadratura di questa quarta parte sono non a caso i fiori di ghiaccio alla finestra dell'appartamento. È nella quarta parte che il pessimismo e la depressione di Zweig emergono in tutta chiarezza. Friderike Zweig, interpretata da Barbara Sukowa, è costantemente presente: con emozione ricorda le circostanze avventurose della propria fuga dall'Europa insieme alle figlie, resa possibile solo dalle conoscenze e dai contatti di Zweig. Friderike menziona i nomi di tutti coloro che invece non ce l'hanno fatta, cerca di spronare l'ex marito ad aiutare amici e conoscenti, un invito dal quale lo scrittore in linea di principio non intende rifuggire, ma tutto sembra esser divenuto insostenibile date le dimensioni

degli aiuti che occorrerebbe prestare. Più volte si parla del bisogno di Zweig di ritagliarsi uno spazio di tranquillità per poter tornare a scrivere, ciò che in fin dei conti lo condurrà alla decisione di non restare negli USA (né sulla costa Est né sulla costa Ovest contrariamente alla grande maggioranza degli scrittori germanofoni esuli) ma di tornarsene in Brasile, in qualche misura un po' lontano dal mondo. A un certo punto fa la sua comparsa anche Ben Hübsch, l'editore americano di Zweig che gli offre un posto a Yale, una collocazione non dissimile da quella di Thomas Mann che nei primi anni americani si tenne a galla con un posto come docente a Princeton. Zweig decide di rifiutare e di ripartire, non vuole stabilirsi in un paese e peggio ancora in una città dove soggiorna, come dice, mezza Vienna e mezza Berlino. L'unica prospettiva per un futuro cui Zweig accenna in questa quarta parte è la decisione di scrivere un'autobiografia, per la cui stesura richiede l'aiuto di Friderike nella sua qualità di archivio vivente della memoria familiare.

La quinta parte – “IV. PETROPOLIS, BRASILIEN *November 1941*” – si svolge nella città brasiliana, a un'ora e mezza di distanza da Rio de Janeiro, il giorno del sessantesimo compleanno di Zweig, dunque il 28 novembre 1941. Proprio quel giorno Zweig incontra Ernst Feder (interpretato da Matthias Brandt), scrittore e giornalista berlinese di origine ebraica, suo coetaneo. Anche Feder si è stabilito a Petropolis, nelle immediate vicinanze della casa dove abita Zweig e nei mesi che gli restano da vivere apparterrà alla sua più intima cerchia. I due si conoscevano già da prima dell'esilio e Feder avverte una profonda venerazione nei confronti di Zweig. Pur ammirando la natura rigogliosa del Brasile e volendosi convincere di soggiornare in una specie di paradiso in terra, entrambi provano un senso di colpa per essere in qualche modo riusciti a farla franca. Soprattutto Zweig esprime un enorme disagio causato dalla lettura delle notizie tragiche provenienti dall'Europa riportate dai giornali che arrivano, seppur in ritardo, in quest'angolo remoto. Anche in questa giornata di “festa”, proprio in questa giornata di “festa”, Zweig appare come un individuo depresso e straziato – malgrado, come già nella sezione newyorkese, egli accenni a un progetto artistico: se là si era parlato del testo che sarebbe poi divenuto *Die Welt von gestern* qui si parla di una novella sugli scacchi, la *Schachnovelle* appunto. A tal proposito Zweig prega Feder di prestarsi, occasionalmente, a giocare con lui, per permettergli di acquisire la dimestichezza necessaria per scrivere quel testo. Attraverso le parole di Feder gli autori della sceneggiatura hanno inteso alludere anche al grande successo del libro sul Brasile (*Brasilien. Ein Land der Zukunft*, 1941) nonché alle reazioni controverse suscitate da tale successo presso gli intellettuali brasiliani soprattutto a causa della completa cecità di Zweig nei confronti di Getulio Vargas. Alcuni giornalisti e scrittori locali lessero il libro come segno di ingenuità e di piaggeria da parte di Zweig, in fondo il Brasile all'epoca in cui Zweig prese a conoscerlo, percorrendolo in lungo e in largo, e anche quando decise di trattenervisi, era retto da un regime para-fascista. La giornata si conclude con la festa di compleanno e con una gita compiuta dai coniugi Zweig assieme all'editore brasiliano Abraham Koogan e da sua moglie (ebrei di origine russa, nella scena si alternano il francese e il russo), che gli regalano un cagnolino. Lo sguardo malinconico di Zweig che osserva sperduto ciò che passa fuori dal finestrino della macchina conclude questa quinta parte.

Una delle sequenze certamente più riuscite è l'epilogo – “EPILOG, PETROPOLIS, BRASILIEN *Februar 1942*” –, quello del suicidio di Stefan e Lotte Zweig: un'unica inquadratura senza movimenti di macchina, i cadaveri sul letto vengono inquadrati solo per qualche istante riflessi nello specchio di un armadio, per il resto: le reazioni sconvolte degli astanti, della governante, della poetessa cilena Gabriela Mistral, vicina di casa dei coniugi Zweig, di Koogan che accorre alla notizia e che recita una preghiera in ebraico, la lettura da parte di Feder della cosiddetta *declaração* con le ultime parole scritte lasciate da Zweig, le quali spiegano fra l'altro il titolo del film:

[...] So halte ich es für besser, rechtzeitig und in aufrechter Haltung ein Leben abzuschliessen, dem geistige Arbeit immer die lauterste Freude und persönliche Freiheit das höchste Gut dieser Erde gewesen. Ich grüsse alle meine Freunde! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus. (Zweig 1981, 342)

Al pari degli altri episodi anche quest'ultimo termina nel bel mezzo di parole mormorate a bassa voce e non comprensibili, in portoghese.⁷

4. Target e X-Filme

Il film è solido sul piano documentario, il conoscitore dell'opera e soprattutto della vita di Stefan Zweig non scoperà alcun blooper o errore sostanziale, il genere del biopic ha il permesso di inventare sul piano del dialogo ma non può prescindere dai *realia*, a meno che il testo non aspiri dichiaratamente a rinegoziare ovvero a scoronare in senso finzionale, ludico, grottesco la figura al centro del film, pensiamo ad alcuni celebri biopic anche degli ultimi anni, come ad esempio *Shakespeare in Love* (1998) di John Madden o anche al biopic sul giovane Goethe, intitolato appunto *Goethe!* girato nel 2010 da Philipp Stölzl. Ma questo è possibile solamente laddove è lecito partire dal presupposto che la realtà biografica della figura al centro del film sia, almeno nel paese d'origine, talmente nota che lo spettatore è immediatamente in grado di riconoscere lo scarto fra la biografia "reale" e quella "immaginata". Per Zweig, con tutta evidenza, questo non si dà. I conoscitori, gli esperti di Zweig sapranno con certezza tutto o quasi tutto, ma il pubblico colto, a cui il film è rivolto, non necessariamente, e quindi in prima battuta si tratta di mettere gli spettatori al corrente di quanto "realmente" accaduto. Il pubblico colto di un film *d'essai*, quello che in tedesco si chiama "Arthouse-Film", è evidentemente il target di Maria Schrader. Del resto, il film è il tipico prodotto della X-Filme-Creative Pool, società di produzione e in seguito di distribuzione fondata a Berlino nel 1994 da tre registi e un produttore. I tre registi sono: Tom Tykwer (colui che quattro anni più tardi avrebbe girato *Lola rennt*), Wolfgang Becker (colui che nove anni dopo avrebbe girato *Goodbye, Lenin!*) e il regista tedesco di origine ebraica Dani Levy. Il produttore è Stefan Arndt. In una delle fasi decisamente meno significative del cinema tedesco, la fase del cosiddetto "cinema of the consensus"⁴ i fondatori della X-Filme, ispirati dal modello della United Artists, volevano girare e produrre film non elaboratissimi sul piano formale e con una struttura narrativa tutto sommato piuttosto tradizionale, con l'ambizione di andare incontro ai gusti sia, appunto, dei fruitori di cinema *d'essai* sia del grande pubblico. Nei primi anni il progetto non sembrò affatto funzionare, solamente grazie al grande successo di *Lola rennt* l'idea riuscì ad affermarsi ottenendo apprezzamenti dalla critica e successi al botteghino, al punto che a partire dal 2000 la casa produttrice raggiunse una completa autonomia fondando anche una propria società di distribuzione.

La carriera di Maria Schrader si è sviluppata nell'alveo della X-Filme, dapprima come attrice, quindi come sceneggiatrice e regista. Come attrice ha lavorato in quasi tutti i film di Dani Levy degli anni Novanta e degli anni Duemila (al regista è stata anche per qualche tempo legata sentimentalmente), anche se i maggiori successi come attrice li ha ottenuti, sempre negli anni Novanta con altri film e con altri registi, con *Keiner liebt mich* di Doris Dörrie del 1994 e con *Aimée & Jaguar* di Max Färberböck del 1999. Alla regia Schrader esordisce nel 2007 con la trasposizione cinematografica del romanzo dell'autrice israeliana Zeruya Shalev, intitolato *Liebesleben. Vor der Morgenröte*. Nove anni dopo, il suo secondo film, a cui ha fatto seguito la

⁴ "Cinema of the consensus" è espressione coniata da Eric Rentschler (Hjort, McKenzie 2000, 245-61).

miniserie, ambientata fra Williamsburg, quartiere ebraico ortodosso di New York, e Berlino, prodotta per Netflix intitolata *Unorthodox* che le è valso la nomina nella categoria appunto delle miniserie all'edizione del 2020 dei Golden Globes – anche questa serie, come i due film precedenti, testimonia uno spiccato interesse dell'autrice al rapporto fra cultura tedesca e cultura ebraica. Solamente l'ultimissimo film, presentato alla Berlinale nel 2021, non si occupa di argomenti ebraici, s'intitola *Ich bin dein Mensch* e racconta dell'amore di un'archeologa per un robot.

5. *Vor der Morgenröte e i biopics*

Delle tre tipologie di biografie letterarie, elaborate da Hoffmann e Wohlleben e menzionate all'inizio, è possibile parlare nel caso di *Vor der Morgenröte* solamente della prima. Nella prima tipologia, definita *kultursoziologisch-biographisch*, l'autorialità e la creatività vengono poste al centro dell'attenzione in relazione alla loro funzione di modello sociale. Nel caso del presente film ritengo che il carattere esemplare è di assoluta rilevanza, nel senso che il biopic su Zweig intende sottolineare l'irredimibilità della condizione esistenziale dell'emigrante e dell'esule, di cui appunto la parabola biografica di Zweig rappresenta un tragico paradigma. Detto in parole povere: là dove la propria *Heimat*, i propri valori sono perduti, anche nel presunto paradiso non c'è salvezza. I *Leitmotive* strutturali e concettuali, tipici, secondo Sigrid Nieberle, della biografia cinematografica di stampo letterario, sono invece pressoché assenti nel film di Maria Schrader. Nieberle parla della dialettica fra umanizzazione ed eroicizzazione, della alternativa fra identificazione (lo scrittore ci viene mostrato come una persona normale, come uno di noi) e sottolineatura del carattere eccezionale, eroico appunto, della figura dell'autore (Nieberle 2008, 25). Di questa dialettica nel film di Maria Schrader non vi è traccia alcuna. Di un altro punto che Nieberle giustamente ritiene decisivo sul piano strutturale, mi pare che invece vi sia traccia evidente nel film su Zweig. La studiosa afferma che le biografie cinematografiche evitano sistematicamente la rappresentazione della morte del protagonista o della protagonista, in modo tale che l'autore o l'autrice possano continuare a condurre un'esistenza sullo schermo. Il genere deve assolutamente – queste le parole di Nieberle – mantenere una distanza narrativa rispetto al momento in cui il protagonista esala l'ultimo respiro. La biografia cinematografica deve mostrare solamente alcuni stralci di una vita ma non la morte: "Würde das Publikum den letzten Atemzug zu sehen bekommen, wäre die Rückkehr auf die Leinwand als filmische Wiedergeburt womöglich verwehrt. Deshalb wird rechtzeitig geschnitten, so dass der biographisch notwendige Tod im narrativen Off des Films gebannt ist" (Nieberle 2008, 22). Proprio questo accade in *Vor der Morgenröte* e avviene malgrado la morte di Zweig rappresenti il necessario punto di arrivo dell'intero film, costruito secondo il modello dello *Stationendrama* che a sua volta rispecchia la struttura di una sacra rappresentazione e della passione di Cristo.

Il film di Schrader rispecchia proprio lo schema biografico da cui mette in guardia il celebre studioso zweigiano Klemens Renoldner (che peraltro ha funto da consulente per la regista e a cui è stato riservato nella seconda parte anche un piccolo cameo). Nel saggio biografico che introduce lo *Stefan-Zweig-Handbuch* scrive Renoldner:

Die Geschichte eines Dichter-Lebens von ihrem Ende her zu erzählen, mag reizvoll sein, allerdings ist dabei nur schwer zu vermeiden, dass man den Blick zu sehr auf die letzte Lebenszeit, die letzten Werke, die Umstände des Todes und auf die zeitgenössische Wirkung des Autors am Ende seines Lebens richtet. Zweigs Biografie mit dem Bericht über seinen Suizid zu eröffnen und Werk und Lebensumstände wie durch eine Folie der letzten Monate im Exil zu betrachten, kann Kausalitäten erzeugen, die irreführend sind. (Renoldner, 2018, 1)

Il monito di Renoldner è certamente corretto, ma qui vale l'esatto contrario: senza il suicidio di Zweig questo film (e peraltro anche *Lost Zweig* di Sylvio Back) non sarebbe mai stato concepito perché la vita di Zweig, se si prescinde dalla sua tragica morte e dai dati micro ma soprattutto macrostorici che a quella morte hanno condotto, non possiede altro potenziale narrativo. A chi interesserebbe altrimenti la vita non particolarmente spettacolare di Zweig, senza questa via crucis e senza il suicidio? Questo, a dire il vero, lo si può affermare, seppur forse non in una forma così estrema, anche per altri biopics, che sono stati creati soprattutto in grazia del fatto che i relativi eroi hanno sofferto una morte tragica, talvolta attesa e talvolta inattesa, che si chiamino Jim Morrison o Freddie Mercury, Vincent Van Gogh o Malcolm X. E se Josef Hader, la cui prestazione è stata unanimemente elogiata, fosse stato un attore americano, avrebbe avuto ottime chances di guadagnarsi un Oscar, col che, forse, le parole di Tarantino avrebbero avuto conferma.

Riferimenti bibliografici

- Gisbertz, Anna-Katharina. 2020. "Autorschaft im Exil zwischen Trauma und Widerstand. Maria Schraders *Vor der Morgenröte* (2016)". In *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von SchriftstellerInnen in Dokumentationen und Biopics*, herausgegeben von Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben, 113-28.
- Hoffmann, Torsten, und Doren Wohlleben. (Hrsgg.). 2020. *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von SchriftstellerInnen in Dokumentationen und Biopics*. Bielefeld: Transcript.
- Mittermayer, Manfred. 2018. "Verfilmungen von zweigs Texten". In *Stefan-Zweig-Handbuch*, herausgegeben von Arturo Larcati, Klemens Renoldner, und Martina Wörgötter, 864-75. Berlin-New York: De Gruyter.
- Nieberle, Sigrid. 2008. *Literarische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin-New York: De Gruyter.
- Renoldner, Klemens. 2018. "Biografie". In *Stefan-Zweig-Handbuch*, herausgegeben von Arturo Larcati, Klemens Renoldner, und Martina Wörgötter, 1-42.
- Rentschler, Eric. 2000. "From New German Cinema to Post-Wall Cinema of Consensus". In *Cinema & Nation*, edited by Mette Hjort and Scott Mac Kenzie, 260-77. London: Taylor & Francis.
- Tarantino, Quentin. 2013. *It's a corrupted Cinema*. <<https://the-talks.com/interview/quentin-tarantino/>> (09/2021).
- Zweig, Stefan. 1981. *Das Stefan Zweig Buch*, herausgegeben von Knut Beck. Frankfurt am Main: Fischer.

