BIBLIOTECHE D'EUROPA

AUSTRIA

BIBLIOTECHE D'EUROPA — AUSTRIA

STEFAN ZWEIG

La lotta con il demone

Hölderlin · Kleist · Nietzsche

I COSTRUTTORI DEL MONDO

Saggio per una tipologia dello spirito

Volume II

Nuova traduzione dal tedesco
con introduzione e note

AD VERITATEM

Stefan Zweig
La lotta con il demone. Hölderlin · Kleist · Nietzsche

Titolo originale del volume:
Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin · Kleist · Nietzsche.

Titolo originale del ciclo:
Die Baumeister der Welt. Versuch einer Typologie des Geistes.

La prima edizione, con la prefazione, apparve nel 1925 presso l'Insel-Verlag di Lipsia.

© 2026 Luigi Gaggero per la traduzione italiana, l'introduzione, le note e tutti gli altri materiali originali della presente edizione.

Tutti i diritti riservati.

Introduzione: Luigi Gaggero.
Traduzione italiana e apparati: Ad Veritatem.
Direzione e cura editoriale: Luigi Gaggero.

L'opera originale è di pubblico dominio.

Biblioteche d'Europa — Austria

Prima edizione: 2026
ISBN 979-12-5831-053-9

AD VERITATEM
adveritatem.it

La misura del fuoco

Nella Prefazione dell'autore c'è una frase da sottolineare a matita prima di andare avanti, perché serve insieme da chiave e da confessione. Zweig descrive l'arte di chi è dominato dal demone, «arte dell'ebbrezza, creazione esaltata, febbrile», e conclude: «La dismisura, il superlativo è sempre il primo, infallibile contrassegno di quest'arte». Il lettore annuisce e pensa agli inni di Hölderlin, ai drammi di Kleist, ai ditirambi di Nietzsche. Poi volta pagina, entra nel primo ritratto e trova la generazione dei poeti morti giovani: «Mai in un tempo così breve fu sacrificata un'ecatombe così splendida», «Mai il destino fece una vendemmia più fatale», «Mai tanto sangue divino bagnò l'altare degli dèi». Tre «mai» in poche righe. Il contrassegno, a quanto pare, è stampato anche sulla busta.

Non è un'osservazione maligna. È il modo più semplice per entrare in un libro che racconta tre uomini divorati dalla dismisura in una lingua che della dismisura ha fatto la propria grammatica. *La lotta con il demone* non guarda i suoi eroi dalla riva. Si getta in acqua con loro e ne imita le bracciate, salvo poi risalire ogni volta, fradicio e lucidissimo, a dirci che cosa ha visto laggiù. La domanda che accompagna queste pagine riguarda proprio questo doppio movimento: quando la febbre del ritrattista diventa conoscenza, e quando invece somiglia un po' troppo a quella dei suoi personaggi. Ma prima bisogna capire di quale febbre si parla.

Un residuo di caos

«Demonico» è una parola logora, e Zweig lo sa. Ha attraversato, scrive, «tanti sensi e tante interpretazioni» che bisogna «imprimerle un significato personale». La definizione che segue è tra le cose più belle del libro, e vale la pena di rileggerla lentamente: «Chiamo demonica l'inquietudine originaria ed essenzialmente innata in ogni uomo, che lo spinge fuori di sé, oltre sé, nell'infinito, nell'elementare, quasi che la natura avesse lasciato in ogni singola anima una parte inquieta e inalienabile del suo antico caos».

Il demone di Zweig non è dunque il *daimon* socratico che sussurra divieti, né il diavolo cristiano che contratta anime. È un avanzo cosmico, un frammento di

caos rimasto impigliato nella creatura. Ed è democratico: abita «in ogni uomo». Nella maggior parte di noi, gli «uomini medi», si spegne presto, e ricompare soltanto nelle crisi della pubertà, nell'innamoramento, nei momenti in cui «il cosmo interiore entra in ebollizione». Per il resto lo addomestichiamo con una sequenza di verbi che ha la precisione di un referto: lo «cloroformizzano con la morale, lo stordiscono con il lavoro, lo arginano con l'ordine». Il cloroformio, si noti, viene dalla sala operatoria: la vita borghese come anestesia generale. E la frase seguente, che il lettore farebbe bene a non prendere per un'invettiva contro gli altri, è questa: «il borghese è sempre il nemico originario del caotico, non soltanto nel mondo, ma anche in se stesso». Il nemico del demone, insomma, non sta fuori. Ce l'abbiamo in casa, e di solito siamo noi.

C'è poi un secondo tratto della definizione, meno ovvio. Il demone non è un male: è il «fermento che lievita, tormenta, tende». Gli dobbiamo, scrive Zweig, tutto ciò che «ci spinge fuori, indagatori e avventurosi, nel pericolo della domanda». Ma è una forza a doppio taglio, e la formula che ne descrive il rovesciamento contiene in germe l'intero libro: il demone «comincia con il dilatare, ma spinge a far esplodere». I tre ritratti sono tre modi diversi in cui la dilatazione diventa esplosione.

Per dire il rapporto fra l'artista e questa forza, Zweig sceglie un lessico che oggi fa sorridere e insieme inquieta: una «lotta d'amore», un «amplesso, ardente di ostilità, combattuto d'amore», la «notte nuziale dello spirito con il suo eterno seduttore». Lo schema dei sessi su cui la metafora si regge (chi soccombe «come la donna all'uomo», chi impone una «volontà virile, fredda, risoluta») appartiene al suo tempo, ma sotto l'immagine datata resta un'intuizione che non invecchia. Il demone non è un nemico da abbattere. È un amante da cui non si guarisce, e la lotta con lui è insieme desiderio e pericolo mortale. Chi cerca nel titolo una battaglia contro il male troverà invece un libro sull'*eros* della creazione, e sul prezzo che talvolta esige.

L'uomo che non entra in scena

Nessuno dei tre ritratti è dedicato a Goethe, eppure Goethe regge tutta la costruzione. Zweig lo dichiara con una certa civetteria: ai tre eroi tragici ha contrapposto, «invisibilmente», un antagonista. L'antagonista vero del poeta posseduto non è il poeta senza demone, perché «non c'è grande arte senza demonia». È il poeta che il demone lo possiede: «il signore della propria

misura», quello che «comanda» alla poesia e diventa «signore del demone e non il suo servo».

La mossa è sottile. Il testimone che Zweig chiama a deporre a favore della necessità del demonico è proprio il suo «arcinemico», il Goethe delle conversazioni con Eckermann: «Ogni produttività di sommo grado, ogni *aperçu* significativo ... non è in potere di nessuno ed è al di sopra di ogni potenza terrena». E l'accanimento con cui Goethe combatte tutto ciò che è vulcanico diventa, nelle mani dello psicologo, la prova che anche lui il demone l'ha guardato negli occhi. Zweig ne trova la traccia nel *Werther*, dove Goethe avrebbe allontanato da sé, dandogli forma, il destino che altri avrebbero vissuto fino in fondo. Non è il rivale del fuoco: è uno che si è scottato in tempo.

Seguono pagine di antitesi giocate con un piacere quasi musicale. Goethe ha moglie, figlio, nipoti, cariche, ordini cavallereschi che «scintillano sul suo ampio petto». I tre siedono «su una sedia presa in affitto» e scrivono «a un tavolo preso in affitto». Il suo metodo è «del tutto capitalistico»: annota l'esperienza come un mercante registra gli utili, e la sua vita «frutta interessi come il campo frutta il raccolto». Gli altri sono «giocatori d'azzardo» che puntano tutto su una carta. E poi l'immagine geometrica, «sempre la più chiara». Il cerchio di Goethe, crescita uguale in ogni direzione, senza vertice. La parabola dei demonici, ascesa ripida e caduta improvvisa, dove la rovina «compie il ritratto della loro anima, come la discesa della parabola compie la figura geometrica». Persino la morte di Goethe viene sottratta al mito: una morte nel letto, «da patriarca», con quel «Più luce!» che Zweig liquida come invenzione della leggenda. Il ritrattista dei posseduti, quando vuole, sa essere un demistificatore impietoso.

La frase che riassume tutto è di un equilibrio raro: «Goethe consuma tanta forza eroica per conservarsi quanta ne consumano i demonici per dissiparsi». Zweig insiste di non voler «sollecitare una scelta». Non gli si crede del tutto, ed è giusto così. Il cuore del libro batte per i bruciati, e Goethe, che gli serve da cornice, finisce spesso a fare la parte del consigliere segreto un po' sordo. Ma la cornice non resta mai ferma alla parete. Goethe rientra di continuo dalle quinte. È il «signore anziano» che Hölderlin incontra da Schiller senza riconoscerlo, e Zweig commenta: «Non ha riconosciuto Goethe – né allora né mai». È colui che consiglia al creatore dell'inno tedesco di «fare soprattutto piccole poesie», e che sopra la sua testa fa risuonare l'ammonimento del *Faust*: «Con misura! Con misura!». È il lettore che coglie in Kleist una «confusione del sentimento» e si

spaventa della *Pentesilea*. È il viaggiatore che torna dall'Italia dicendo di non poter più «vivere fuori della patria», mentre Nietzsche ne torna, se così si può dire, senza patria per sempre. L'uomo che non entra in scena è quello che la scena la illumina.

Un'ultima osservazione, che è un'interpretazione e va presa come tale. Chi conosce un poco la vita di Zweig sorriderà davanti al ritratto del Goethe collezionista, chiuso nella sua casa ampia «che si riempie di collezioni e di rarità». Nel 1925 l'autore di queste pagine firmava la Prefazione da Salisburgo, abitava una casa piena di libri e di manoscritti raccolti con passione di collezionista, ed era uno degli scrittori di lingua tedesca più letti e tradotti d'Europa. Il ritrattista dei braccati viveva, almeno in apparenza, dentro l'orbita del cerchio. Forse per questo la parabola lo affascina tanto: la guarda come si guarda da una finestra ben riparata una tempesta che si vorrebbe e non si vorrebbe attraversare.

Vite parallele, quadri appesi alla parete

Il metodo è dichiarato con chiarezza, quasi con orgoglio artigiano. Zweig non cerca «formule dello spirituale»: «do forma a forme dello spirito». Accosta i ritratti «alla maniera di un pittore che ama trovare alle proprie opere lo spazio giusto, dove luce e controluce fluiscono operose l'una contro l'altra». Il confronto, scrive, «arricchisce nella stessa misura in cui la formula impoverisce». Il modello confessato è Plutarco, che nelle *Vite parallele* affiancava un greco e un romano perché dietro la persona si rendesse visibile «la sua ombra portata spirituale, il tipo».

Questo libro è il secondo pannello di un polittico. Il primo, *Tre maestri* (1920), aveva riunito Balzac, Dickens e Dostoevskij, e la Prefazione annuncia una serie intitolata «I costruttori del mondo. Una tipologia dello spirito», che Zweig avrebbe proseguito qualche anno dopo con Casanova, Stendhal e Tolstoj. Ma la parola «tipologia» non deve spaventare. Subito dopo l'autore mette le mani avanti: «Nulla però mi è più estraneo che voler con ciò incastrare a forza un sistema rigido nel mondo del genio». Il frammentario, aggiunge, spaventa soltanto chi crede ai sistemi, e l'edificio è stato «cominciato per caso». C'è in queste righe una dichiarazione di poetica che vale per tutto il libro: si procede per affinità e per amore, «soltanto incontro alle figure alle quali mi sento legato nel profondo».

Il lettore attento noterà che il pittore della Prefazione si porta dietro un lessico da scultore. «Plasmare», «plasmatore», «forma», «dare forma» ritornano con insistenza martellante, e la traduzione ha scelto di non attenuarli. Tornano già nella dedica: «Al professor dottor Sigmund Freud / allo spirito che penetra, al plasmatore che stimola / questa triade di sforzo plastico». Nel 1925 il nome di Freud su un frontespizio non era un omaggio neutro. Che cosa Freud abbia pensato del libro non è questione da risolvere qui. Ciò che la dedica dice di Zweig, invece, è leggibile nel libro stesso. Il volume è pieno di una psicologia che ha imparato a scendere nel profondo: la «fuga nella malattia» di Kleist, detta espressamente «per usare un termine della psicoanalisi»; il «tipo introverso» di Hölderlin; il «segreto della cintura» che Zweig decide di non evitare «pudicamente»; i nervi di Nietzsche descritti come un «manometro iperesatto». «Psicologo per passione», dice di sé l'autore.

Eppure la stessa Prefazione respinge con forza «quell'interpretazione clinica, tuttora corrente e del tutto banale» che farebbe di Goethe la salute e dei tre la malattia: «una malattia che crea l'imperituro non è più una malattia, ma una forma di sovrasalute». Davanti all'euforia dell'ultimo Nietzsche, Zweig concede al medico la diagnosi («lo so, i medici vedono oggi l'euforia») e poi gli oppone un'altra domanda: quando mai l'ebbrezza creativa è stata incisa con tanta chiarezza? È qui, credo, il senso della dedica. La psicologia autorizza la discesa, ma la risalita appartiene al plasmatore. Lo spirito che penetra apre la ferita; il ritrattista ne ricava una figura.

E proprio di figure, letteralmente, si apre ciascuno dei tre ritratti, come se Zweig volesse ogni volta interrogare il proprio mestiere. Di Hölderlin resta un solo ritratto giovanile, che risplende «come un fugace sprazzo di sole fra nubi opprimenti». Più tardi verrà un disegno a matita del vecchio che recita versi nel vuoto. Di Kleist non abbiamo «praticamente alcun ritratto», e il capitolo si intitola, con un'impertinenza deliziosa, «Ritratto dell'uomo senza ritratto»: lo si dipinge con le lettere, con il silenzio che sapeva fare intorno a sé, con quella «aria severa» che gli attribuiva Rahel. Di Nietzsche ci sono due ritratti, e uno mente. Da una parte il busto eroico con i baffi da Vercingetorige, il «superuomo tedesco» di marmo. Dall'altra il cliente miope della pensione da sei franchi, che esamina ogni piatto per paura del mal di stomaco. Il capitolo porta come epigrafe una frase di Nietzsche che suona come un'autocritica involontaria: «Diffidate di tutti gli uomini pittoreschi!». Il più pittoresco dei ritrattisti la mette in esergo. E ha ragione: perché il suo ritratto vero, quello costruito dall'interno, è più vero della statua.

La lingua in fiamme

Veniamo allora allo stile, che è la prima cosa che il lettore incontra e quella su cui più facilmente si divide.

Zweig scrive in *crescendo*. Le frasi si accumulano come onde che ciascuna volta arrivano un po' più in alto. L'elenco dei poeti morti giovani della «sacra schiera» (Chénier, Keats, Shelley, Byron, Novalis, Büchner, Leopardi, Puškin) è costruito come una marcia funebre in progressione, in cui ogni morte passa il testimone alla successiva, fino al vecchio Goethe solitario «come Merlino nella foresta incantata». Ama le serie di sostantivi, che si spingono l'un l'altro come una folla: «convulsione ed esplosione, orgiasmo e inebriamento»; «questi tormentati, braccati, sospinti». Ha un repertorio di metafore che si riconosce a colpo d'occhio: fuoco, tempesta, vulcano, meteora, caldaia surriscaldata, cervo braccato, carro di Fetonte, bandiera corsara, pallone aerostatico che getta zavorra. E il suo *pathos* appartiene a quegli anni Venti in cui la lingua tedesca aveva imparato dall'espressionismo il gusto del grido. È facile farne la parodia. È più interessante accorgersi di quante volte quella retorica, invece di decorare, pensa.

Prendiamo Hölderlin. A un certo punto Zweig osserva che dei quattro elementi greci la sua poesia ne possiede soltanto tre: «vi manca la terra». È una critica letteraria precisissima. Spiega perché i fiumi dei suoi inni scorrono verso «il mare attico del suo sogno», perché la sua lingua non getta ombra, perché il suo patrimonio lessicale è così ristretto. E porta a una delle pagine più acute del libro, sulle parole «beato», «celeste», «sacro», che Zweig chiama «angeliche, asessuate»: sono «incolori come una tela vuota, come una vela», ma proprio come una vela, «gonfiate dalla tempesta del ritmo», si tendono e portano in alto. In quell'immagine c'è una teoria intera della poesia hölderliniana. Una lingua povera di cose e ricca di vento.

Oppure Kleist narratore, che secondo Zweig spinge l'esclusione di sé fino all'eccesso e «parla al lettore, per così dire, a denti stretti». La sua lingua non è maneggiata «come un'arpa, ma come un'arma, come un aratro». Qui il ritrattista si accorge che la dismisura può travestirsi da sobrietà, e che c'è anche un'«esaltazione del non essere esaltati». È un'intuizione che nessun accumulo di superlativi avrebbe prodotto: ci vuole un orecchio fine per sentire la febbre sotto il ghiaccio.

E c'è la comicità, che in Zweig non manca, anche se la si nota meno. «Immanuel Kant vive con la conoscenza come con una moglie legittimamente sposata, giace con lei per quarant'anni nello stesso letto spirituale e genera con lei un'intera stirpe tedesca di sistemi filosofici». Nietzsche, invece, è «il Don Giovanni della conoscenza», che abbandona ogni verità appena le ha tolto il mistero. La caricatura coglie il punto. L'opposizione fra il filosofo che costruisce una casa e quello che non può possederne alcuna è proprio la differenza che il libro cerca dall'inizio, la differenza fra il cerchio e la parabola, trasportata nel campo del pensiero.

Altre volte, però, la febbre del ritrattista si avvicina davvero a quella dei suoi personaggi. Nella requisitoria contro Kant, che Zweig presenta onestamente come «una convinzione strettamente personale», il filosofo di Königsberg diventa «un simile gigantesco blocco di ghiaccio», «una simile non-natura». L'eccesso è dichiarato, ma resta eccesso. Il caso più vistoso, e il più bello, è la fine del ritratto di Nietzsche. Lì Zweig smette di raccontare ed entra nella testa del crollato: «È ancora luce? Non è musica?». I puntini di sospensione si moltiplicano, le frasi si sfaldano, la voce del biografo diventa la voce del delirio. È il momento in cui il ritrattista passa dalla cornice al quadro. Zweig se ne era concesso il diritto in anticipo («poiché qui cerco di plasmare la sua vita non come una storia, ma come uno spettacolo»), ma resta una licenza da romanziere. Va letta come tale: un'immaginazione, non una testimonianza.

Detto questo, il libro ha severità sorprendenti. Il talento poetico del giovane Hölderlin è definito «modesto», le sue prime poesie piene di prestiti, il suo «materiale», «come si dice di un cantante», insufficiente: «L'interpretazione, tutto». L'*Iperione* è «irreale fino alla parodia», e Zweig rivendica il diritto di dirlo «di fronte a un'idolatria di Hölderlin che va prendendo piede». Davanti ai buchi delle biografie, lo storico non inventa: sul viaggio di ritorno da Bordeaux annota che «a tutte queste domande non ci sarà mai risposta». L'entusiasta, insomma, sa anche tenere i conti. Ed è forse questo il modo migliore di leggerlo: con simpatia per la febbre, sapendo che Zweig stesso, nei suoi momenti più lucidi, la misura con il termometro.

Tre modi del naufragio

La Prefazione mette i tre sotto «il medesimo aspetto oroscopico»: cacciati fuori dal tepore del proprio essere, finiscono «nella follia o nel suicidio». Ma la forza

del libro sta nel non far coincidere le tre rovine. Sono tre naufragi diversi, e ciascuno ha la propria immagine.

Il naufragio di Hölderlin è una dissoluzione. Il suo genio, scrive Zweig, aveva «un peso specifico ridotto, ma una spinta ascensionale infinita». È Fetonte, il giovane del carro solare, e il nome glielo aveva già dato Waiblinger. La sua purezza è insieme la sua bellezza e la sua colpa: rifiutando la «mescolanza» che è la legge della vita, egli diventa «sacrilego contro la legge del mondo», e la vita si vendica ricacciandolo nella servitù del precettore. Ogni ritorno dall'estasi è per lui «una sorta di morte dell'anima». E la rovina non arriva come un crollo, ma «come un fuoco soffocato che cova sotto la brace», uno sgretolarsi pietra dopo pietra. Alla fine resta il ritmo. È l'osservazione più sconvolgente del ritratto: «Il ritmo sopravvive in lui all'intelletto, la poesia alla vita». Il vecchio della torre di Tubinga, che saluta i visitatori con «Vostra Santità! Vostra Eccellenza!», scrive ancora versi su richiesta e li firma «con sottomissione Scardanelli». E talvolta, in quattro righe, lo stato dell'anima si fa vero in un grido: «Le dolcezze di questo mondo le ho godute». Zweig non legge questi versi come documenti clinici. Li legge come la poesia di un «grande poeta tornato spiritualmente del tutto bambino». La tenerezza di quelle pagine è il contrappeso esatto alla severità usata con l'*Iperione*.

Il naufragio di Kleist è un'esplosione. Il ritratto si apre con una frase che corre letteralmente insieme al suo personaggio, città dopo città, da Berlino a Parigi, da Thun a Boulogne, da Aspern a Praga, fino al Wannsee. Si chiude con un'informazione secca: «La sua tomba è accanto a una strada maestra». Fra l'una e l'altra c'è un uomo che attraversa un campo di battaglia «senz'altro documento in tasca che qualche poesia patriottica». Kleist è il «braccato»: inseguito da una muta di passioni, ma anche capace di frenarle con una volontà altrettanto demoniaca. Il suo dramma, dice Zweig, non è aver avuto troppo dell'una cosa e troppo poco dell'altra, ma «troppo di entrambe: troppo spirito con troppo sangue». Il suo demone «non era la misura originaria, ma la sua dismisura». In questo ritratto c'è il gesto più vicino all'idea centrale del libro: la combustione del *Guiscardo*, «una sorta di primo suicidio». E c'è anche l'unica tregua: il *Principe di Homburg*, dove Kleist, scrive Zweig con una formula bellissima, «si è redento non uscendo da sé, ma raddoppiandosi». Disciplina e passione si guardano negli occhi e si riconoscono.

È anche il ritratto in cui il lettore di oggi esiterà di più. Zweig ammira senza riserve la morte di Kleist, la chiama «il suo capolavoro tanto quanto il "Principe

Federico di Homburg"» e chiude con un epigramma: «Davvero: sapeva morire meglio che vivere». Henriette Vogel, la donna che muore con lui, vi compare quasi soltanto come «compagna di morte», con aggettivi che non le rendono giustizia. Qui la fascinazione per la parabola diventa estetica della fine, e conviene accorgersene. Ma bisogna anche ascoltare ciò che Zweig coglie con precisione infallibile: la lettera d'addio che comincia «Giacciamo uccisi da colpi di pistola sulla strada per Potsdam», mettendo l'evento in apertura con l'audacia dei racconti. Fino all'ultimo, il narratore a denti stretti e l'estatico sono la stessa persona.

Il naufragio di Nietzsche è una combustione nella luce. La sua tragedia è «un monodramma», un'opera senza altri personaggi. Il dettaglio che resta in mente, più di ogni metafora, è un numero: della quarta parte dello *Zarathustra* fece stampare quaranta copie e trovò sette persone a cui spedirle. Zweig costruisce il ritratto intorno a questa solitudine crescente, «la settima solitudine», e la fa culminare nella «danza sopra l'abisso». La differenza con Hölderlin è detta in una frase che è forse la più profonda del libro. Gli altri visionari parlano «come dai sogni», con un tono orfico e oscuro. Nietzsche resta «chiaro come il diamante in mezzo all'ebbrezza»: la sua parola è «sovrailluminata dal mistero». Perciò il suo crollo è «una sorta di morte per luce, un carbonizzarsi dello spirito per la propria fiammata». Hölderlin affonda nel buio del ritmo, Kleist esce di scena con un colpo di pistola, Nietzsche brucia di troppa chiarezza.

E tutti e tre, come la Prefazione aveva annunciato, finiscono nella musica: Hölderlin che batte con le unghie sui tasti scordati, Kleist che trova nella «Litania della morte» la sua unica vera poesia, Nietzsche che canta la sua «Canzone della gondola» per tutto il viaggio di ritorno. Il libro, che tante volte ha parlato di fuoco, si chiude ogni volta su un suono.

Dopo la tempesta

Il primo ritratto si apre con una frase che, nel 1925, non poteva risuonare in un modo solo: «Il nuovo secolo, il diciannovesimo, non ama la sua gioventù». Segue l'immagine della guerra napoleonica che «a centinaia di migliaia» stritola i più coraggiosi, e del destino che falcia «la propria semina di primavera». Zweig parla dei romantici, e non c'è motivo di fargli dire altro. Ma il libro esce sette anni dopo la fine di una guerra che aveva divorato un'intera generazione di giovani europei, e il lettore di allora, come quello di oggi, difficilmente poteva leggere quell'ecatombe senza sentirvi un'eco più vicina. È un'interpretazione,

non un'intenzione documentata. Ma il libro stesso la autorizza alla fine, quando sceglie di chiudere il ritratto di Nietzsche su una sua profezia: «Dopo la prossima guerra europea mi si capirà». E commenta: «soltanto ora lo sappiamo con lui». Il Nietzsche di Zweig è un sismografo, «il più splendido temporale dello spirito prima del più terribile temporale della storia».

C'è anche una presa di posizione, discreta ma netta, nel modo in cui il libro tratta il rapporto dei tre con la Germania. Il Nietzsche che preferisce Zweig è il «buon europeo» partito «con la nave più veloce verso Cosmopoli», quello del motto *ubi pater sum, ibi patria*. E di chi vorrebbe riportarlo a casa Zweig scrive che «ogni tentativo di rigermanizzarlo si condanna da sé come una violenza (oggi assai consueta)». Quella parentesi, nel 1925, non era un dettaglio. Allo stesso modo gli eroi di Kleist possono dirsi nazionali soltanto «nel senso di una nazione tedesca sognata», e la Germania di Hölderlin è un paese della mente. Il Novecento si sarebbe conteso questi tre autori in modi molto diversi, talvolta con letture profonde, talvolta con appropriazioni grossolane. Il libro di Zweig resta lì a ricordare che uno scrittore di successo, negli anni in cui tutti e tre diventavano autori decisivi della modernità, li leggeva come esuli dello spirito, non come santi patroni di una nazione.

Il lettore che conosce la fine di Zweig, nel febbraio del 1942, a Petrópolis, insieme alla moglie, non rileggerà con totale innocenza il capitolo sulla «Passione di morte» di Kleist. Ma sarebbe un errore fare di queste pagine un presagio. L'uomo che le scrisse viveva ancora, nel 1925, nella fiducia di un equilibrio che gli anni successivi, l'esilio e la distruzione del mondo europeo in cui aveva creduto avrebbero profondamente incrinato. Basti questo, e lo si lasci alla discrezione che il libro stesso merita.

Che cosa resta allora, per chi legge oggi? Forse una domanda più che una risposta, ed è la stessa che Zweig attribuisce a Nietzsche: «Quanta verità può sopportare l'uomo?». Viviamo in un mondo che ha moltiplicato i mezzi per cloroformizzare il demone, per stordirlo e arginarlo, e insieme ha fatto dell'eccesso uno spettacolo di consumo. Il libro non ci propone di scegliere fra Goethe e i suoi antagonisti. Ci chiede di tenere insieme le due forme della lotta, entrambe eroiche, entrambe capaci di «porre all'esistenza esigenze smisurate». Da una parte il verso con cui Goethe, «solo tardi», osa dire: «Ho imparato a vivere: concedetemi tempo, o dèi». Dall'altra la certezza che «lo straordinario è sempre la misura di ogni grandezza». C'è, scrive Zweig dei suoi tre, «povertà di

vita nella loro bellezza, e bellezza nella loro povertà di felicità». Non è una consolazione. È un'avvertenza e un invito insieme.

Per questo il libro si legge con il piacere un po' colpevole che si prova davanti a un incendio visto da lontano: si ammira il fuoco, se ne misura la potenza, si crede di essere al riparo. Poi, pagina dopo pagina, Zweig ci toglie la certezza che quella distanza esista davvero, perché il demone, ci ha detto all'inizio, abita in ciascuno di noi. L'ultima frase del libro lo dice meglio di qualunque commento, e conviene lasciarla al lettore come un congedo: «soltanto negli smisurati l'umanità riconosce la propria misura estrema».

Luigi Gaggero

AL PROFESSOR DOTTOR SIGMUND FREUD

allo spirito che penetra, al plasmatore che stimola
questa triade di sforzo plastico