BIBLIOTECHE D'EUROPA

AUSTRIA

BIBLIOTECHE D'EUROPA — AUSTRIA

STEFAN ZWEIG

Tre maestri

Balzac · Dickens · Dostoevskij

I COSTRUTTORI DEL MONDO

Saggio per una tipologia dello spirito

Volume I

Nuova traduzione dal tedesco
con introduzione e note

AD
VERITATEM

Stefan Zweig
Tre maestri. Balzac · Dickens · Dostoevskij

Titolo originale del volume:
Drei Meister. Balzac · Dickens · Dostojewski.

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

© 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 979-12-5831-051-5

AD VERITATEM
adveritatem.it

Il cielo stellato dei romanzieri

Cominciamo con una piccola confessione: questo libro non vuole essere introdotto. Lo dice il suo autore nella prefazione che troverete fra poche pagine, con una franchezza che a chi si accinge a scrivere un'introduzione fa l'effetto di una porta chiusa con molto garbo. I tre saggi, avverte Zweig, «presuppongono la conoscenza delle opere: non vogliono essere un'introduzione, bensì sublimazione, condensazione, estratto». Chiaro. Chi non ha letto Balzac, Dickens e Dostoevskij è pregato di tornare più tardi. E chi l'introduzione la scrive, che fa? Introduce un libro che rifiuta di introdurre, e che a sua volta parla di tre scrittori che non hanno bisogno di presentazioni.

C'è qualcosa di comico in questa situazione, e anche qualcosa di istruttivo. Comico perché sembra il gioco delle scatole cinesi: io parlo di Zweig che parla di Balzac che sognava di essere Napoleone, e voi, che tenete in mano questo libro, dovreste ascoltare me che parlo di Zweig che parla di Balzac che parla di Napoleone. Prima o poi qualcuno dovrà pur aprire l'ultima scatola e trovarci dentro qualcosa di solido: una battaglia, un romanzo, una notte passata in bianco. Istruttivo, invece, perché la frase della prefazione non è un vezzo di modestia, né uno di quei gesti con cui l'autore si schermisce sperando in fondo di essere contraddetto. È un programma. Zweig non vuole spiegare Balzac a chi non l'ha letto, così come non si spiega il mare a chi non ci ha mai messo piede. Vuole raccontare a chi c'è stato che cosa gli è accaduto là dentro, e perché ne è uscito con i capelli bagnati e uno sguardo diverso. È la stessa differenza che passa fra una guida turistica e una lettera d'amore. La guida vi dice dove sono le spiagge e a che ora chiudono i musei. La lettera dà per scontato che sappiate già chi è la persona amata, e non perde tempo a descrivervi il colore dei suoi occhi.

Disobbedirò dunque soltanto a metà. Non riassumerò la *Comédie humaine*, che del resto non si lascia riassumere, né *David Copperfield*, né *I Karamazov*. Farò piuttosto quello che si fa con un amico intelligente che sta per entrare in una casa dove noi siamo già stati: gli si dice com'è fatto il padrone, dove tende a esagerare, quali stanze non deve perdere e da quale finestra si vede meglio il paesaggio. Il resto lo farà lui. Anzi, lo farete voi. E se a metà di queste pagine vi verrà voglia di posarle per andare a cercare sullo scaffale *Papà Goriot*, considererò il mio compito riuscito. Zweig, credo, mi perdonerebbe la porta forzata.

Un cielo con le proprie leggi di gravitazione

Cominciamo dall'idea, che è semplice da enunciare e vertiginosa da prendere sul serio. Esistono, dice Zweig, scrittori che hanno scritto romanzi, anche bellissimi, anche più belli, presi uno per uno, di quelli di Balzac o di Dickens; e poi esistono i *romanciers*. La parola francese non è un'affettazione. In tedesco come in italiano «romanziere» è chiunque abbia firmato un romanzo, e a Zweig serviva un termine per un'altra cosa, per una specie a parte. Il *romancier* non scrive libri: costruisce un mondo «con tipi propri, proprie leggi di gravitazione e un proprio cielo stellato». Non aggiunge volumi alla biblioteca, aggiunge un pianeta al sistema solare. E la prova che ci è riuscito non la cerca nei manuali, ma nella lingua di tutti i giorni. Quando di un uomo incontrato per strada diciamo che è «una figura balzachiana, un personaggio-Dickens, una natura-Dostoevskij», quel pianeta ha cominciato ad attrarre anche noi, e le sue orbite si sono confuse con le nostre.

A pensarci, è un criterio curioso, perché è insieme altissimo e popolare. Altissimo, perché esclude senza battere ciglio Stendhal, Flaubert, Tolstoj, Victor Hugo e perfino Goethe, tutti nominati nella prefazione con la cortesia che si riserva agli ospiti illustri lasciati sulla soglia. Popolare, perché affida il verdetto non ai critici ma all'aggettivo che sale spontaneo alle labbra del lettore comune. Ci si può divertire a metterlo alla prova. Diciamo ancora «balzachiano» di un arrampicatore che ha venduto la propria giovinezza per un appartamento con vista; diciamo «dickensiano» di un orfanotrofio, di una nebbia, di un pranzo di Natale troppo abbondante; diciamo «dostoevskiano» di una confessione fatta alle tre del mattino a qualcuno che non l'aveva chiesta. Diciamo anche «kafkiano», e qui il gioco si complica. Kafka ha lasciato tre romanzi incompiuti e un cosmo che sta in poche centinaia di pagine: il criterio della lingua viva lo ammetterebbe, quello dell'ampiezza enciclopedica lo respingerebbe. Nel 1919, quando quei romanzi non erano ancora usciti, Zweig non poteva porsi il problema. Ma il piccolo inciampo ci ricorda che le definizioni di questo libro non sono teoremi. Sono gesti, e vanno prese come si prende la mano che qualcuno ci tende per aiutarci a salire su un muretto.

Poi le sfere. «Balzac il mondo della società, Dickens il mondo della famiglia, Dostoevskij il mondo dell'Uno e del Tutto.» La formula ha la nettezza di un'epigrafe e, come tutte le epigrafi, è più vera di quanto sia esatta. Ci sono famiglie in Balzac, eccome, e società in Dickens, e in Dostoevskij perfino troppa. Eppure basta immaginare la distanza da cui ciascuno dei tre guarda i suoi uomini

per capire che cosa intendeva Zweig. Balzac li guarda dall'alto, come Rastignac guarda Parigi dalla collina del Père Lachaise, una mappa da conquistare. Dickens li guarda dalla finestra di un salotto, con il fuoco acceso alle spalle e il tè che si raffredda. Dostoevskij non li guarda affatto da fuori: chiude gli occhi e li ascolta parlare dentro di sé. Tre distanze, tre ottiche, tre modi di stare al mondo. E un libro che le mette in fila come tre stanze di una stessa casa, dalla più affollata alla più buia.

Il sottotitolo che Zweig non scrisse, ma volle suggerirci, è «Psicologia del *romancier*». Non bisogna lasciarsi ingannare dalla parola; non c'è nulla di clinico, qui. Psicologia significa per Zweig la ricerca di quella che egli chiama «questa legge intimissima», il seme da cui l'albero intero è cresciuto: in Balzac la volontà, in Dickens lo sguardo, in Dostoevskij la scissione. È un'idea quasi botanica della critica: trovare il germe, e da lì vedere spuntare rami, foglie, frutti, anche quelli bacati. E poi c'è una frase della prefazione che merita di essere tenuta a mente durante tutta la lettura, perché è una promessa di giustizia: «esiste soltanto un peso specifico all'interno di un'opera, non un peso assoluto sul piatto della bilancia della giustizia». Nessuna classifica, dunque. Peccato che il saggio su Dostoevskij sia più lungo degli altri due messi insieme, e che l'autore, nella stessa prefazione, si scusi proprio per la sua insufficienza. La bilancia, a quanto pare, aveva un piatto più pesante dell'altro. Lo sapeva anche lui, e non se ne vergognava.

Resta un'assenza dichiarata, ed è forse la frase più audace del libro. Accanto al francese, all'inglese e al russo, Zweig avrebbe voluto mettere un romanziere tedesco (intendendo, da austriaco, la lingua più che la nazione). «Ma non ne trovo nemmeno uno di quel rango supremo, né nel presente né nel passato.» Né Goethe, né Keller, né Jean Paul, né i contemporanei. Da un uomo che nel saggio su Dostoevskij dimostra di conoscere benissimo *Wilhelm Meister* ed *Enrico il Verde*, il verdetto è tanto più netto: i tedeschi hanno scritto romanzi di formazione, cioè storie di un uomo che si costruisce, non cosmi in cui mille uomini si distruggono a vicenda. Poi la chiusa, che trasforma una sentenza in un augurio: «E forse il senso di questo libro è di reclamarlo per il futuro e di salutare colui che è ancora lontano.» Nei dieci anni successivi la lingua tedesca avrebbe prodotto *La montagna incantata*, *Berlin Alexanderplatz*, il primo volume dell'*Uomo senza qualità*. Se qualcuno di quegli autori sia il salutato, lo lascio decidere a voi: è un gioco da fare con una matita in mano e un'ora di tempo libero. A me basta notare che un libro scritto nel 1919, in un paese uscito a pezzi dalla guerra, finisce con una speranza e non con un rimpianto. Non è poco.

C'è infine un'ultima cosa da sapere sulla forma del libro, e riguarda il suo futuro. Zweig lo concepì come primo pannello di un ciclo, che chiamò *Die Baumeister der Welt*, «I costruttori del mondo». Seguirono *Der Kampf mit dem Dämon* (1925), «La lotta con il demone», dedicato a Hölderlin, Kleist e Nietzsche, e *Drei Dichter ihres Lebens* (1928), «Tre poeti della propria vita», dedicato a Casanova, Stendhal e Tolstoj. Sempre tre, sempre per contrasto, come se il pensiero di Zweig avesse bisogno di un triangolo per stare in piedi. E con una piccola rivincita della storia: Stendhal e Tolstoj, lasciati educatamente fuori dalla porta dei *romanciers*, rientrano otto anni dopo dalla finestra, come autobiografi. Nessuno, in questo ciclo, viene escluso per sempre. Viene soltanto rimandato a un'altra stanza.

Vienna, prima del diluvio

Chi era l'uomo che nel 1919 firmava questa prefazione con tanta sicurezza? Conviene dirlo in breve, perché la sua vita non è uno sfondo ma, per così dire, il negativo fotografico di questo libro.

Stefan Zweig nasce a Vienna il 28 novembre 1881, in una famiglia ebraica agiata e assimilata. Il padre, Moritz, è un industriale tessile; la madre, Ida Brettauer, viene da una famiglia di banchieri ed è nata ad Ancona, sicché l'italiano fu per lei una lingua dell'infanzia. È la Vienna di Francesco Giuseppe, la capitale di un impero che sembrava eterno perché nessuno ricordava di averlo visto cominciare. Molti anni dopo, in esilio, Zweig avrebbe definito quell'epoca come l'età d'oro della sicurezza: un mondo in cui ogni cosa aveva il suo posto, il risparmio la sua rendita, la vita il suo orario. Bisogna tenerlo a mente quando, nel saggio su Dickens, lo si vede irritarsi per l'«Inghilterra sazia», per la «soddisfazione borghese», per il «home» con il fuoco nel camino. Zweig conosceva quel tepore dall'interno. Lo aveva respirato da bambino nei salotti del Ring. Non c'è critica più severa di quella che si rivolge contro la propria infanzia.

La scuola lo annoiò, come ha annoiato quasi tutti quelli che poi hanno fatto qualcosa. La vera scuola era altrove: nei caffè dove si leggevano le riviste di tutta Europa, nel loggione del Burgtheater, nelle conversazioni di ragazzi di sedici anni che discutevano di Rilke e di Baudelaire con la serietà con cui altri discutono di calcio. Fra loro circolava una leggenda vivente, il giovanissimo Hugo von Hofmannsthal, che aveva scritto versi perfetti quando ancora sedeva sui banchi del ginnasio. Per Zweig e i suoi compagni era la prova che il genio esisteva e poteva perfino avere la loro età. Ne derivò un'ambizione precoce: a diciannove

anni pubblica un volume di versi, *Silberne Saiten* (1901); Theodor Herzl, che dirigeva la pagina culturale della «Neue Freie Presse», gli accoglie un primo testo in quel tempio del giornalismo viennese. Il ragazzo è lanciato.

Studia filosofia a Vienna e a Berlino e si laurea nel 1904 con una dissertazione su Hippolyte Taine. Il dettaglio non è erudizione oziosa. Aprite il saggio su Balzac e cercate Taine: compare due volte. Una volta per dire che la concezione balzachiana del milieu Taine «più tardi ha irrigidito in concetti»; un'altra per citarne il giudizio sulla *Comédie humaine* come il più grande magazzino di documenti umani dopo Shakespeare. C'è tutto Zweig in quel verbo, «irrigidito». Aveva studiato Taine con diligenza, e se ne congedava con un sorriso: i concetti irrigidiscono, la vita scorre. Da allora preferì sempre la seconda.

Poi i viaggi, che per lui non furono turismo ma una specie di seconda università: Parigi, il Belgio, Londra, l'India, l'America. A Bruxelles e dintorni scopre Émile Verhaeren, il poeta belga delle città tentacolari, ne diventa traduttore e quasi apostolo. A Parigi entra nello studio di Rodin, e assiste a una scena che racconterà molti anni più tardi: il vecchio scultore, mentre gli mostra un'opera, si rimette a lavorarla e dimentica completamente di avere un ospite; solo sulla porta, al momento di congedarlo, si accorge di lui e se ne scusa, stupito come chi si sveglia. Rileggete ora, nel saggio su Balzac, la pagina sulla statua di Rodin: lo sguardo di «un sonnambulo al quale qualcuno abbia gridato brutalmente il suo nome». Zweig quello sguardo lo aveva visto davvero, non su Balzac ma sul suo scultore. È così che lavora la sua immaginazione: un'esperienza vissuta, trasferita su un uomo morto cinquant'anni prima, e restituita come se fosse un ricordo.

Aggiungo una passione che spiega molte cose: Zweig fu un grande collezionista di autografi e di manoscritti. Non per feticismo, o non soltanto: in quelle pagine cercava il momento in cui l'opera nasce, la traccia della mano che esita, corregge, si precipita. Quando scrive delle righe di Balzac che «si gonfino come le vene di un uomo in collera», delle bozze squarciate «come il febbricitante la propria ferita», parla da uomo che di carte autografe ne aveva maneggiate parecchie e che credeva, letteralmente, di poterci leggere dentro la febbre.

Prima del 1914 Zweig è un autore elegante e già noto: novelle, versi, saggi, traduzioni, un nome che circola nelle riviste di mezza Europa. Il saggio su Dickens appartiene a quel mondo. Lo dice lui stesso, senza volerlo: scrive che

sulla tomba di Westminster, «ancora oggi, dopo quarant'anni», si trovano fiori. Dickens morì nel 1870. Il conto è presto fatto. Quelle pagine nascono intorno al 1910, nell'Europa che non sapeva ancora di vivere i suoi ultimi anni di pace, e la prefazione del 1919 lo conferma a modo suo, avvertendo che i tre saggi nacquero nell'arco di dieci anni. Se il saggio su Dickens ha qualcosa di irritato verso la sazietà vittoriana, è anche perché era scritto in un'altra sazietà, che stava per finire.

Negli anni luminosi e negli anni bui

Poi venne l'agosto del 1914. Zweig, che non era adatto al fronte, fu destinato all'Archivio di guerra di Vienna. Come tanti, nelle prime settimane non riuscì a sottrarsi del tutto all'atmosfera di quei giorni; ma la lucidità tornò presto, e con essa la vergogna per l'odio che vedeva crescere fra popoli che fino al mese prima si scambiavano libri e professori. In quegli anni il punto fermo fu un uomo che viveva in Svizzera: Romain Rolland. L'autore di *Jean-Christophe*, il romanzo di un musicista tedesco che trova in Francia la sua seconda patria, si era rifiutato di arruolare la propria penna nella guerra e aveva scritto *Au-dessus de la mêlée*, «Al di sopra della mischia», un testo che gli valse in patria più insulti che lodi. Zweig gli scriveva, e Rolland gli rispondeva, attraverso un confine che separava due nemici. Fu un'amicizia contro la storia. Nel 1917 Zweig pubblica *Jeremias*, un dramma sul profeta inascoltato che annuncia la rovina, e l'anno seguente lo vede rappresentato a Zurigo, nella Svizzera neutrale dove si era rifugiata buona parte dell'Europa che non voleva odiare.

Nella primavera del 1919 rientra in Austria. Alla stazione di confine di Feldkirch, racconterà poi, vide passare il treno che portava in esilio l'ultimo imperatore, Carlo d'Asburgo. In un istante finiva un mondo vecchio di secoli, e un viaggiatore qualunque ne era testimone dal marciapiede. Pochi episodi riassumono meglio l'anno in cui questo libro fu chiuso: l'impero dissolto, Vienna ridotta a capitale enorme di un paese piccolo, la fame, il freddo, la moneta che si squagliava. Zweig aveva acquistato nel 1917 una casa sul Kapuzinerberg, la collina che sovrasta Salisburgo, e vi si stabilì in quel dopoguerra con Friderike von Winternitz, che sposò nel 1920. È lì che va immaginata la firma della prefazione, *SALISBURGO 1919*: in una casa mal riscaldata, in una città che di lì a poco, con Hofmannsthal, Reinhardt e Strauss, avrebbe inventato il suo festival, come chi accende una lampada in una stanza buia per dimostrare che la luce funziona ancora.

Rileggete adesso la dedica. «A Romain Rolland / in segno di gratitudine / per la sua incrollabile amicizia / negli anni luminosi e negli anni bui.» Non è una formula di circostanza. Gli anni luminosi sono quelli di Parigi, delle passeggiate, delle lettere piene di progetti. Gli anni bui sono quelli in cui scriversi era quasi un atto di diserzione. E il libro che porta questa dedica è un libro che mette uno accanto all'altro un francese, un inglese e un russo, presentati da un ebreo austriaco che scrive in tedesco, l'anno dopo che quelle nazioni hanno smesso di ammazzarsi. Il cosmopolitismo, qui, non è un gusto da viaggiatore raffinato. È una scelta morale, quasi una presa di posizione politica travestita da critica letteraria. Lo dice la prefazione, quando promette di non tradurre le differenze «in giudizi di valore» e di non sottolineare, «per inclinazione o per avversione», gli elementi nazionali di un artista. Vedremo che la promessa non sarà sempre mantenuta. Ma era una promessa coraggiosa da fare nel 1919.

E c'è una frase, nel saggio su Dostoevskij, che porta scritta in fronte la sua data: «E proprio in questa guerra abbiamo sentito che tutto ciò che sapevamo della Russia lo sapevamo soltanto attraverso di lui, e che egli ci ha reso possibile sentire questa terra nemica anche come terra sorella dell'anima.» Terra nemica e terra sorella nella stessa riga. Altrove compaiono, a proposito del rifacimento del mondo, i nomi di Lenin e di Trockij. Il saggio su Dostoevskij non è una contemplazione dall'alto: è scritto a ridosso di una rivoluzione che nessuno sapeva ancora come sarebbe finita, e da qualcuno che cercava in un romanziere morto da quarant'anni la chiave di ciò che stava accadendo.

Non era il solo. Quegli anni furono, nel mondo di lingua tedesca, gli anni della febbre dostoevskiana. Fra il 1906 e il 1919 l'editore Piper di Monaco aveva pubblicato una grande edizione tedesca delle opere, e una generazione intera vi si era gettata come in un fiume. Nietzsche, già nel 1888, aveva riconosciuto in Dostoevskij l'unico psicologo da cui avesse qualcosa da imparare; ora i giovani espressionisti ne facevano un profeta. Nel 1920, lo stesso anno di *Tre maestri*, Hermann Hesse raccoglieva in *Blick ins Chaos*, «Sguardo nel caos», i suoi saggi sui Karamazov come annuncio del tramonto dell'Europa; il giovane Lukács aveva chiuso la sua *Teoria del romanzo* con il nome di Dostoevskij, come di colui che già stava al di là della forma romanzo. Più tardi sarebbero venuti le conferenze di Gide (1923) e il saggio di Freud su Dostoevskij e il parricidio (1928), del quale avremo ancora occasione di parlare. Zweig, dunque, non scopre Dostoevskij: lo interpreta nel momento in cui tutta l'Europa colta lo stava leggendo come un oracolo. Il suo merito è un altro, ed è più raro. Non ne fa una tesi. Ne fa un ritratto.

Il ritrattista e la sua tavolozza

Che cosa significa, per noi, un critico che non analizza ma evoca? Siamo abituati, da almeno un secolo, a una critica che smonta: che conta le occorrenze, descrive le strutture, ricostruisce le fonti, individua i punti di vista. È una critica preziosa, e chi scrive le deve molto. Ma provate a cercare in questo libro un'analisi del genere. Non la troverete. Zweig cita pochissimo, riassume ancora meno, non discute le varianti, non si preoccupa della cronologia delle opere. Fa un'altra cosa, molto antica e quasi dimenticata: dipinge.

Il ritratto è un genere che ha alle spalle una lunga storia, dalle *Vite parallele* di Plutarco, che già accostavano un greco e un romano per far risaltare l'uno con l'altro, ai *Portraits littéraires* di Sainte-Beuve. Zweig ne prende il gusto del confronto e il diritto all'immaginazione. Ogni saggio comincia come un racconto. Quello su Balzac si apre con Napoleone che torna dall'Egitto «metà vincitore e metà fuggiasco», scivolando fra le corvette di Nelson, e solo dopo una pagina intera arriva al bambino nato in Turenna. Quello su Dickens si apre con i vecchi lettori di un villaggio inglese che camminano due miglia incontro al postino pur di avere un giorno prima il nuovo fascicolo azzurro di «Boz». Quello su Dostoevskij si apre, dopo un preludio, con un volto: le guance infossate, gli zigomi slavi come «due possenti blocchi di pietra», la fronte che si leva «come una cupola». Prima la scena, poi il personaggio, poi l'idea. È la tecnica di un narratore, e Zweig era, prima di tutto, un narratore.

Lo si vede anche nella frase. Il periodo di Zweig è ampio, carico, costruito per accumulo: proposizioni che si inseguono, aggettivi che arrivano a coppie e a terne, anafore che battono come un tamburo. Ma il segreto non è l'ampiezza. È il contrasto fra l'ampiezza e lo scatto. Dopo una frase lunga mezza pagina, che ha percorso tutta la Parigi della Restaurazione, arriva un colpo secco: «Balzac comincia a scrivere.» Poi: «Comincia in una soffitta.» Dopo una tirata sui desideri modesti degli eroi dickensiani, la domanda a bruciapelo: «Dio mio, che cosa vogliono?» Dopo un'enumerazione dei libri che l'Europa produce ogni anno, tutti sulla felicità, l'interrogativo e la sentenza: «Chi lo vuole, fra gli uomini di Dostoevskij? Nessuno. Neppure uno.» Quattro parole dopo quattrocento. È il ritmo del grande oratore, e di chi sa che l'attenzione del lettore ha bisogno di essere sorpresa per non addormentarsi.

E poi le immagini, che sono diverse per ciascuno dei tre, come se Zweig avesse preparato tre tavolozze. Per Balzac, inevitabilmente, l'esercito e la chimica. La giovinezza di Balzac non è ancora un'opera: «Non è ancora la guerra, ma

soltanto un gioco di guerra, una manovra, non ancora la battaglia.» I personaggi sono truppe: «Due o tremila personaggi formano il suo esercito». La *Comédie humaine* è una campagna d'Europa, con la sua Beresina e il suo Waterloo, e porta in esergo la frase che Balzac avrebbe scritto sotto un ritratto di Napoleone: «Ce qu'il n'a pu achever par l'épée je l'accomplirai par la plume.» Ma accanto al condottiero c'è il chimico: Parigi è una storta, gli uomini sono elementi, le passioni reagenti, e la città stessa diventa «il terribile acido che si chiama Parigi». E la sintesi delle due immagini sta in una frase che sembra un ordine del giorno: «Semplifica il mondo per poi dominarlo, e lo comprime, soggiogato, nel grandioso carcere della *Comédie humaine*.»

Per Dickens la tavolozza si fa domestica e pittorica. Niente cannoni, ma il camino, il tè, la bottega di anticaglie. «Arte da caminetto volevano gli uomini di allora», scrive Zweig, e altrove parla di «un'arte che scaldi il cuore come il tè». I libri di Dickens sono «una sorta di curiosity shop», il suo sguardo è quello di un pittore o di un fotografo, e la distinzione decisiva fra lui e gli altri due passa proprio di qui: «alle figure di Dickens si pensa come a quadri dipinti, a quelle di Dostoevskij e di Balzac come a musica.» Perfino il giudizio più severo prende la forma di un'immagine di salotto: l'Inghilterra vittoriana, sazia di vittorie, non chiede che di essere lasciata in pace dopo pranzo. E Zweig la liquida con due parole: «L'Inghilterra digerisce.»

Per Dostoevskij, infine, la terra si apre. Le immagini sono vulcaniche, epilettiche, religiose, e spesso tutte e tre insieme. «Vulcanico egli stesso, vulcanici perciò i suoi eroi»; le svolte della sua vita sono «Eruzioni epilettiche della vita»; la vetta della sua opera non è una cima innevata ma «una roccia vulcanica e sterile», con il fuoco dentro. E sopra la terra squarciata, il cielo dell'Antico Testamento: Giobbe, Giacobbe che lotta con l'angelo, Balaam che benedice dove doveva maledire, e infine la croce. È un lessico che, letto oggi, può sembrare eccessivo. Ma provate a sostituirlo con un lessico più sobrio e vedrete che il ritratto si spegne. Zweig non usa queste immagini per decorare. Le usa perché crede che di Dostoevskij si possa parlare solo così: «Dostoevskij non è nulla, se non è vissuto dall'interno.»

L'arte del contrasto, poi, è il vero motore del libro. Non c'è pagina in cui Zweig non metta qualcuno accanto a qualcun altro per farlo risaltare. Shakespeare e Dickens: «Shakespeare fu l'incarnazione dell'Inghilterra eroica, Dickens soltanto il simbolo di quella borghese.» Oscar Wilde e Dostoevskij in prigione: stessa esperienza, il primo ne esce distrutto, il secondo ne esce forgiato,

«come carbone e diamante, identico elemento». Goethe e Dostoevskij, l'apollineo e il baccantico. Tolstoj e Dostoevskij, il manuale e la tragedia. Zola e Balzac, il muratore e il mago. È un metodo che ha i suoi rischi, perché il contrasto semplifica sempre uno dei due termini, ma ha un vantaggio enorme: costringe il lettore a vedere. Una figura isolata si guarda distrattamente; due figure accostate si confrontano, e il confronto è già un pensiero.

E infine c'è la voce in prima persona, che Zweig usa con parsimonia e per questo con effetto. «Quando leggo un romanzo di Dickens, provo sempre una malinconica paura quando i bambini crescono.» Oppure, nel saggio su Dostoevskij, la confessione di quando, passando per Dresda, davanti a una casa bassa e sudicia, si sorprende a pensare che forse proprio lì abitò il russo esule, solo, al quarto piano. Sono attimi brevissimi, ma bastano a ricordarci che la critica, in questo libro, non parla da una cattedra. Parla da un lettore. Un lettore appassionato, che legge come si ama, e che ha la franchezza di dirlo.

Tre temperamenti, una sinfonia

Si possono leggere i tre saggi separatamente, uno per sera, come tre ritratti appesi in una galleria. Si possono anche leggere di seguito, e allora si scopre che formano qualcosa di simile a una sinfonia, con i suoi movimenti, i suoi temi ricorrenti e un finale corale. Proviamo a percorrerli così.

Il primo movimento è un allegro marziale. Il saggio su Balzac ha il passo di una marcia forzata: frasi che avanzano come colonne, enumerazioni che sembrano rassegne di truppe, un unico tema, la volontà, ripreso in tutte le tonalità. È anche, di nascosto, una lezione di metodo. Zweig spiega che Balzac comprime, distilla, riduce cinquanta salotti a uno, cento banchieri a Nucingen, tutti gli usurai a Gobseck: «Il suo mondo è più povero della realtà, ma più intenso.» Ebbene, è esattamente ciò che fa Zweig con Balzac. Riduce ottanta volumi a poche decine di pagine, sacrifica le sfumature, punta sull'essenza. Il ritratto imita il ritrattato. Ed è un ritratto di grande simpatia per un uomo che oggi chiameremmo un maniaco del lavoro: le dodici, diciotto ore di scrittura, il caffè nero, i debiti, l'amore per una donna amata prima di averla vista, i piatti disegnati col gesso sul tavolo per dare sapore al pane secco. Balzac è per Zweig il monomane per eccellenza, colui che ha rinunciato a vivere per scrivere la vita, e che ne è morto. Non lo giudica. Lo ammira come si ammira un incendio.

Il secondo movimento è un andante pastorale, e a definirlo così è Zweig stesso, quando in chiusura parla dell'idillio, del «Georgikon» e del

«Bukolikon», del carme dell'uomo che riposa. Il saggio su Dickens è il più ambivalente dei tre, quello in cui l'ammirazione e il fastidio si contendono ogni paragrafo. Dickens è amato per lo sguardo, per l'umorismo, per i bambini; è rimproverato per la morale, per la prudenza, per i lieti fini. È un ritratto in chiaroscuro, con una zona di luce piena: le pagine sull'infanzia, sulla piccola Nell, sul «ragazzo molto piccolo e trattato non troppo gentilmente» che altri non è che Dickens stesso. Lì il critico smette di misurare e si commuove, e chi legge con lui. C'è anche, in quel saggio, una pagina che dice molto dello Zweig osservatore: quella sull'occhio di Dickens, freddo, grigio, d'acciaio, che conserva tutto come una cassaforte. «Dickens fu un genio visivo.» Pochi hanno detto meglio, e in così poche parole, dove stia la forza di quei romanzi.

Il terzo movimento è insieme un adagio tragico e un finale. Il saggio su Dostoevskij non è un saggio: è un libro dentro il libro, diviso in capitoli con titoli ed epigrafi, da «Consonanza» a «Vita triumphatrix». Si comincia con il volto, si attraversa la vita come una tragedia in cinque atti (la gloria precoce, il patibolo, la Siberia, l'esilio, il trionfo e la morte), si scende negli uomini dei romanzi, nella tecnica, nel rapporto con il lettore, nella religione, nella politica, e si risale infine, con un movimento che ha qualcosa di liturgico, verso un inno alla vita. Le ultime pagine sono un coro: tutti i personaggi di Dostoevskij escono dalle loro prigioni, dalle bettole, dalle celle, e cantano. Dmitrij, Ivan, Myškin, Zosima, «l'uomo ridicolo». Fino all'ultimo grido dei ragazzi presso la pietra di Iljušečka: «Urrà la vita!» E non è un caso che proprio nell'ultimo paragrafo compaia Beethoven, sordo, che compone «l'inno alla gioia». Zweig sapeva benissimo che stava chiudendo il suo libro con un finale corale. Sapeva dove stava portando il lettore.

Letta così, la sequenza ha un senso che nessuno dei tre saggi, da solo, dichiara. Dalla società si passa alla famiglia, dalla famiglia all'anima; dalla conquista del mondo all'idillio, dall'idillio all'abisso; dal denaro ai bambini, dai bambini a Dio. Balzac vuole possedere tutto, Dickens si accontenta di poco, Dostoevskij vuole tutto e niente insieme. Sono tre risposte alla stessa domanda, che il secolo decimonono pose con un'insistenza mai vista: che cosa ne fa l'uomo moderno della propria energia? La spende, la custodisce, la brucia. Tre temperamenti. Una sola sinfonia, e un unico direttore d'orchestra che non sta mai fermo sul podio.

L'elogio della dismisura

Se si dovesse condensare in una parola la poetica che regge questo libro (e condensare, l'abbiamo visto, era un'arte che Zweig praticava con passione), la parola sarebbe forse: intensità. Non il valore, non la bellezza, non la verità, ma la forza con cui una cosa è voluta, sentita, vissuta. Di Balzac Zweig scrive che gli era indifferente se l'energia restasse buona o malvagia, «purché soltanto si faccia intensa». Di Dostoevskij, che la sua morale «non mira alla classicità, a una norma, ma unicamente all'intensità». È anche la sua morale di critico. Zweig non si chiede mai se un personaggio sia edificante. Si chiede quanto bruci.

Da questa idea discendono le altre. La psicologia, anzitutto, che in questo libro è sempre intuitiva, mai sperimentale. C'è una pagina sul Balzac della «seconde vue», la seconda vista dei veggenti e dei chiromanti, che Zweig attribuisce al medico che coglie la malattia da un sintomo, al generale che vede il punto debole del nemico, al seduttore che sa riconoscere l'attimo giusto. Leggendola si ha l'impressione che Zweig stia descrivendo il proprio ideale di critico: non lo scienziato che misura, ma il chiaroveggente che indovina. E infatti contrappone di continuo il realismo «magico» di Balzac e di Dostoevskij al naturalismo scrupoloso di Zola, con il suo «bordereau» per ogni personaggio, le verruche contate e i denti mancanti annotati. Zola sa tutto e non vede niente; Dostoevskij disegna un volto in tre righe e ce lo stampa nel sangue. È una tesi discutibile, e Zola meriterebbe un avvocato. Ma dice con chiarezza da che parte sta Zweig.

Poi il demoniaco. La parola ritorna spesso in queste pagine, e non ha nulla di superstizioso. Zweig la prende da Goethe, che chiamava demoniaco ciò che nell'uomo e nella natura non si lascia spiegare con la ragione e tuttavia agisce con forza irresistibile. Il demonio di Zweig non è il diavolo: è l'impulso che spinge un uomo oltre i propri confini, verso la creazione o verso la rovina, spesso verso entrambe. Balzac ne è posseduto nella forma della volontà, Dostoevskij nella forma della malattia e della fede. Dickens no, ed è forse questa, in fondo, la ragione dell'ambivalenza di Zweig nei suoi confronti: Dickens è un genio senza demone, un uomo che è riuscito a essere grande senza bruciarsi. Il secondo volume del ciclo, qualche anno dopo, s'intitolerà proprio *La lotta con il demone*, e racconterà tre uomini che dal demone furono divorati: Hölderlin nella follia, Kleist nel suicidio, Nietzsche nella notte della mente.

E infine la passione come forma di conoscenza. Zweig non crede che si capisca qualcosa da lontano. Crede che si capisca bruciando con ciò che si vuole capire.

Per questo esige dal lettore di Dostoevskij una partecipazione totale, e lo dice con una franchezza quasi brutale: «I consumatori delle biblioteche circolanti, i comodi flâneurs della lettura, i passeggiatori sui marciapiedi di problemi logori, devono rinunciare a lui, e lui a loro.» È un'idea della lettura che oggi può sembrare romantica, perfino imprudente. Ma provate a ricordare l'ultima volta che un libro vi ha davvero cambiato. Non è stato leggendolo da lontano.

Chi conosce le novelle di Zweig ritroverà in questo libro, quasi parola per parola, i loro temi. I monomani di Balzac, i «virtuosi di un'unica passione», sono i padri dei suoi personaggi. C'è il medico di *Amok*, travolto da un'ossessione che lo trascina fino alla morte. C'è la donna di *Lettera di una sconosciuta*, che ama per tutta la vita un uomo che non si ricorda di lei: una passione monomane come quelle di Balzac, e insieme un'umiliazione amata come quelle di Dostoevskij. C'è il vecchio cieco del *Collezionista invisibile*, che accarezza fogli bianchi credendoli le sue stampe preziose, fratello di quell'Élie Magus che Zweig ricorda nel saggio su Balzac. C'è *Mendel dei libri*, il rigattiere che sa tutto dei libri e nulla del mondo, e che il mondo, in guerra, schiaccia. E c'è soprattutto *Ventiquattro ore nella vita di una donna*, ambientata nel casinò di Monte Carlo, dove una signora per bene si perde guardando le mani di un giovane giocatore sul tavolo verde. Rileggete, nel saggio su Dostoevskij, le pagine sulla roulette, sul «tavolo verde», sul secondo in cui tutta un'esistenza si gioca fra il rosso e il nero, e capirete da dove viene quella novella. Il cerchio si chiude in modo quasi comico: nel 1928, nel suo saggio su Dostoevskij e il parricidio, Freud si fermò ad analizzare proprio la novella di Zweig, accanto al giocatore russo. Il ritrattista era finito nel quadro. E l'ultima opera narrativa di Zweig, la *Novella degli scacchi*, è ancora una volta la storia di due monomani, uno nato e uno fabbricato dalla prigione: Balzac e Dostoevskij seduti alla stessa scacchiera.

Lo stesso vale per le biografie, che sarebbero diventate il suo genere più fortunato. Il suo *Fouché* (1929) si apre nel segno di Balzac, che di quel ministro della polizia, genio della sopravvivenza politica, aveva intuito la grandezza oscura. Nel volume dedicato alla «guarigione attraverso lo spirito», *Die Heilung durch den Geist* (1931), ricompare Mesmer, il magnetizzatore che Balzac ammirava e che Zweig cita già qui. E per molti anni Zweig lavorò a una grande biografia di Balzac, rimasta incompiuta e pubblicata dopo la sua morte, nel 1946. Il primo dei tre maestri lo accompagnò fino alla fine.

C'è un'ultima parentela, più sottile. Nel 1927 Zweig pubblicò una raccolta di miniature storiche, *Sternstunden der Menschheit*, che in italiano si è soliti