



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Scienze filosofiche

Tesi di Laurea

Robert Musil: letteratura e filosofia tra “anima ed esattezza”

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cecilia Rofena

Correlatore

Ch. Prof. Paolo Pagani

Laureanda

Patrizia La Grasta

Matricola 827536

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

Premessa	4
I. Capitolo primo <i>I turbamenti del giovane Törless e la crisi del romanzo di formazione</i>	
1. I turbamenti del giovane Törless	6
2. Il tardo romanzo di formazione	18
II. Capitolo secondo Essere senza qualità	
1. Una nazione inesprimibile per un uomo senza qualità	28
2. Ulrich e l'uomo senza qualità	38
3. L'Azione Parallela	46
4. Clarisse e Moosbrugger	53
5. L'altro stato	60
III. Capitolo terzo Fra letteratura e filosofia	
1. Il saggismo e il romanzo-saggio	71
IV. Capitolo quarto Robert Musil e Friedrich Nietzsche	
1. <i>Monsieur le vivisecteur</i>	94
2. Clarisse e Nietzsche	102
3. Tra parodia e ironia: il <i>Doctor Faustus</i> e <i>L'uomo senza qualità</i>	105
4. Ulrich e Nietzsche	111
Bibliografia	124

A mio padre

Premessa

Il presente lavoro prende avvio dall'analisi delle principali opere in prosa di Robert Musil, concentrandosi in particolare sui due romanzi dell'autore, *I turbamenti del giovane Törless* e *L'uomo senza qualità*; l'opera saggistica dell'autore costituisce il centro filosofico di un'analisi volta ad evidenziare l'interesse per una critica della cultura: analizzare i presupposti filosofici che danno vita alla poetica di Musil permette di riflettere sulla natura di un pensiero critico fra etica ed estetica. Il lavoro si estende al confronto con autori contemporanei ed impegnati ad affrontare le medesime problematiche, quali Rainer Maria Rilke e Thomas Mann, permettendo di collocare l'opera di Robert Musil nello specifico contesto della crisi dell'organizzazione epistemologica del mondo moderno e delle risposte artistiche che ne conseguirono. A cavallo tra XIX e XX secolo, il genere letterario del romanzo di formazione subisce una radicale trasformazione con opere quali *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, *Tonio Kröger* e *I turbamenti del giovane Törless*, all'interno delle quali il positivo inserimento del soggetto nella società, tematica che caratterizzava questo genere letterario, entra in crisi, abbandonando i protagonisti di queste opere alle proprie inquietudini interiori in un mondo del quale si sono perse le coordinate. Da tali inquietudini muoverà i primi passi Ulrich, il protagonista dell'*Uomo senza qualità*, durante la sua «vacanza dalla vita», nel tentativo di riappropriarsi della propria soggettività e delle proprie qualità. All'interno di un mondo, l'Impero austro-ungarico, che ha trasformato le qualità in proprietà professionali lasciando come unica identità possibile quella del perfetto adeguamento a tali proprietà, Ulrich, matematico trentenne, prenderà la decisione di sperimentare un nuovo modo di essere uomo e andare alla ricerca di una realtà diversa, di una realtà d'amore. Alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, seguendo l'itinerario di Ulrich, Musil guida il lettore attraverso i salotti borghesi della Vienna fin-de-siècle capovolgendo, grazie all'arma dell'ironia, ciò che resta di un mondo svuotato del proprio significato e rivelandone il centro vuoto. Sarà allora necessario al protagonista dell'*Uomo senza qualità* elaborare nuove soluzioni etiche e gnoseologiche, grazie al proprio senso della possibilità, alla propria capacità di scorgere alternative rispetto a quanto si crede irrevocabile. Sempre nuove soluzioni sperimentali e parziali, dal tono a volte paradossale, saranno i tentativi di Ulrich per affrontare un mondo orfano di un senso di totalità ed elaborare un'utopia che lo guidi nella sua ricerca, l'utopia del saggismo, sforzo concettuale di dare forma ad una parte di senso, un'utopia che si adatta alla frammentarietà del reale pensando per frammenti. Nel presente lavoro, la peculiarità della risposta di Musil alla crisi dei paradigmi della modernità, che coinvolge dunque l'ironia e la forma letteraria del saggio, è posta in dialogo con quella di altri pensatori come György Lukács e Theodor Adorno, i quali hanno ragionato sul saggio come spazio intermedio tra totalità e frammento, tra sistema ed aforisma, spazio del tutto particolare situato

tra arte e scienza, luogo ideale per la riflessione musiliana, la quale si trova infatti collocata tra “anima ed esattezza”. Se la ragione sembra essersi ritirata al campo del solo agire strumentale, non per questo Musil depone gli strumenti della razionalità. È infatti proprio questa la missione del poeta, secondo il nostro autore, la capacità di indagare i territori inesplorati dell’anima grazie ad una razionalità ironica che sappia guadagnarsi uno spazio libero per nuove creazioni di significato. L’ultimo capitolo del presente lavoro si propone di rintracciare lo specifico debito intellettuale contratto da Robert Musil nei confronti di Friedrich Nietzsche, mostrando come tale debito abbia influenzato la produzione letteraria di Musil dalle prime prose giovanili fino alle ultime pagine pervenuteci dell’*Uomo senza qualità*. La figura di Ulrich, infatti, può essere assimilata a quella del *Freigeist* nietzschiano, lo spirito eroico di chi ha trovato il coraggio per mettere in questione il peso dei doveri e dei valori cristallizzati, alla ricerca di un nuovo spazio aperto per una sperimentazione totale che arriva a coinvolgere anche lo sperimentatore stesso. Alla ricezione di Musil del pensiero del filosofo è inoltre affiancata la ricezione di Nietzsche da parte di Thomas Mann per evidenziare punti di contatto e differenze tra i due grandi romanzieri di lingua tedesca e per riflettere sulle possibilità del futuro del romanzo dopo l’ingresso in esso dell’ironia e della parodia nell’ibridazione della narrativa con la saggistica che caratterizzerà il corso del XX secolo.

Capitolo primo

I turbamenti del giovane Törless e la crisi del romanzo di formazione

1. *I turbamenti del giovane Törless*

La carriera di Robert Musil comincia nel 1906 con il successo per la pubblicazione del suo primo romanzo: *I turbamenti del giovane Törless*. La vicenda narrata in queste pagine ha inizio con l'ingresso del piccolo Törless nel prestigioso collegio di una piccola città nel mezzo della campagna orientale dell'Impero Asburgico e si sviluppa secondo l'itinerario di crescita spirituale del giovane cadetto. Törless significa "senza porta", come ha osservato Enrico De Angelis, ed il romanzo vuole appunto mostrare come, alla fine, questa porta si sia aperta.¹ Il primo tentativo del ragazzo di sviluppare le proprie forze interiori prende corpo durante le ore che egli dedica alla scrittura di alcune lettere ai genitori. Quelle ore di scrittura iniziano ad apparirgli, a scapito di ogni altra attività, come le uniche in cui davvero si sente vivere. Così il narratore introduce questo primo momento della trasformazione del protagonista:

Quando scriveva, invece, sentiva in sé qualcosa di esclusivo, qualcosa che lo distingueva; un'isola di soli e colori meravigliosi s'alzava in lui dal mare di sensazioni grigie che lo cingeva freddo e inerte giorno dopo giorno. E quando durante i giochi o le lezioni pensava che la sera avrebbe scritto la sua lettera gli sembrava di portare al collo una catenella invisibile con una chiave d'oro che gli avrebbe aperto, appena rimasto solo, i cancelli di incantati giardini.²

Ma, gradualmente, quella che il giovane cadetto crede essere nostalgia resta priva del suo oggetto. L'immagine dei genitori sbiadisce e ciò che resta è una sofferenza egoistica, la quale ancora per un po' troverà un pretesto nel pensiero dei genitori lontani, ma che cederà presto il posto a un gran vuoto.

E a questo nulla, a questa vacuità che si sentiva dentro, egli capì che aveva perduto non una semplice nostalgia ma qualcosa di positivo, una forza spirituale fiorita in lui sotto il mantello del dolore.³

Una seconda occasione per un tentativo di sviluppo interiore è l'amicizia con un giovane principe suo compagno di collegio. Attratto dal suo portamento, dai suoi modi, dalla sua diversità, Törless vive un

¹ Enrico De Angelis, *Robert Musil*, Einaudi, 1982, Torino, p. 88 «Sembra che il nome del protagonista sia ricavato dalla metafora più frequente nel romanzo, anzi frequente fin quasi all'ossessione: quella della porta chiusa. Törless significherebbe senza porta. Il romanzo vuol mostrare in quale modo questa porta infine si è aperta e che cosa si è scoperto sulla natura della porta stessa».

² Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964 p. 10)

³ Ivi, p. 11

breve periodo di idillio al suo fianco, fino al momento in cui la religiosità del principe non lo spinge a vestire i panni del razionalista in una discussione alla fine della quale i due si separano in collera:

Törless si rendeva conto vagamente di aver fatto una cosa senza senso, e un barlume di intuizione e di sentimento gli diceva che il ligneo metro della ragione aveva fracassato a tempo indebito qualcosa di fine e di squisito.⁴

Törless stringe dunque nuove amicizie che presto si riveleranno particolarmente importanti nell'itinerario del suo sviluppo, gli irrequieti compagni di collegio Beineberg e Reiting, i quali lo condurranno con loro attraverso passaggi segreti e buie soffitte. Törless percorrerà le vie ancora inesplorate della sensualità e della violenza verso una regione senza parole che sta oltre i limiti dell'intelletto umano. Perché la vera storia che si narra in questo romanzo è proprio quella di una giovane interiorità che non trova più le parole per raccontarsi e comprendersi, finendo per perdersi nei meandri dell'indicibile. La citazione da *Il tesoro degli umili* di Maurice Maeterlinck, posta all'inizio del romanzo, ci indica infatti, fin da subito, verso quale regione oscura si muoveranno le peregrinazioni ai limiti del linguaggio del cadetto Törless.⁵

In qualche strana maniera noi svalutiamo le cose appena le pronunciamo. Crediamo di esserci immersi nel più profondo dell'abisso, e invece quando torniamo alla superficie la goccia d'acqua sulla punta delle nostre dita pallide non somiglia più al mare donde veniamo. Crediamo di aver scoperto una caverna di meravigliosi tesori e quando risaliamo alla luce non abbiamo che pietre false e frammenti di vetro; e tuttavia nelle tenebre il tesoro seguita a brillare immutato.

Sarà una sessualità irrelata e illogica, minacciosa ma promettente, che comincerà a insinuarsi lentamente nei pensieri di Törless, a mostrargli un nuovo aspetto della realtà e a condurlo fin nelle profondità inesplorate della propria anima. La visione del mondo del giovane cadetto verrà così sconvolta. Il ragazzo sentirà infatti come ogni tentativo di pronunciare ciò che lo agita intimamente si traduca in una svalutazione o in un tradimento del suo sentimento, come ai significati che si

⁴ Ivi, p. 13

⁵ Claudio Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil in L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino, 2014, p. 217 «Il primo romanzo di Musil, *I turbamenti del giovane Törless* (1906), veniva introdotto da una citazione tratta dal *Trésor des humbles* di Maeterlinck (1896), scelta quale motto idealmente riassuntivo della problematica di quest'esordio narrativo musiliano. Nel passo di Maeterlinck si parla della svalutazione delle cose, insita in ogni tentativo di pronunciarle, e dell'entropia immanente ad ogni atto espressivo: la goccia portata alla superficie dal più profondo dell'abisso non somiglia più al mare donde proviene e si scioglie fra le pallide dita del pescatore di perle; i tesori della caverna, portati alla luce, si trasformano in pietre false e frammenti di vetro. Il bilancio passivo dell'espressione non intacca però la sostanza del patrimonio accumulato nei sotterranei, che permane inesauribile ad onta d'ogni operazione linguistica in perdita: “tuttavia nelle tenebre il tesoro seguita a brillare immutato”».

annidano nel suo animo non corrispondano concetti precisi. Törless sperimenterà come, per ciò che lo turba così profondamente, non ci siano affatto parole:

Le parole non lo dicevano, perché non è così terribile come sembra dalle parole; è qualcosa di muto... una stretta alla gola, un pensiero appena percettibile, e solo se si insiste a volerlo dire con le parole viene fuori così; ma allora è tutto diverso⁶

È dunque un'altra parte della realtà quella che Törless intuisce dietro il linguaggio tradizionale della razionalità. Si tratta della componente irrazionale del reale, che si sottrae all'univocità e alla ripetizione del pensiero di quello che Musil definisce «l'uomo razionale nella sfera razioides». ⁷ Questo tipo di uomo si occupa soltanto di quella porzione di realtà che può essere ricondotta a un sistema scientifico, una realtà organizzabile in fatti ben distinti, raggruppati sotto leggi e regole e costretti in concetti e significati oggettivi. L'ingresso della sessualità nella vita di Törless avviene, prima attraverso la persona di una prostituta, e, in un secondo momento, tramite il sentimento ambiguo per il compagno di classe Basini. Questa è la molla che spinge il protagonista dell'opera di Musil oltre la sfera razioides e il pensiero logicizzante, in un luogo dove i fatti e le loro relazioni sono infiniti e incalcolabili e gli eventi non si ripetono, non si sottomettono alle leggi, e nel quale sulle regole con eccezioni dominano invece le eccezioni.

Se la sfera razioides era quella del dominio della «regola con eccezioni», la sfera non razioides è quella del dominio delle eccezioni sulla regola.⁸

Nella sfera non-razioides un'idea ha sempre soltanto un significato accidentale e la si perde se la si separa dalle sue condizioni: siamo qui all'interno della sfera dell'etica e dell'estetica, dei valori e delle valutazioni. Törless cerca su questo terreno le risposte che il linguaggio cristallizzato della civilizzazione non gli può fornire, perché non soltanto il giovane cadetto, ma l'intera civiltà occidentale ha visto naufragare il sogno illuminista di una razionalità in grado di connettere tutte le espressioni intellettuali e morali dell'umano in una configurazione coerente. Così nel saggio *Europa inerme* si legge:

Verso la fine del diciottesimo secolo gli uomini credevano che vi fosse una forza in noi che dovesse soltanto essere liberata affinché potesse sprigionarsi. La chiamarono ragione [...] costoro disprezzavano abbastanza la tradizione e credevano di riedificare nuovamente il

⁶ Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964 p. 19)

⁷ Robert Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, «Summa», Hellerau, 1918, (trad. it. di Claudia Monti, *La conoscenza del poeta* in *La conoscenza del poeta: saggi*, Sugarco, Milano, 1979, p. 84)

⁸ Ivi, p. 87

mondo a partire dallo spirito. Il tentativo, intrapreso a partire da un fondamento di pensiero troppo misero, fallì e lasciò dietro di sé un cumulo di macerie.⁹

La crisi di Törless è anche la crisi spirituale della civilizzazione, la quale ha lasciato l'anima in balia di concetti come ragione, progresso, necessità e di una morale del senso comune che tenta di dare un'apparenza di ordine al caos. Tuttavia, alla fede ormai immotivata nella ragione, nessuno è in grado di dire che cosa dovrebbe contrapporsi. Nel frattempo, uno accanto all'altro, tutti gli "ismi" e tutte le antitesi, «individualismo e senso della comunità, aristocraticismo e socialismo, pacifismo e bellicismo, vaneggiamenti della cultura e impulsi alla civilizzazione, nazionalismo e internazionalismo, religione e scienza della natura, intuizione e razionalismo»,¹⁰ si fronteggiano. L'organizzazione è presente soltanto nelle scienze esatte e tutto ciò che esula dal loro ambito opprime il singolo, il quale a mala pena riesce a formulare quei problemi di ordine non cosale che affliggono la sua anima. La sfera del non razionale è stata abbandonata a se stessa dall'intelletto ordinatore che ha prima dissolto tutto quanto precedentemente la abitava, come i vecchi valori che non tenevano più, ma non si è poi occupato di ricomporre un ordine che fosse umano. È la riflessione del 1918 su *La conoscenza del poeta* a definire i livelli della conoscenza:

L'uomo valente è quello che dispone della maggiore conoscenza dei fatti e della maggiore razionalità per il loro collegamento: in una sfera come nell'altra. Soltanto che l'uno trova i fatti fuori di sé e l'altro in sé, l'uno incontra serie di esperienze concluse e l'altro no.¹¹

Come abbiamo detto, è dunque prima di tutto il sesso a dare a Törless l'intuizione di «cose che hanno una seconda vita segreta cui nessuno fa attenzione»,¹² ma un'altra esperienza solitaria nel parco del collegio lo sconvolgerà ancora più profondamente. Törless è disteso sull'erba ai piedi di un muro, sopra di lui il cielo azzurro.

D'un tratto - e gli parve la prima volta - si accorse che il cielo era incredibilmente alto. Fu come uno sgomento. Proprio al di sopra di lui un piccolo foro azzurro senza fondo brillava fra le nuvole. [...] Törless cominciò a meditarci sopra, sforzandosi di essere il più calmo e ragionevole che poteva. «Si capisce che non c'è fine - egli si diceva - va sempre e sempre più in fondo, nell'infinito». Teneva gli occhi fissi al cielo e parlava ad alta voce come per provare

⁹ Robert Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, «Ganymed. Jahrbuch für die Kunst» n. 4, Julius Meier-Gräfe, Monaco, 1922 (trad. it. di Francesco Valagussa, *Europa inerme*, Moretti e Vitali., Bergamo, 2015, p. 27)

¹⁰ Ivi, p. 39

¹¹ Robert Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, «Summa», Hellerau, 1918, (trad. it. di Claudia Monti, *La conoscenza del poeta* in *La conoscenza del poeta: saggi*, Sugarco, Milano, 1979, p. 89)

¹² Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964, p. 150)

la potenza di una formula magica. Ma senza costrutto; le parole non dicevano niente, o piuttosto dicevano tutt'altro, come se parlassero sì dello stesso argomento, ma lo prendessero da un altro lato estraneo e indifferente. – L'infinito! – Törless aveva udito l'espressione durante il corso di matematica. Non lo aveva ispirato nessuna idea particolare. Era un termine che ricorreva sovente; ma qualcuno l'aveva inventato per la prima volta e da allora era possibile tenerne conto come di qualcosa di reale e di solido. Era quello che per l'appunto ricorreva nei calcoli; Törless non l'aveva mai cercato più in là. E adesso, di colpo, gli balenò che in quella parola v'era qualcosa di terribilmente inquietante. Gli sembrava un concetto addomesticato, con il quale lui aveva combinato ogni giorno i suoi piccoli trucchi; e adesso ad un tratto si era scatenato. Qualcosa al di sopra della ragione, qualcosa di selvaggio e di distruttivo era stato una volta addomesticato da qualche ingegnosa operazione, ma ora s'era destato all'improvviso ed era ridivenuto attivo.¹³

Törless vive un'esperienza al contempo intellettuale ed emotiva quando nel foro azzurro tra le nuvole sente l'abisso dell'esistenza umana, un abisso di cui non resta traccia nell'infinito addomesticato della matematica e di cui è impossibile rendere conto con le parole. L'intelletto logicizzante e il potere associativo della ragione non possono dunque realizzare il possesso di questo momento totale dell'esperienza vissuta. Nemmeno le catene del pensiero causale possono dominare la fitta rete di significati e correlazioni che si realizza nell'anima del ragazzo a seguito di questa sensazione inquietante, la quale non può essere resa comprensibile, quotidiana, diurna, ma rimane piuttosto «come tra il sonno e la veglia».¹⁴ È un'esperienza indivisa in cui confluiscono, insieme all'infinito dei logici, dei matematici e dei filosofi, i primi ricordi dell'infanzia, le immagini di sua madre e di suo padre, le sensazioni avute in una pasticceria con Beineberg o al risveglio della sua sessualità in casa della prostituta Božena: tutta la sua giovane vita in un groviglio oscuro. Irrompe in lui «un presagio che era più dei pensieri stessi»,¹⁵ viene sopraffatto da un senso di irrealtà e i suoi occhi sanno finalmente penetrare la patina delle spiegazioni razionali sul mondo «come se fosse dotato di un senso in più».¹⁶ Törless si sente solo, ma si sente vivo sotto quel cielo che è un «immane cadavere trasparente».¹⁷ Egli sa con una certezza antica che se provasse a dire ciò che sente non potrebbe che mentire. In lui si fa strada il bisogno di un nesso, di un ponte che lo possa portare sano e salvo al di là di quell'abisso inesprimibile che ha risvegliato, in tutte le cose, una vita segreta. È a questo punto della vicenda che i due compagni di collegio, Beineberg e Reiting, cominciano ad assumere un ruolo

¹³Ivi, p. 65

¹⁴Ivi, p. 66

¹⁵Ibidem

¹⁶Ivi, p. 74

¹⁷Ivi, p. 66

importante nella vita del giovane Törless. I due prima ricattano il cadetto Basini a causa di un furto da lui commesso ai danni di Beineberg e poi, nel loro nascondiglio segreto, lo torturano con abusi fisici, psicologici e sessuali. In queste circostanze Törless li osserva nell'ombra, senza prendere parte all'azione, ma assiste a tutto interrogandosi sull'ambiguità di quanto sta provando: la sua parte razionale condanna tanto Basini, che vede come un ladro, quanto i suoi due carnefici. Ma un'altra forza misteriosa, allo stesso tempo, si impadronisce di lui:

Laggiù c'era silenzio; solo Basini si lamentava piano cercando a tastoni i suoi vestiti. Udendo quel lagno Törless si sentì invadere da una sensazione gradevole. Un brivido gli corse lungo la schiena, su e giù, come le zampine di un ragno; poi si fermò tra le scapole e gli tirò indietro i capelli con artigli leggeri. Con grande turbamento si accorse di essere in stato di orgasmo sessuale. [...] In quel momento Törless si sentì di nuovo spingere giù. Era qualcosa che veniva dai suoi occhi - lo sentiva ora - una specie di rigidità ipnotica che andava dagli occhi al cervello. Era una domanda, ecco, era... no era una disperazione... oh, qualcosa che ben conosceva... il muro, il giardino della pasticceria, le casupole basse, i ricordi d'infanzia... la stessa cosa, sempre la stessa!¹⁸

Nel capitolo successivo Musil cambia bruscamente di tono e presenta un dialogo d'importanza fondamentale per la comprensione tanto del romanzo quanto dell'intera sua produzione letteraria successiva. Il dialogo avviene tra Törless e Beineberg e l'argomento sono i numeri immaginari. Törless si sta interrogando sull'utilità complessiva del suo percorso di formazione come preparazione alla vita. Si rivolge con interesse allo studio della matematica, alla ricerca di una risposta a quei pensieri inquietanti che aveva avuto sull'infinito, quando si imbatte però nella radice quadrata di meno uno. Invece di trovare una risposta che possa acquietarlo, davanti a questo numero immaginario, il ragazzo sente che il mistero si sta facendo soltanto più fitto, inestricabile. Interroga allora Beineberg il quale, non trovando poi tanto strana la faccenda, si limita a riconoscere l'utilità dell'operare con questa finzione matematica, rispondendo ad un Törless sgomento per l'inesistenza di quell'unità:

È come dire: qui sta sempre seduto qualcuno, perciò anche oggi mettiamogli una sedia, e anche se nel frattempo è morto continuiamo come se venisse.¹⁹

Ma questa risposta non soddisfa Törless. Ciò che lo turba è che si possa passare attraverso operazioni ordinarie con dei numeri che sono immaginari ed uscirne con un risultato tangibile. Si comincia con numeri reali che rappresentano misure concrete, come metri o pesi, e si va a finire con numeri che

¹⁸Ivi, p. 73

¹⁹ Ivi, p. 76

sono ugualmente reali, ma nel corso dell'operazione si ha a che fare con qualcosa che non esiste da nessuna parte. Törless non riesce a trovare una controparte sostanziale nel mondo reale della radice quadrata di meno uno e non vuole accontentarsi di una finzione. A questo punto, ricompare nel romanzo la metafora del ponte, quel ponte di cui il ragazzo aveva già sentito il bisogno quando si era trovato disteso davanti all'infinito.

Questi due gruppi di numeri reali sono collegati da qualcosa che semplicemente non esiste. Non ti fa pensare a un ponte di cui ci sono solo i pilastri a un capo e all'altro, e che uno attraversa tranquillo come se ci fosse tutto intero? Per me, questi calcoli mi fanno girare la testa, come se conducessero Dio sa dove. Ma quel che mi fa rabbrivire è la forza contenuta in un simile problema, una forza che tiene così saldamente che alla fine atterri sano e salvo dall'altra parte.²⁰

L'unica soluzione possibile è dunque un ponte immaginario? Beineberg, sebbene poco interessato, fa anche notare a Törless che il problema non riguarda soltanto le radici quadrate dei numeri negativi, ma anche i numeri irrazionali e le rette parallele che si intersecano nell'infinito, e risponde all'amico:

Io credo che se fossimo troppo coscienti non esisterebbe la matematica. [...] Secondo me è possibilissimo che qui gli inventori della matematica abbiano inciampato nei propri piedi. Perché mai infatti ciò che è al di là del limite del nostro intelletto non dovrebbe permettersi di giocare all'intelletto qualche tiro birbone?²¹

L'impressione di irrealtà avuta sotto il muro del collegio e nel covo segreto di Beineberg e Reiting ha invaso per Törless ogni campo del sapere umano, anche la matematica, quel campo che più di ogni altro dovrebbe essere razionale. Törless intuisce come nella matematica concorrano fattori privi di un'unità logica intrinseca, intuisce dunque come anche l'attività intellettuale e le imprese scientifiche siano allora un salto nell'inverificabile.²² Nel saggio *L'uomo matematico*, Musil espone un pensiero molto vicino alle intuizioni dei suoi due giovani cadetti.

I pionieri della matematica ricavarono da certi principi delle idee utilizzabili. Da quelle idee nacquerò deduzioni, tipi di calcolo, risultati. I fisici ci misero su le mani e ne ricavarono nuovi

²⁰ Ivi, p. 77

²¹ Ibidem

²² Aldo Gargani, *Robert Musil: il salto nell'inverificabile* in *Lo stupore e il caso*, Laterza, 1985, p. 114 «L'impressione di irrealtà (Unwirklichkeit), che Törless ha percepito nel corso della sua esperienza solitaria nel parco, si riproduce nel corso della sua tormentosa riflessione sui numeri immaginari e nei colloqui con Beineberg e con il suo professore di matematica. Ciò che è importante rilevare è che l'esperienza inquietante di un buco, di un abisso, di un salto nell'inverificabile (eines Sprunges durchs Unbeweisbare) investe l'esistenza umana così come l'attività intellettuale e le imprese scientifiche. Anche nella matematica Törless con stata l'assenza di una linea di connessione tracciata dalla ragione, anche nella matematica corrono fattori, momenti privi di un'unità logica intrinseca che portano l'uomo al di là degli stretti limiti dell'intelletto».

risultati. Alla fine arrivarono i tecnici, accontentandosi spesso di questi risultati, ci fecero su dei nuovi calcoli e crearono le macchine. Ma a un tratto, quando ogni cosa era stata realizzata per il meglio, saltano sui matematici - quelli che si lambiccato il cervello più vicino alle fondamenta - e si accorgono che nelle basi di tutta la faccenda c'è qualcosa che non torna. Proprio così, i matematici guardarono giù in fondo e videro che tutto l'edificio è sospeso in aria. Eppure le macchine funzionano!²³

Per Beineberg, tutta la faccenda ha poca importanza poiché ritiene che non possa portare a nulla il porsi questo tipo di problemi. Egli ha altre ambizioni e altri interessi. In Törless è sorto invece un bisogno di certezza, si è sentito mancare il terreno sotto i piedi, ha visto spalancarsi l'abisso e non vuole credere che tutta la nostra esistenza sia basata su un errore. Ciò che cerca non è «un ponte di cui ci sono solo i pilastri a un capo e all'altro», ma un ponte vero e proprio, che possa portarlo dalla pubertà all'età adulta senza lasciarlo cadere nel vuoto.²⁴ Si rivolge allora al professore di matematica, pensando che forse proprio la matematica potrà aiutarlo a costruire quel ponte. Per Törless la matematica non è più una materia di studio come le altre, ma ha improvvisamente preso vita. Il giovane ripone in essa grandi speranze e perciò rispetta e invidia il professore, il quale vede come il depositario dei segreti di questa disciplina. Per tale motivo, egli chiede quindi di essere ricevuto presso lo studio di quest'ultimo. Il colloquio fra i due è, per Törless, una delusione, poiché egli fatica a spiegarsi ed il professore non lo comprende, ma si limita ad assicurare genericamente al ragazzo che in futuro le cose gli saranno più chiare, demandando l'intera questione alla filosofia. «I motivi che determinano le nostre azioni e i principi inerenti alla natura del pensiero», sono ancora troppo difficili da comprendere per Törless:

Su un tavolino c'era un libro di Kant, uno di quei volumi che si mettono lì per figura. Il professore lo prese e lo mostrò a Törless. – Guardi questo libro: questa è filosofia; qui ci sono

²³ Robert Musil, *Der Mathematische Mensch*, «Der lose Vogel», Leipzig, 1913, (trad. it. di Andrea Casalegno, *L'uomo matematico*, in *Racconti matematici*, Einaudi, Torino, 2006, p. 292)

²⁴ Achille Varzi, *Musil's Imaginary Bridge* in «The Monist», Volume 97, Issue 1, 1 January 2014, p. 16 «The bridge and the door metaphors work in tandem. To open the door is to fall into the abyss of dionysian darkness unless there is a bridge that can take us safely back to solid ground. And it is for this reason that the mathematical digression is not a digression at all. Mathematicians can “really” do that when they open the door to imaginary numbers, the most irrational among all numbers. How? How do they manage to keep the darkness under control, and even use it for their own purposes? That is Törless's question to his fellow-pupil Beineberg on the day following their torture of Basini, and that is also the question that Törless brings to his math teacher on the next day. He is “looking for a clue”, a recipe for holding together the rational and the irrational. If mathematicians have worked out a rigorous, successful way to cross their bridge through the imaginary, there may be a similar way to step through the door and cross the bridge from puberty to adulthood without falling into the void like Basini. And the answers Törless receives disappoint him because they do not deliver what he is truly and secretly looking for. In particular, Beineberg's as-if answer disappoints him because Törless does not want to believe that the only option is the construction of a fictional bridge. He does not want to believe—and this becomes clearer as the story develops into a broader revolt against the “civilized” bourgeois culture he comes from—that the only way to adulthood is through a fraudulent bridge that gets thickened and strengthened only through comforting ignoramuses, articles of faith, and prejudicial self-deception»

i motivi che determinano le nostre azioni. E se lei potesse afferrarlo fino in fondo non troverebbe altro che quei principi che dicevamo prima, inerenti alla natura del pensiero e determinanti ogni cosa, benché essi stessi non possano venire così senz'altro compresi. Lo stesso accade nella matematica. E tuttavia tutti operiamo sempre secondo tali principi. Eccole qui la prova dell'importanza di queste cose. Però – egli sorrise vedendo che Törless apriva per davvero il libro e ne voltava le pagine, - questa è roba che lei farà meglio a lasciar perdere per ora. Volevo solo darle un esempio che potrà ricordare più tardi. Per adesso credo che sarà ancora troppo difficile per lei.²⁵

Questa sembra l'occasione per avvicinarsi alla filosofia, anch'essa fino a quel momento rimasta per lui una materia morta. Egli vedeva infatti la filosofia come il contenuto astratto di alcuni libri chiusi a chiave dietro le vetrinette della biblioteca del padre, qualcosa che si nomina con reverenza, ma cui si preferisce non avvicinarsi: sarebbe stata la naturale inclinazione del ragazzo, ma il rapporto con la materia degli adulti che lo circondavano, sempre in bilico tra distacco e venerazione, aveva sviato le aspirazioni di Törless dalla meta che gli sarebbe stata più congeniale, lasciandolo in balia dell'influsso brutale di Beineberg e Reiting. A questo punto Törless brucia tutto quanto aveva scritto fino a quel momento con l'intento di consacrarsi interamente al nuovo cammino filosofico che decide di intraprendere. Ma anche questo tentativo è destinato a fallire. La lettura dell'opera di Kant si rivela troppo difficile e, inoltre, il suo contenuto non tocca affatto ciò che sta a cuore a Törless. Il ragazzo non sta cercando le formule o le massime in grado di organizzare la realtà o il proprio intelletto, ha invece l'esigenza impellente di trovare un nuovo rapporto tra la propria anima e l'intelletto. Quindi, Törless si trova ancora una volta davanti ad una porta chiusa. Prova ancora a scrivere, sperando così di rintracciare un filo razionale tra i suoi pensieri, ma ancora una volta il moto ondoso del profondo della sua coscienza non riesce a giungere in superficie per tradursi in espressione:

Per interpretare quella marea di emozioni che sommergeva tutto il suo essere egli possedeva soltanto le immagini che essa proiettava nella sua coscienza, come se di una mareggiata che si protendesse all'infinito nell'oscurità si vedessero soltanto spruzzare su, contro gli scogli di una riva illuminata, singole particelle di schiuma che subito ricadono senza forza fuori del cerchio di luce.²⁶

È a questo punto del romanzo che l'attrazione fisica per il compagno Basini comincia a farsi strada nell'interiorità di Törless, e la sua sessualità, profonda e inesplorata, trova nel compagno un polo

²⁵Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964, p. 81)

²⁶ Ivi, p. 96

d'attrazione nel mondo, un oggetto provvisorio su cui far confluire il suo desiderio esondante. Infatti, la sessualità è per Musil la caratteristica distintiva dell'anima, la sua qualità più propria. Nel romanzo, essa si manifesta come un oscuro fluire vitale che in Basini trova un pretesto per venire a galla. Così, quando quest'ultimo gli si offre nudo nella notte del dormitorio deserto del collegio svuotato per le vacanze, Törless non sa resistergli.²⁷

Allora Törless non cercò più le parole, la sessualità che s'era insinuata in lui venendo da tutti i singoli momenti della disperazione, era ormai giunta alla sua piena misura. Era nuda al suo fianco e gli copriva il capo col suo morbido mantello nero. E gli sussurrava all'orecchio morbide parole di rassegnazione mentre le sue dita calde gettavano via come vani tutti i problemi e gli obblighi. E bisbigliava: in solitudine tutto è permesso.²⁸

Nel periodo successivo a questo incontro notturno, Törless è sconvolto dall'affiorare in sé di molte emozioni di cui non conosce i nomi. Il giovane si ritrova così nel mezzo di una bufera di sentimenti dei quali non sa rendersi ragione, ma è tuttavia deciso ad inseguire le ombre sconosciute che lo tormentano lungo tutti i sentieri che si addentrano nella sua anima. È una forma di necessità del tutto svincolata dalla logica quella che si mette ora all'opera in lui. Egli sente di dover compiere una missione presso se stesso, di dover fare i conti con questa esperienza interiore che eccede il suo intelletto e la sua ragione.²⁹ Quello che prova per Basini è un miscuglio di attrazione e ripugnanza, anche se nel tempo sarà il secondo dei due sentimenti ad avere la meglio sul primo. Nel frattempo, le persecuzioni da parte di Reiting e Beineberg nei confronti di Basini si fanno sempre più spietate e

²⁷ Claudio Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil in L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino 2014, p. 220 « Il sesso, che Musil raffigura quasi sempre come oscura caoticità di pulsioni indistinte e non oggettuali, è la cifra per eccellenza dell'anima e delle sue profondità non scandagliate; quasi seguendo la logica del principio d'indeterminazione, l'espressione, che è analisi e disarticolazione del vissuto, è anche sua modifica e deformazione: la registrazione corregge e complica le impressioni, aggiunge loro qualcosa per il solo fatto di portarle alla luce e di mutare così il loro status, mette in evidenza ciò che prima dell'espressione o dell'analisi non aveva evidenza. Non sempre dunque la perla pescata nel profondo si riduce a cianfrusaglia, ma anche quando appaia più grossa o più misteriosa è pur sempre un'altra perla, diversa da quella scintillante nella caverna. L'analisi differenziata e l'espressione giungono a individuare i bordi dell'anima, del suo territorio irriducibile a relazioni univoche, e ingrandiscono come con una lente quei bordi, rendendoli ancor più spessi e invalicabili».

²⁸ Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964, p. 116)

²⁹ Aldo Gargani, *Robert Musil: il salto nell'inverificabile* in *Lo stupore e il caso*, Laterza, 1985, pp. 111-112 «Törless - attraverso la vicenda, nel collegio militare in cui vive, della persecuzione spietata di Basini ad opera di Reiting Beineberg, i quali concepiscono la vita in termini dostojevskiani di rapporti di potere e di forza - entra in uno stato di accesa passionalità che diviene per lui un destino irreversibile, perché ora è come se dovesse seguire l'ombra che la passione proietta davanti a sé. È qui all'opera una necessità non legale (ungesetzliche Notwendigkeit), costituita di motivazioni e di significati, fondata non sull'intelletto, ma sulla connessione di una forma di vita umana, nella quale «wo eins das andere gibt». E in effetti Törless non potrebbe nemmeno descrivere con il linguaggio la connessione di quella forma d'esistenza che è, invece, tenuta insieme da una corda invisibile (einer unsichtbaren Schlinge), la quale ha il potere di legare insieme e contemporaneamente «sommiglianze e dissomiglianze insormontabili (Ähnlichkeiten und unüberbrückbare Unähnlichkeiten) Questa connessione è stabilita esclusivamente dalla prospettiva personale di Törless; come scriverà più tardi Musil, «le cose sono diverse, perché il mio atteggiamento verso di esse è diverso » (die Dinge sind anders, weil meine Einstellung zu ihnen eine andre ist)».

decisivo è il momento in cui Törless assiste a una sfilza di frustate inferte da Beineberg con una cinta al compagno inerme. Törless è allora sopraffatto dal ribrezzo e decide di non volere avere più nulla a che fare con i tre giovani e con quella loro vita costretta in dinamiche di potere, rapporti di forza e violenza. Törless induce Basini a confessare i furti, per cui veniva ricattato, al direttore del collegio, in modo da consentirgli di uscire dalla condizione di schiavitù che lo aveva gettato in quella spirale di soprusi. Subito dopo fugge dall'istituto poiché, dopo la confessione di Basini, vengono messi in atto una serie di interrogatori, da parte del corpo docente, per fare luce sulla faccenda. Törless è preso dall'angoscia, non sa come mai potrebbe spiegare ciò che ha vissuto nell'arco di quei mesi, sente che ancora un passo lo separa dalla conclusione di quel tortuoso percorso interiore e non sa risolversi a farlo. Il ragazzo viene infine ritrovato in un paese vicino, stanco e affamato. Viene quindi condotto al colloquio col direttore e gli altri insegnanti in uno stato di grande agitazione, ma è proprio a questo punto che riesce finalmente a riassumere il significato della complessa esperienza interiore che ha attraversato. Così avviene la sua trasformazione:

Sentì che era venuto il momento in cui poteva parlare chiaramente, incisivamente, vittoriosamente delle cose che erano state in lui, prima vaghe e tormentose, poi morte e senza vigore. Non che una nuova idea gli avesse recato sicurezza e lucidità. Sentiva semplicemente così [...]. Perché i pensieri sono qualcosa di strano. Spesso non sono che accidentali; passano senza lasciar traccia; e i pensieri hanno la loro stagione morta e la loro stagione viva. [...] Sì, vi sono pensieri vivi e pensieri morti. Il pensiero che si muove sulla superficie illuminata, che può sempre essere verificato e riscontrato lungo i fili della causalità non è necessariamente il pensiero vivo. Un pensiero che si incontra in questo modo rimane indifferente come un uomo qualsiasi in una colonna di soldati in marcia. Anche se un pensiero è entrato nella nostra mente molto tempo prima, prende vita solo nel momento in cui qualcosa, che non è più pensiero, che non è più logico, si combina con esso, così che noi sentiamo la sua verità, al di là di ogni giustificazione, come un'ancora che lacera la carne viva e calda...³⁰

Nella contrapposizione tra pensieri morti e pensieri vivi è riassunto tutto il significato del percorso emotivo ed intellettuale compiuto dal giovane cadetto: l'esperienza solitaria sotto il muro del parco, la perplessità per i numeri immaginari, il turbamento di fronte al corpo di Basini. La distinzione tra pensieri morti e pensieri vivi è la consapevolezza che Törless stava cercando, il distillato della sua sofferenza. A questa rivelazione non poteva pervenire con l'uso esclusivo delle sue facoltà intellettuali, perché un pensiero diviene vivo soltanto quando riesce a mescolarsi con qualcosa che

³⁰ Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964, p. 149)

non è logico e razionale, ma che ha a che vedere con la nostra vita interiore, con le cifre notturne della nostra anima. La razionalità è soltanto una parte di un pensiero vivo, ed ora Törless riesce a depurare la sua esperienza da quanto lo lasciava inquieto, riuscendo così a risolvere l'enigma che lo tormentava: il mondo diurno della ragione non deve essere tenuto in opposizione alla potenza dell'irrazionale, ma è invece necessario lasciare entrare quella oscurità senza parole nel terreno della ragione, per renderlo fertile, facendo così germogliare un pensiero vivo.

No, non sbagliavo quando parlavo di cose che hanno una seconda vita segreta a cui nessuno fa attenzione. [...] Come sento un'idea venire in vita nella mia mente, così sento anche che qualcosa vive in me alla vista delle cose, quando tacciono i pensieri. Sotto tutti i miei pensieri io ho in me qualcosa di oscuro che non posso misurare razionalmente, una vita che non può essere espressa con le parole e che tuttavia è la mia vita...³¹

Poco tempo dopo, Törless lascia definitivamente il collegio. Ha bisogno di un ambiente diverso, di un terreno sicuro per far maturare questa sua nuova consapevolezza, quel suo germoglio di pensiero vivo, e per esistere nella luce della realtà quotidiana senza dimenticare le tenebre. Quando la madre viene a prenderlo, Törless, allontanandosi con lei dall'istituto, getta un ultimo sguardo alla casa della prostituta Božena, che era stata tanto importante per il risveglio della sua sessualità e dei suoi turbamenti, ed ora gli appare finalmente inoffensiva e banale. La porta, metafora che con insistenza compare lungo tutto il romanzo, si è finalmente aperta e Törless può ora diventare quello che è, si avvia a diventare un adulto, un tipo particolare di adulto: un poeta, l'uomo razionale della sfera non razionale.

Più tardi, dopo avere superato le esperienze dell'adolescenza Törless diventò un giovane d'animo molto fine e sensibile. Era una di quelle nature estetico-intellettuali a cui l'obbedienza alle leggi, e in parte anche alla morale pubblica, dà un senso di tranquillità perché li libera dall'obbligo di dover riflettere sulle cose volgari, remote dai più sottili processi spirituali; [...]. Perché l'unico interesse reale che sentono è concentrato sullo sviluppo dell'anima dello spirito, o comunque si chiami la cosa dentro di noi che ogni tanto si arricchisce per l'aggiunta di qualche idea raccolta fra le righe di un libro o sulle labbra chiuse di un ritratto [...]. A tali persone gli oggetti che fanno appello soltanto alla loro correttezza morale sono sommamente indifferenti. Ecco perché nella sua vita d'adulto Törless non sentì mai nessun rimorso per quello che è accaduto allora.³²

³¹Ivi, p. 150

³² Ivi, p.120

2. Il tardo romanzo di formazione

Il romanzo di Robert Musil *I turbamenti del giovane Törless* deve essere collocato nel contesto storico e letterario del tardo romanzo di formazione. Il romanzo di formazione è un genere letterario che si caratterizza come la storia di un'evoluzione, un percorso di maturazione che conduce dalla gioventù all'età adulta. Tale genere rappresenta la forma simbolica capace di ritrarre l'esperienza della modernità, in quanto un'Europa che muove i suoi primi passi nel contesto di un nuovo periodo storico si identifica nei suoi protagonisti, ragazzi giovani, anch'essi all'inizio del proprio percorso di vita, e negli eventi che li conducono ad un positivo inserimento all'interno della società. Il romanzo di formazione è allora la rappresentazione delle vicende di un apprendistato che consiste nell'esplorazione dello spazio sociale della nascente società capitalistica da parte dei giovani protagonisti e che conduce, al termine dell'itinerario, ad un positivo inserimento all'interno di tale società.³³ Tra Settecento e Ottocento la gioventù acquista dunque centralità simbolica. In Europa, una cultura della modernità va formandosi in un contesto inedito, caratterizzato da maggiore mobilità sociale e da inquietudini fino ad allora sconosciute. La gioventù rappresenta efficacemente il dinamismo e l'instabilità che contraddistinguono la nuova situazione culturale, la sua novità e la sua ricerca di senso nel futuro.³⁴ Nuovi ideali spesso anche in contrasto tra loro, come felicità e libertà, sicurezza e mutamento, vanno a costituire il polo d'attrazione verso il quale tende la vicenda del romanzo di formazione e mostrano i valori e le preoccupazioni della mentalità occidentale moderna e le sue contraddizioni. La forma simbolica del romanzo di formazione ha la peculiare capacità di far coesistere al suo interno tutti i principi contraddittori di una cultura in formazione e, proprio in virtù di ciò, si impone come forma simbolica deputata a rappresentare la modernità e la sua missione di

³³ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London, 1987 (trad. it. di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 4) «Nelle «comunità stabili - nelle società di status, o «tradizionali» - «l'essere giovani" si realizza solo nella differenziazione biologica»: così Karl Mannheim. Il giovane, qui, è un non-ancora-adulto, niente di più. La sua gioventù ricalca passo passo quella dei suoi avi, e lo introduce ad un ruolo che gli preesiste e gli sopravviverà: non prevede, ancora Mannheim, una «entelechia» sua propria. Non ha una cultura che la contraddistingua e la valorizzi in quanto tale. E, potremmo dire, una gioventù invisibile, e insignificante. Poi la società di status inizia a crollare - le campagne si svuotano e le città crescono, il mondo del lavoro cambia volto con straordinaria e incessante rapidità. La socializzazione incolore e quasi inavvertita cui metteva capo la «vecchia» gioventù diviene sempre più improbabile: si trasforma in un problema, e rende problematica la gioventù stessa. Già con Wilhelm Meister l'«apprendistato» non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale: e sarà poi viaggio e avventura, bohème, vagabondaggio, smarrimento, parvenir. Esplorazione necessaria: perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una mobilità prima sconosciuta».

³⁴ Ivi, p. 6 «La gioventù viene dunque scelta come «concreto segno sensibile» della nuova epoca - viene scelta al posto degli altri mille segni possibili - perché permette di accentuarne dinamismo e instabilità. È, come dire, modernità allo stato puro, segno di un mondo che cerca il suo senso nel futuro anziché nel passato».

costruzione dell'io nel contesto dell'imprevedibilità del mutamento storico.³⁵ Ma quando le domande della storia cambiano, le vecchie soluzioni smettono di funzionare: il tardo romanzo di formazione scopre la propria insufficienza nell'assolvere ai compiti che la storia deve affidare alle proprie forme simboliche. Alla vigilia di quell'evento epocale che fu la Prima guerra mondiale, la quale fu il colpo di grazia ad un genere letterario agonizzante già da un decennio, appaiono gli ultimi esemplari di tale genere letterario, romanzi nei quali è già evidente come la richiesta di un senso e di una motivazione della vita siano ormai costrette a restare senza risposta. Il tardo romanzo di formazione porta allo scoperto una molteplicità conflittuale nella quale ciò che non è riducibile al numerico si disgrega e mostra nitidamente come i valori della modernità siano ridotti a una dogmatica della quale si avverte l'assenza di fondamento. *I turbamenti del giovane Törless* è un romanzo che si pone nell'atto conclusivo della modernità, mostrando come l'individuo non si senta più a casa propria nel mondo che lo circonda e come l'integrazione funzionale del soggetto all'interno del sistema sociale rimanga incompiuta. I fini e i valori della società smettono di essere collettivi e le istituzioni permangono come i gusci vuoti di un sistema di socializzazione condiviso tra soggetti.³⁶ Törless constata, infatti, a proposito della scuola:

- Non ha scopo. Hai ragione. Ma non bisogna ammetterlo. Di tutto ciò che facciamo a scuola dalla mattina alla sera, che cos'è che ha uno scopo? Che cosa se ne ricava? Voglio dire per sé... Mi capisci? La sera sappiamo di avere vissuto un altro giorno, di aver imparato questo e quello, abbiamo eseguito il programma, ma dentro siamo rimasti vuoti... abbiamo, per così dire, una fame interiore...³⁷

³⁵ Ivi, p. 10 «Per paradossale che possa apparire, questa forma simbolica poté infatti esistere non «nonostante», ma in virtù del suo carattere contraddittorio. Poté esistere perché al suo interno - all'interno di ogni singola opera del genere preso nel suo complesso - agivano entrambi i principi per quanto squilibrata e diseguale la loro forza. E anzi: non «poté» esistere - dovette esistere. Giacché la contraddizione tra opposti. valutazioni della modernità e della gioventù, o tra opposti valori e rapporti simbolici, non è un difetto - o magari è anche un difetto ma è soprattutto il paradossale principio di funzionamento di larga parte della cultura moderna. Si pensi ai valori menzionati più sopra: libertà e felicità, identità e mutamento, sicurezza e metamorfosi - benché in contrasto tra loro, essi sono tutti egualmente importanti per la mentalità occidentale moderna. Essa ne esige la compresenza, per quanto ardua: ed esige dunque anche un meccanismo culturale che la renda manifesta e ne saggi la possibilità».

³⁶ Ivi, p. 258-259 «Se per tutto l'Ottocento il romanzo tende a personalizzare i rapporti sociali, presentandoli come rapporti tra individui, nel tardo romanzo di formazione le istituzioni compaiono invece in quanto tali. [...] Ecco il difetto della scuola: insegna «questo e quello», dedicandosi al versante oggettivo della socializzazione - l'integrazione funzionale degli individui entro il sistema sociale. Ma nel far ciò dimentica il versante soggettivo del processo, che era stato uno dei grandi risultati del romanzo di formazione: la legittimazione del sistema sociale «dentro» la mente del singolo. La scuola si occupa di mezzi, non di fini; di tecniche, non di valori. Purché sappia la lezione, un alunno non è tenuto a credere nella sua verità. E invece la socializzazione moderna prevede appunto che il soggetto giudichi simbolicamente giusto quel che si trova a dover fare: se ciò non avviene, e ai valori condivisi subentra la mera coercizione (quante punizioni arbitrarie, in questi romanzi!), la socializzazione resta incompiuta perché l'individuo non si sentirà «a casa propria» nel mondo.»

³⁷ Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964, p. 24)

Dietro la facciata di rispettabilità e normalità dei compagni Reiting e Beineberg si nascondono la violenza e il sadismo che preannunciano le camicie brune del Nazionalsocialismo, così come dietro a tutte le convenzioni e le apparenze della società alla fine della modernità, c'è l'incapacità di trovare un'immagine chiara ed univoca del mondo, di darle dei confini netti, l'incapacità di credere in dei valori assoluti e condivisibili, l'incapacità di recuperare un senso di comunità. Il mondo si fa inospitale, sembra che gli adulti non abbiano più nulla da insegnare, e la gioventù che Törless rappresenta è alla disperata ricerca del suo ponte verso l'età adulta in una solitudine angosciata. Il collasso antropologico si esprime, allora, in un altro tardo romanzo di formazione, *I quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke, come un regresso all'infanzia.³⁸ *I quaderni di Malte*, pubblicati nel 1910, si presentano come il testo autografo di un giovane danese, l'ultimo membro di una nobile famiglia decaduta, che vaga per le vie di una Parigi alla vigilia del primo conflitto mondiale. Il diario di Malte è il racconto dell'incapacità di essere nel mondo senza casa e senza identità, il racconto della ricerca di una pienezza mai raggiunta, di una vita vissuta soltanto nella nostalgia dell'infanzia e dell'incapacità di trovare un ponte che conduca all'età adulta, il diario di Malte è la storia di un regresso. Il bambino rappresenta, per Rilke, colui il quale è in grado di avere un rapporto di intimità genuina con le cose, un rapporto con esse che sia estraneo alla violenza e allo sfruttamento propri della società capitalistica.³⁹ Ma Malte non è un bambino e non è nemmeno un adulto, non è un giovane in grado di portare a compimento il proprio itinerario di formazione nel mondo, è un ibrido intrappolato tra due mondi.⁴⁰ A dominare le pagine dei diari sono infatti i racconti dell'infanzia del

³⁸ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London, 1987 (trad. it. di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 262) «Crescita, esperienza. Ma il mondo del tardo romanzo di formazione si è indurito in istituzioni impersonali, e la gioventù, per parte sua, è diventata più vulnerabile, e riluttante a crescere. Così le occasioni si trasformano in incidenti: nuclei non più prodotti dall'eroe come altrettante svolte del suo libero maturare - ma contro di lui da un mondo del tutto indifferente al suo sviluppo soggettivo. [...] E via via che il processo di socializzazione diventa più violento, la regressione diventa più acuta: con tante probabilità di venire ferito, è del tutto ragionevole che l'individuo si faccia, per dir così, sempre più piccolo. Nelle trincee della prima guerra, quando sparava l'artiglieria, la posizione più sicura era quella fetale».

³⁹ Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Quodlibet, 2002, p. 54 «I modelli di possesso che egli, Rilke, vagheggia come esemplari sono precisamente quelli estranei all'immediato sfruttamento: il possesso dell'eredità di una famiglia aristocratica su beni tramandati dagli avi, il possesso dei bambini sui loro beni. Apparentemente immediata, di umanità integra, la capacità dei bambini di possedere le cose è, per lui, mitica intimità genuina con le cose, esemplare, affine alla povertà poiché estranea alla violenza sulle cose».

⁴⁰ Ivi, p. 59 «Sono oggetti, arredi, opere d'arte, artisti, figure della storia e del mito. La temibile infanzia si ramifica con le sue memorie attraverso tutto questo e complesso e quasi lo tiene aggregato di forza. È un'infanzia in cui sono depositati e da cui scaturiscono orrori ancora efficienti, specialmente perché non si tratta dell'infanzia di un bambino identificabile con il prototipo del morto, ma di quella di un bambino che oggettivamente dev'essere dichiarato sopravvissuto, vivo: Malte stesso. Il bambino che nella poesia di Rilke appare esemplare, il bambino-morto, è, sì, temibile, ma nella sua condizione di non-uomo, a priori e per sempre diverso dall'uomo adulto, è chiuso in una sua sfera armoniosa di rapporti simpatetici, di violenza corretta dall'"innocenza", con le cose e il mistero, la morte, per cui resta un'immagine inquietante ma non matrice di orrori per l'adulto che prova ad accostarglisi. Purché non cresca; perché se cresce, se addirittura - come nel Malte diviene l'adulto che narra, quell'adulto si trova a dover riconoscere dolorosamente in se stesso una specie di mostro, una creatura ibrida, partorita dalla natura che per violenza biologica vi ha congiunto due forme inconciliabili: un

protagonista a Urnekloster, letteralmente “convento dell’urna”, il castello abitato dalla sua famiglia materna, ultimi di una stirpe, gente rivolta al passato, e le storie dei suoi morti. Malte dunque, nell’impossibilità di integrarsi positivamente nella società, vive nell’estenuazione soggettivistica di ogni esperienza e osserva l’inesorabile ritrarsi nell’invisibile di tutte le cose che gli erano familiari. Ciò che gli resta sono solo i frammenti di un’unità perduta:

Dovevo avere allora dodici anni, tredici al massimo. Mio padre mi aveva portato con sé a Urnekloster. Non so che cosa lo inducesse a far visita al suocero. I due uomini non s'erano visti per anni, dalla morte di mia madre, e neppure mio padre era mai stato nell'antico castello in cui il conte Brahe s'era ritirato solo tardi. In seguito non ho mai più rivisto quella dimora singolare che dopo la morte del nonno passò in mani estranee. Così come la ritrovo nel ricordo, rielaborato, d'infanzia, non è un edificio; in me è tutta a pezzi; s'è conservata qui una stanza, là una stanza, e poi un pezzo di corridoio che non collega quelle stanze ma se ne sta da solo, frammento. In questo modo tutto è sparso in me, le stanze, le scalinate che s'apprivano con tanta solennità, e altre scale strette a chiocciola, nella cui oscurità si andava come il sangue nelle vene; le stanze della torre, i balconi sospesi in alto, le altane inaspettate, sulle quali si era spinti fuori da una piccola porta: tutto ciò è ancora in me e non cesserà mai d'essere in me. È come se l'immagine di quella casa fosse precipitata dentro di me da un'immensa altezza, frantumandosi sul fondo di me.⁴¹

I frammenti di un’infanzia irrisolta dunque, ma anche gli spettri popolano le pagine del *Malte*, come simboli dell’incredulità e dell’orrore di fronte alla caducità di tutte le cose.⁴² Di fronte alla dissoluzione di un mondo in cui si possa essere di casa e di fronte al fatto che gli adulti sono inadeguati al loro compito di fornire indicazioni adatte al passaggio all’età adulta, il giovane Malte si ripiega interiormente su se stesso, si mette in posizione fetale.

bambino e un adulto, ma un solo corpo, una sola sensibilità e una sola mente, in conflitto con se stesse tanto da creare senza tregua ostacoli all'esistenza e la percezione "que la vie est impossible"».

⁴¹ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, (trad. it. di Furio Jesi, I quaderni di Malte Laurids Brigge, Garzanti, Milano, 1974, pp. 18-19)

⁴² Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Quodlibet, 2002, p.85 «Incapaci di fare veramente i "grandi", i "cresciuti", gli adulti [...] sono incapaci di partecipare nel modo giusto al trapasso delle cose nell'invisibile. Per loro, ciò che trapassa nell'invisibile diviene uno spettro che suscita orrore e incredulità, come il fantasma di Christine Brahe - alla sua prima apparizione - nel padre di Malte. Avanzare nel regno di ciò che è passato nell'invisibile significa per gli adulti quasi diventare essi stessi fantasmi (“Wir steigen hier herum wie die Gespenster”). Accorgersi della incapacità degli adulti suscita nel piccolo Malte qualcosa di simile alla paura degli spettri. Lo spettro come qualcosa di incredibile e di orrido, per gli adulti, diviene il simbolo del trapassare delle cose nell'invisibile, della dissoluzione, che pure sarebbe positiva per chi sapesse coglierne il valore, come in genere gli adulti non fanno. “Alle die deutlichen großen Menschen”, sono troppo legati al possesso, alla volontà maschile di conservare e risparmiare, perché riescano ad accettare la normalità e la positività della dissoluzione».

Ma d'un tratto (fosse il gran caldo delle stanze o la molta luce vicina) mi afferrò, per la prima volta nella mia vita, qualcosa di simile alla paura degli spettri. Mi divenne chiaro che tutte quelle persone grandi, nette, che fino a un attimo prima avevano parlato e riso, si aggiravano curve e si occupavano di qualcosa di invisibile; ammettevano che ci fosse qualcosa che non vedevano. Ed era terrificante che quel qualcosa fosse più forte di tutti loro.⁴³

Una gioventù riluttante a crescere, vulnerabile, è dunque ritratta nelle pagine del tardo romanzo di formazione e difficilmente si può continuare a parlare delle tappe di un vero e proprio percorso formativo, ma più propriamente, per questi ultimi rappresentanti del genere, si dovrebbe parlare della rappresentazione di rivelazioni traumatiche,⁴⁴ come quella che sorprende il giovane Malte mentre, ragazzino, gioca a travestirsi davanti a uno specchio. Una scena tipica nella costruzione dell'identità occidentale, un bambino a confronto con la propria immagine, si rovescia nel suo opposto quando il piccolo Malte si trova intrappolato in una maschera, nei panni di un inquietante sconosciuto:

Tirai da tutte le parti quel che avevo in dosso, ma sol tanto si serrava sempre più stretto. I cordoni del mantello mi strozzavano, e la bardatura sulla mia testa premeva come se aumentasse sempre di più. Inoltre l'aria era divenuta torbida e quasi appannata dall'esalazione vecchia del liquido versato. Acceso e furibondo mi precipitai dinanzi allo specchio e cercai di vedere faticosamente attraverso la maschera il lavoro delle mie mani. Ma egli aveva atteso solo questo. Era venuto per lui il momento di ripagarmi. Mentre mi affannavo, in oppressione a dismisura crescente, a cacciarmi fuori in qualche modo dal travestimento, mi costrinse, non so con che cosa, ad alzare gli occhi e mi dettò un'immagine, no, una realtà, una estranea, inconcepibile, mostruosa realtà di cui fui pervaso contro la mia volontà: poiché ora era lui il più forte, e lo specchio ero io. Fissavo quel grande, terribile sconosciuto dinanzi a me, e mi pareva mostruoso essere solo con lui. Ma nell'istante stesso in cui pensavo ciò, giunse l'estremo: persi conoscenza, semplicemente mancai. Per un secondo ebbi un indescrivibile, doloroso e vano desiderio di me, poi fu soltanto più lui: non ci fu nulla fuori di lui.⁴⁵

⁴³ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, (trad. it. di Furio Jesi, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano, 1974, p. 115)

⁴⁴ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London, 1987 (trad. it. di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 264 «Episodi all'apparenza innocui rivelano di essere [...] prove irreversibili e crudeli. «Traumi», insomma: metafora che per *l'Oxford English Dictionary* si cristallizza nel 1916. In antitesi all'esperienza, nel trauma il mondo esterno è troppo forte per il soggetto - troppo violento: come spesso le istituzioni (che le dirigano gesuiti irlandesi, burocrati asburgici, o manager americani), anche senza volerlo, e magari senza accorgersene».

⁴⁵ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, (trad. it. di Furio Jesi, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano, 1974, p. 83)

L'io, alla cui costruzione funzionale il romanzo di formazione mirava, è ridotto in frammenti dall'ingresso di potenze inquietanti, sconosciute, estranee. Anche il giovane Törless, sconcertato dall'energica irruzione della sessualità nella propria vita, risponde a Basini, quando questi gli chiede conto delle sue azioni:

- Ma fino a pochi giorni fa eri così gentile con me.

- Mai!

- Eppure...

- Taci! Non ero io... Era un sogno... Un capriccio...⁴⁶

L'ingresso dell'inconscio mette dunque in crisi la rappresentazione dell'autoconsapevolezza per fare posto, nel tardo romanzo di formazione, a rivelazioni quali il desiderio omosessuale, i numeri immaginari, l'universo infinito, rivelazioni che il linguaggio dell'autocoscienza, per Törless come per Malte, non può esprimere.⁴⁷

Feci uno sforzo indescrivibile su di me, ma quell'avvenimento non si poteva esprimere in modo che un altro capisse. Se mai c'erano parole adatte, io ero troppo piccolo per trovarle. E d'improvviso mi afferrò l'angoscia che esse, sebbene superiori alla mia età, potessero d'un tratto apparire, quelle parole, e mi sembrò più terribile di tutto che io allora fossi costretto a dirle. Ripercorrere una volta ancora la realtà di là sotto, diversa, mutata, dal principio; ascoltarmi mentre l'ammettevo, non ne avevo più la forza.⁴⁸

In un'indagine degli aspetti inquietanti della realtà e del subcosciente, consiste dunque la formazione di questi giovani protagonisti. Un abisso si spalanca infatti davanti al giovane cadetto musiliano quando legge scientifica e legge morale smettono di fornirgli le coordinate per orientarsi nel mondo e, per costruire un ponte verso l'età adulta, gli sarà necessaria la capacità di andare oltre l'apparente razionalità dalla matematica così come oltre l'apparente razionalità dei costumi della società borghese, grazie ad una volontà di indagare la propria anima con un approccio sperimentale che sappia coniugare razionale e non razionale nel tentativo di ricomporre i frammenti di una realtà in

⁴⁶ Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964, p. 133)

⁴⁷ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London, 1987 (trad. it. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 264) «Törless è una vera antologia di rivelazioni traumatiche: i numeri immaginari e lo sdoppiamento etico, l'universo infinito, il desiderio omosessuale, la «seconda vista». E così il significato del romanzo non si situa più nel rapporto diacronico (narrativo) tra un evento e l'altro - bensì entro ogni singolo presente, percepito come un'entità a sé. Non è una storia, l'adolescenza di Törless, ma un filo di momenti lirici: il suo massimo turbamento non riguarda del resto le parole - meglio: le metafore - con cui mettere a fuoco le proprie scoperte?».

⁴⁸ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, (trad. it. di Furio Jesi, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano, 1974, p. 73)

frantumi. Altro tardo romanzo di formazione, pubblicato nel 1903, che fa del confronto con i rigidi dettami della società borghese uno dei suoi principali temi, è *Tonio Kröger* di Thomas Mann. Sullo sfondo di una Lubeca mai nominata, ma chiaramente riconoscibile, nel giovane Tonio si fa strada la consapevolezza di una scissione. Coesistono infatti in lui due anime: quella del padre, il console Kröger, commerciante perfettamente inserito nel mondo borghese, e quella della madre Consuelo, appassionata d'arte d'origine meridionale. Come per Törless, anche per Tonio la realtà si sdoppia quindi in due elementi, uno emozionale e uno razionale, rappresentati rispettivamente dalla personalità della madre e da quella del padre. Nei confronti di quest'ultimo, Tonio si sente debitore della componente etica e morale del proprio carattere, mentre dalla madre eredita l'amore per l'arte e la musica, oltre che un aspetto esotico e un'indole melanconica.⁴⁹ Egli, infatti, fin da ragazzino, suona il violino e compone versi, sentendosi sempre incompreso tra quei borghesi, dipinti da Mann non senza ironia, come biondi, sani e belli, docili conformisti da Tonio tanto diversi, con i quali non condivide alcun interesse e dai quali però è tanto attratto. Si innamora, infatti, prima del compagno Hans e più tardi della bella Ingeborg, entrambi simboli del borghese ben inserito nella società, simboli di tutto quello che Tonio non è e non può diventare, entrambi volti della sua stessa malinconia.⁵⁰

La bionda Inge, anche se egli le sedeva accanto, gli appariva lontana ed estranea e sconcertata perché il suo linguaggio non era il linguaggio di lei; e tuttavia era felice. Perché la felicità - egli si diceva - non sta nell'essere amati: quella è una soddisfazione della vanità mescolata a disgusto. La felicità sta nell'amare e nell'afferrare tutt'al più qualche ingannevole momento di vicinanza all'oggetto amato. Ed egli annotò quel pensiero dentro di sé, lo meditò a lungo, lo sentì fino in fondo.⁵¹

Quello di Tonio, nel corso della vicenda narrata dal romanzo, è il tentativo di trovare una soluzione personale alle inquietudini prodotte in lui dalla scissione interiore che lo tormenta, spingendolo da un lato a voler coltivare la propria vocazione artistica di scrittore, per la quale si è sempre sentito fuori posto tra i bravi borghesi di Lubeca, e dall'altra, tra gli artisti che sceglie come compagni una volta

⁴⁹ Anna Gambini, *Il rapporto tra Robert Musil e Thomas Mann. Considerazioni su «I turbamenti del giovane Törless» e «Tonio Kröger»*, Lalli, Poggibonsi, 1989, p. 37 «La contrapposizione tra il borghese conformismo del padre e il pericoloso estetismo della madre, rivive in lui come difficoltà di comunicazione con una realtà sdoppiata nel polarismo, apparentemente inconciliabile, di arte e vita, impulsi e ragione, passione e autocontrollo».

⁵⁰ Ivi, p. 49-50 «Tonio attribuisce a questo sentimento, non il significato di un'intima comunione con la persona amata, quanto l'opportunità di dare un volto e una direzione alla malinconia e alla solitudine tipiche dell'esistenza dell'artista. [...] Tonio definisce amore il rapporto che lo lega ad Hans ed afferma di amarlo, innanzitutto perché è straordinariamente bello e, secondariamente, per che rappresenta l'opposto di ciò che egli è. Anche in questo caso quindi l'amore e la sensualità non sono immuni da sensazioni di tipo estetico ed artistico; l'artista sembra incapace di amare le persone per quello che esse realmente sono, al di là del loro configurarsi come fonte di ispirazione e come figure esistenziali di contrasto. La frattura prodottasi appare evidente: l'arte non si lascia conciliare con la vita, l'essere artista non può coincidere con la semplice e sciocca esistenza dei borghesi».

⁵¹ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, (trad. it. di Anita Rho, *Tonio Kröger*, Einaudi, Torino, 1967, p. 47)

cresciuto, a sentirsi sempre un borghese smarrito, afflitto dalla colpa di avere tradito la volontà paterna. Il dialogo con l'amica pittrice Lisaveta Ivànovna termina infatti con le seguenti parole:

- L'ho ascoltata attentamente, Tonio, dal principio alla fine, e le voglio dare una risposta che s'attaglia a tutto quel che ha detto quest'oggi e che è la soluzione del problema che tanto la turba. Dunque, la soluzione è questa, che lei, così come se ne sta qui seduto, lei è semplicemente un borghese.

- Io, un borghese?... - chiese lui accasciandosi un poco.

- È un colpo duro per lei, non è vero? E deve esserlo. Perciò voglio addolcire il giudizio e posso farlo. Lei è un borghese su una strada falsa - un borghese fuorviato.⁵²

Per affermarsi come scrittore Tonio ha rinnegato la sicurezza solida e borghese della sua città natale, e con essa la salute e il benessere che quella vita aveva da offrirgli. Il suo è il rimorso per la perdita di un punto fermo sul quale basare la propria esistenza. Un'irresistibile attrazione per le pericolose potenze dell'arte, rappresentate dalla componente meridionale del sangue di Tonio, dal suo nome esotico, lo condanna a una solitudine tormentata, nonostante il successo ottenuto come scrittore. Nella lettera a Lisaveta che conclude il romanzo, scrive infatti:

Sto fra due mondi, non mi sento a casa mia in nessuno di essi e mi trovo quindi in qualche difficoltà. Voi artisti mi definite un borghese, e i borghesi sono tentati di mettermi in prigione... non so quale delle due cose mi offenda più amaramente. I borghesi sono stupidi; voi adoratori della bellezza però, che mi chiamate flemmatico e senza ideali, dovrete ricordarvi questo: che c'è un modo di essere artisti così profondo, così determinato alle origini e dal destino che nessun ideale gli appare più dolce e più degno di essere posseduto di quello avente per oggetto le gioie della vita ordinaria.⁵³

Se Törless si assume dunque il duro compito di indagare il non razionale con gli strumenti della razionalità, al fine di generare pensieri vivi, la scissione interiore di Tonio appare invece irrisolta ed egli continua a sentirsi separato dalla vita che gli scorre accanto e della quale egli non può che continuare a scrivere, sentendosene escluso e condannato alla decadenza. Ma il punto fondamentale è proprio questo, della propria desolazione, nella distanza dai propri concittadini, Tonio ha imparato a fare arte:

⁵² Ivi, p. 93

⁵³ Ivi, p. 177

Ma che cosa era avvenuto durante tutti quegli anni in cui era diventato quel ch'era adesso?
Apatia, solitudine, gelo. E lo spirito! E l'arte!⁵⁴

Tonio riesce a trasfigurare i propri traumi infantili, il proprio sentimento di esclusione, in arte, proprio come avverrà per Törless, che diverrà « un giovane d'animo molto fine e sensibile [...] una di quelle nature estetico-intellettuali» e come avverrà in seguito non per Malte, ma bensì per lo stesso Rilke, i cui problemi di natura simbolica che nel romanzo si ponevano, troveranno soluzione anni più tardi proprio con la composizione delle *Elegie Duinesi*, nelle quali la vita torna ad essere possibile, sorpassando il soggettivismo esasperato del *Malte*, grazie all'acquisizione della necessità vitale del produrre artistico:

Anche il viandante, dalla china, lungo il ciglio del monte,
una manciata di terra non reca, a tutti indicibile, giù nella valle,
ma una parola da lui conquistata, pura, la gialla e azzurra
genziana. Siamo *qui* forse per dire: casa,
ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra, -
al più: colonna, torre... ma per *dire*, comprendilo,
per dire *così* come persino le cose intimamente mai
credettero d'essere.⁵⁵

A Tonio non mancano le parole come mancano invece Malte e a Törless, poiché egli scrive, trasfigura il proprio dolore grazie alla distanza che lo separa dai bravi borghesi suoi concittadini. Mann riesce a tenere a bada l'ingresso delle potenze disgregatrici che si manifestano a cavallo tra XIX e XX secolo grazie all'ironia.⁵⁶ Scrive Mann nel capitolo *Ironia e Radicalismo* delle sue *Considerazioni di un impolitico*:

⁵⁴ Ivi, p. 173

⁵⁵ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, (trad. it. di Andreina Lavagetto, *Elegie duinesi* in *Poesie 1907-1926*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 321-323)

⁵⁶ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London, 1987 (trad. it. di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 267) «La vocazione di Tonio è stata nutrita da una serie di traumi, e un trauma è stata anche la sua scoperta: ma le parole di «tutte quelle persone» - le parole prosaiche dell'opinione comune - sono lì, pronte a farvi fronte. È l'anti-radicalismo dell'ironia così amato dal giovane Mann: ironia come mediazione, come artificio diplomatico per tenere ogni crisi sotto controllo. Ironia come stile della buona educazione, del decoro borghese»

L'uomo dotato di ironia è conservatore. Un conservatorismo, tuttavia, è ironico solo quando non rappresenta la voce della vita che anela a se stessa, bensì la voce dello spirito che non si interessa di sé ma della vita.⁵⁷

È proprio l'ironia infatti a consentire a Tonio, borghese conservatore tra gli artisti, una presa di distanza dalla vita sana di una Lubecca ideale riflessa negli occhi azzurrini di Hans e Ingeborg, ed è questa presa di distanza che gli permette di amarli, pur essendone tanto diverso. Grazie alla distanza ironica, che pone lo spirito in un rapporto erotico con la vita, è possibile infatti la trasfigurazione artistica.

Vita e spirito sono due mondi che fra loro stanno in rapporto erotico, senza però che resulti evidente la loro polarità sessuale, senza che l'uno rappresenti il principio maschile e l'altro quello femminile. Per questo non può darsi fra loro un vero congiungimento, bensì solo l'illusione, effimera quanto esaltante, di tale unione e comunione, una tensione perpetua che non conosce allentamento... *Questo è il problema della bellezza*: lo spirito prende per "bellezza" la vita, la vita invece vede la "bellezza" nello spirito... Lo spirito che ama non è fanatico, è spiritoso, politico, fa la corte, e il suo far la corte è ironia erotica.⁵⁸

Sarà proprio l'ironia infatti a creare i presupposti per la nascita di una nuova forma simbolica nel contesto della letteratura novecentesca: il romanzo-saggio. Tale forma ibrida di letteratura sulla quale il saggio s'innesta, e che proprio nella *Montagna incantata* di Mann e nell'*Uomo senza qualità* di Musil troverà due dei suoi prodotti più riusciti, è un'ironica proposta estetica ibrida, risultato del decadere dell'organizzazione epistemologica del mondo moderno, che sancirà la fine del romanzo di formazione come genere deputato a forma simbolica della modernità. Davanti all'arbitrarietà cui il tutto era abbandonato dal ritirarsi della ragione al campo del solo agire economico e scientifico, Rilke, Mann, e Musil, con esiti differenti, si misureranno col pensiero di Nietzsche e con la sua lucida presa d'atto della crisi della totalità, constatando così l'impossibilità di una formazione intesa, in senso ottocentesco, come costruzione dell'io attraverso la partecipazione ad un mondo di valori condivisi.

⁵⁷ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, (trad. it. di Mariano Marianelli, *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano, 2005, p. 565)

⁵⁸ Ivi, p. 566

Capitolo secondo

Essere senza qualità

Nel gennaio 1929, dopo molti tentativi che avevano dato luogo a diverse versioni dello stesso soggetto, Robert Musil comincia a scrivere la stesura definitiva del suo grande romanzo: *L'uomo senza qualità*. Ad essa lavora per circa vent'anni, fino al momento in cui verrà sorpreso, durante la scrittura del capitolo «Respiri di un giorno d'estate», dalla morte, che lo coglie in esilio a Ginevra nel 1942. Il romanzo è l'itinerario di un uomo che si scopre senza qualità e, non riuscendo a trovare un centro al proprio essere, prende così la decisione di uscire dal vicolo cieco della propria solitudine per sperimentare un nuovo modo di essere uomo e andare alla ricerca di una realtà diversa, di una realtà d'amore.⁵⁹

1. Una nazione inesprimibile per un uomo senza qualità

L'uomo senza qualità è ambientato a Vienna durante gli ultimi anni di vita del grande Impero Austro-Ungarico, la «kaiserliche und königliche Doppelmonarchie», dal cui acronimo «k.u.k.», per associazione fonetica, Robert Musil ricava il nome ironico di Cacania. La nazione del nostro uomo senza qualità è dunque la Cacania, un'entità nazionale che non ha nemmeno un vero nome. Infatti, ufficialmente, era denominata «I regni e le terre rappresentate nel concilio imperiale e le terre della corona di Santo Stefano». Musil ce la presenta così:

In verità, quante cose curiose ci sarebbero da dire sul tramontato impero di Cacania! Per esempio, esso era imperial-regio, ed era imperiale e regio; uno dei due segni «i. r.» oppure «i. e r.» era impresso su ogni cosa e su ogni persona, tuttavia occorre una scienza segreta e occulta per poter distinguere con sicurezza quali istituzioni e individui fossero da considerarsi imperial-regi e quali imperiali e regi. Per iscritto si chiamava Monarchia Austro-Ungarica, ma a voce si chiamava Austria, termine a cui il paese aveva abdicato con solenne giuramento statale ma che conservava in tutte le questioni sentimentali, a prova che i sentimenti sono importanti quanto il diritto costituzionale e che i decreti non sono la cosa più seria del mondo. Secondo la costituzione era uno stato liberale, ma aveva un governo clericale. Il governo era clericale, ma lo spirito liberale regnava nel paese. Davanti alla legge tutti i cittadini erano uguali, non tutti però erano cittadini. C'era un Parlamento, il quale faceva un uso così

⁵⁹ Enrico De Angelis, *Robert Musil*, Einaudi, 1982, Torino, p. 179 «Quel che avviene nel I volume del romanzo può essere narrato in poche parole: è l'itinerario di Ulrich dal constatarsi «uomo senza qualità» a prendere la decisione di uscire dal vicolo cieco del rapporto fra la propria solitudine e la realtà innaturale che gli sta intorno, per vivere invece una realtà d'amore e di creazione che dia senso alla vita».

eccessivo della propria libertà che lo si teneva quasi sempre chiuso; ma c'era anche un paragrafo per gli stati di emergenza che serviva a far senza del Parlamento, e ogni volta che tutti si rallegravano per il ritorno dell'assolutismo la corona ordinava che si ricominciasse a governare democraticamente. Di tali vicende ne capitavano molte in Cacanìa, e fra le altre vi furono anche quei conflitti nazionali che attiravano giustamente la curiosità dell'Europa e oggi son presentati in modo del tutto falso. Furono così violenti che per cagion loro la macchina dello stato s'incepava e s'arrestava parecchie volte all'anno, ma nei periodi intermedi e nelle pause di governo l'armonia era mirabile e tutti facevan vista di nulla.⁶⁰

L'Impero Austro-Ungarico era dunque una nazione inesprimibile, «un paese che è stato rovinato da un nome sbagliato»,⁶¹ una babele di lingue e culture in cui cacani non si era per nascita, ma si imparava ad essere, attraverso un'educazione rigorosamente borghese. La borghesia viennese si consolidò nei suoi tratti caratteristici dopo la prima metà del XIX secolo, questo è il periodo durante il quale prende forma una società patriarcale di capitalisti per i quali ordine, progresso e razionalità sono i valori cui è essenziale aderire al fine una buona riuscita all'interno di tale società. Avere successo significava dunque tenere a bada l'irrazionale con ogni mezzo, grazie ad una profonda dedizione alle tradizioni del passato. La casa borghese era il microcosmo nel quale la monarchia era rappresentata. Il capofamiglia era l'autorità, garante di ordine e sicurezza, e la sua casa fungeva da rifugio dal mondo esterno, luogo dove godere dei frutti delle proprie fatiche, e da specchio del successo di tale capofamiglia. Priva però di uno stile proprio, la borghesia non poté fare altro che imitare i fasti dell'antica aristocrazia cattolica asburgica.⁶² Così dipinge le dimore dei nuovi ricchi l'occhio ironico di Robert Musil:

⁶⁰ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 2014, p. 33) D'ora in avanti abbreviato in USQ.

⁶¹ USQ, p. 505

⁶² Allan Janik, Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1973 (trad. it. di Ugo Giacomini, *La grande Vienna*, Garzanti, 1984, pp. 39-41) «Quantunque Vienna fosse da tempi immemorabili un centro commerciale e fosse il centro di un'amministrazione pubblica di vaste dimensioni fin dal regno di Maria Teresa, la borghesia viennese aveva acquistato i suoi tratti caratteristici soltanto dopo la prima metà del secolo diciannovesimo. Fu quello il periodo dell'espansione industriale, quando vaste fortune venivano acquisite e perdute dagli investitori, dagli organizzatori industriali o dagli uomini che introducevano innovazioni nelle tecniche di manifattura [...] Il successo finanziario era alla base di una società patriarcale. [...] I valori prediletti da questa società erano: ragione, ordine e progresso, perseveranza, capacità di contare su se stessi e conformismo con i modelli di buon gusto e di azione. L'irrazionale, l'appassionato e il caotico dovevano essere evitati a tutti i costi. Seguendo queste regole si sarebbe stati ricompensati con la notorietà e qualunque misura del successo era commisurata al talento individuale. Questo successo era evidenziato dalle proprietà che un uomo possedeva. [...] La concreta incarnazione di queste idee era la casa, che in questo periodo era veramente (e spesso letteralmente) il castello. In questo microcosmo della monarchia, il capo famiglia era il garante dell'ordine e della sicurezza, e come tale possedeva un'autorità assoluta. E il significato della casa non si esauriva nell'essere il riflesso del successo di un uomo. Era anche un rifugio dal mondo esterno, un luogo dove i noiosi dettagli del mondo del lavoro quotidiano non avevano diritto d'accesso. [...] In nessun altro luogo la vera natura di quell'epoca appare meglio che nella mancanza di stile che connota le sue forme. Non avendo uno stile proprio i borghesi potevano solo imitare il passato; così essi riempivano le loro case con imitazioni dell'arte delle epoche passate. Ogni stanza era ingombra di vistosi objects d'arts in stili diversi. L'involuto veniva sempre preferito al semplice, il decorativo

Gli ambienti aristocratici erano i resti di un modo di vivere grandioso ma senza acqua corrente, e nelle case e nelle sale di riunione della ricca borghesia se ne vedeva ripetuta la copia, migliorata nel gusto e nei servizi igienici, ma alquanto sbiadita. Una casta dominante rimane sempre un poco barbarica; scorie e residui, che il fuoco del tempo non aveva bruciati, erano rimasti sparsi al loro posto nei castelli patrizi, vicino agli scaloni d'onore il piede calcava tavolati di legno dolce, e orrendi mobili nuovi se ne stavano placidi fra stupendi pezzi antichi. La classe degli arricchiti, invece, innamorata dei grandi, eccelsi momenti dei suoi predecessori, aveva fatto involontariamente una scelta più raffinata. Se un castello apparteneva a una famiglia borghese, non lo si vedeva soltanto provvisto di comodità moderne come un lampadario avito rivestito di fili elettrici, ma anche nell'arredamento ben poco di bello era stato eliminato, e molte cose di valore erano state aggiunte, o di propria scelta o per consiglio indiscutibile di esperti. Quell'affinamento, ancor più che nei castelli, era evidente nelle abitazioni cittadine, che secondo il gusto del tempo erano arredate nello stile impersonale e fastoso dei transatlantici, ma in quel paese di raffinate ambizioni sociali conservavano – grazie a una patina inimitabile, all'opportuno isolamento dei mobili o alla posizione dominante di un quadro su una parete – l'eco delicata ma chiara di una grande musica svanita.⁶³

La borghesia dell'inesprimibile Cacanìa si trovava dunque all'interno di un immenso apparato burocratico che non voleva lasciarsi sfuggire nulla, apparato nel quale la vita degli uomini che lo abitavano era resa opaca dall'indifferenza di quest'ultimo e assoggettata al potere schiacciante della ripetizione che lo caratterizzava. «Le stesse cose ritornano» è infatti il titolo del primo capitolo del romanzo, immediatamente successivo a «Una specie d'introduzione», nella quale Musil ci introduce quindi al clima storico e culturale di quegli anni con le seguenti parole:

La gente che non è vissuta allora non lo crederà, ma già allora, e non soltanto adesso, i tempi procedevano alla velocità di un cammello. Non si sapeva però in che direzione. Ed era difficile distinguere il sopra dal sotto, e le cose in regresso da quelle in progresso.⁶⁴

Le forze politiche sulla scena cacanese erano molte e contraddittorie. I liberali austriaci, imprenditori i quali si prefiggevano di sostituirsi all'antica aristocrazia come classe dirigente, avevano trovato l'opposizione della popolazione durante l'ultimo quarto del diciannovesimo secolo, e, dall'impotenza

all'utile, e il risultato erano delle stanze ordinarie e praticamente inabitabili. Se la moda imponeva che la casa fosse arredata con lo stile di età precedenti e di altre culture, non era il caso di discuterla. [...] Così proprio nell'arredamento di quelle case che erano i suoi castelli la borghesia nascente esprimeva la propria imperfetta emulazione dell'antica aristocrazia cattolica della monarchia degli Asburgo».

⁶³ USQ, p. 315

⁶⁴ Ivi, p. 10

della loro retorica razionalista nel convogliare le masse, erano nati movimenti quali il pangermanesimo di Georg von Schönerer, il socialismo cristiano di Karl Lueger e il sionismo di Theodor Herzl, meglio capaci di rispondere alle esigenze spirituali e sociali dei loro seguaci. Nuovi collage ideologici, che non distinguevano «il sopra dal sotto», che confondevano il futuro col passato e rimescolavano la destra con la sinistra, prendevano forma, esprimendo in politica una generale ribellione al razionalismo, un pullulare d'idee senza un nucleo centrale e una generica fame d'anima.⁶⁵ Trovare la propria identità in Cacia non era dunque nulla di scontato, lo stato era di tendenze liberali, ma il governo era clericale, ci si diceva austriaci, ma si era tuttavia cittadini della Monarchia Austro-Ungarica, le cui realtà erano numerosissime, diverse e incompatibili. Erano presenti ben undici etnie nell' Impero austro-ungarico e ciascuna di esse costituiva un filo dell'immenso groviglio della controversia nazionalistica. Tedeschi, italiani, sloveni, croati, serbi, ungheresi e molti altri popoli erano dunque riuniti assieme sotto la figura leggendaria dell'Imperatore Francesco Giuseppe, l'ultimo sovrano assoluto per diritto divino:

L'imperatore e re di Cacia era un vecchio signore leggendario. Molti libri furono scritti in seguito su di lui, e adesso si sa minutamente ciò ch'egli ha fatto, impedito o tralasciato di fare; ma allora, nell'ultimo decennio della sua vita e dell'esistenza del regno di Cacia, molti giovani familiari col mondo delle arti e delle scienze si chiedevano tal volta se egli esistesse davvero. Il numero dei suoi ritratti esposti dovunque era quasi uguale a quello dei suoi sudditi nel suo giorno natale si mangiava e si beveva quanto in quelle del Redentore, i falò ardevano sulle montagne e le voci di milioni di uomini proclamavano di amarlo come un padre; infine una canzone celebrante le sue lodi era l'unica creazione musicale e poetica di cui ogni caciense conoscesse al meno una riga: tanta popolarità e pubblicità erano così arci convincenti

⁶⁵ Carl E. Schorske, *Fin de siècle Vienna*, (trad. it. di Riccardo Mainardi, *Vienna fin de siècle*, Bompiani, Milano, 1981, p. 112) «Altri movimenti [...] fra quanti erano scaturiti dall' impotenza liberale a convogliare le masse nello stato, rappresentavano una scissione più rivoluzionaria dalla tradizione del liberalismo austriaco, e stimolavano da parte della comunità liberale una reazione più traumatica. Questi movimenti erano il pangermanesimo, il socialismo cristiano e in opposizione all'uno e all'altro, il sionismo. Contro l'arida politica razionalistica del liberalismo, i potenti leader che guidavano queste correnti diedero corpo a quella che sarebbe stata designata come "una chiave sovracuta": una linea politico-comportamentale molto più corrosiva, molto più creativa e appagante a livello emozionale di quanto non fosse lo stile pragmatico dei liberali. Due grandi virtuosi che suonavano nella nuova chiave, il pangermanista Georg von Schönerer e il cristiano-sociale Karl Lueger, sarebbero diventati gli ispiratori e i modelli politici di Adolf Hitler, mentre un terzo, Theodor Herzl, avrebbe formulato per primo la risposta più efficace e singolare che le vittime di Hitler potessero opporre al regno ariano del terrore. Così, prima ancora che gli intellettuali di Vienna tracciassero la via all'alta cultura del Novecento, tre suoi figli anticipavano la politica postrazionalistica. Schönerer, Lueger e Herzl esordirono in politica come liberali, per poi abiurare al liberalismo e organizzare masse trascurate o respinte dal potere liberale trionfante. I tre politici in questione avevano in comune il dono peculiare di rispondere alle esigenze spirituali e sociali dei loro seguaci operando sapienti collage ideologici a base di frammenti di modernismo, bagliori di avvenirismo, vestigia riesumate di un passato semisepolto nell'oblio. [...] Questi tre artisti della politica captavano una realtà psicosociale che i liberali non riuscivano a cogliere. Ciascuno di essi esprimeva in politica una diversa ribellione al regno della legge e della ragione, che non avrebbe tardato a dilagare».

che credere alla sua esistenza avrebbe potuto essere come credere all'esistenza di certe stelle, che si vedono benché non ci siano più da migliaia di anni.⁶⁶

L'identità personale presuppone la storicità, ma l'unico elemento unificatore della doppia monarchia era lo statalismo. Le storie che attraversavano l'Austria-Ungheria erano innumerevoli ed eterogenee e tenere dunque assieme austriaco e ungherese era destinato a rivelarsi un compito impossibile.⁶⁷ In questo colosso dell'ordine borghese, il mondo non poteva più presentarsi all'individuo come un destino, come fino ad allora era avvenuto nella storia, ma si configurava, invece, e da allora in avanti per tutti i tempi a venire, come un ventaglio di possibilità.⁶⁸ Quando Musil ci presenta la Cacanìa ci dice infatti che ciascuno dei suoi cittadini, come ciascun individuo in generale, ha almeno nove caratteri, nove diverse identità che hanno a che vedere con il suo stato, con la sua nazione, il suo contesto geografico, ma anche con la sua professione, con la sua vita sessuale e con la sua vita privata, con il suo inconscio e con ciò di cui è conscio, e con tutte queste identità, ogni giorno, ciascuno è costretto a destreggiarsi. Infine, Musil aggiunge un decimo carattere: «la fantasia passiva degli spazi non riempiti»:

Esso permette all'uomo tutte le cose meno una: prender sul serio ciò che fanno i suoi altri nove caratteri e ciò che accade di loro, vale a dire, con altre parole, che gli vieta precisamente

⁶⁶ USQ, p. 89

⁶⁷ Arthur Tatossian, *Edipe en Cacanìe, Kafka, Musil, Freud*, in Atti del convegno «Vienne fin de siècle», Paris, novembre 1984 (trad. it. di Riccardo Dalle Luche e Giampaolo Di Piazza, *Edipo in Kakania*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 58) «Ognuno deve acquisire e conquistare la propria identità individuale e la Kakania non aiutava in ciò i propri cittadini. Da una parte essa li poneva a contatto nella loro vita quotidiana con realtà così numerose, così diverse e anche incompatibili che la scelta dell'una era sempre invalidata dall'incontro con un'altra. D'altra parte, l'identità presuppone la storicità, cioè la capacità di far coesistere movimento e stabilità. Ora, se la Kakania aveva dietro di sé molta storia, essa aveva soprattutto davanti a sé un gran numero di storie nazionali, eterogenee e competitive, al punto che si era rassegnata a pagare il prezzo della stabilità con l'immobilismo. [...] L'elemento unificatore della doppia monarchia consisteva in uno statalismo saggio e grandioso, che si mostrava nella capacità magistrale di rinviare le soluzioni, aggirare i conflitti lasciare che si sminuzzassero, a tal punto la minima azione avrebbe minacciato un equilibrio fragile. La formula magica e la parola d'ordine della burocrazia austriaca era che tutto fosse posto sotto controllo (asserviert), ma Musil vi vedeva anche «una delle formule fondamentali della struttura della nostra vita» (Musil, 1967, p. 225). In Kakania, come dice il titolo della seconda parte di *L'uomo senza qualità*, «le stesse cose ritornano» (Seinesgleichen geschieht), cioè non succede niente, niente alla Kakania, niente a Ulrich e niente agli altri Kakaniani».

⁶⁸ Peter Berger, *Robert Musil and the Salvage of the Self* in «Partizan Review», n. 51, 1984 (trad. it. di Paolo Jedlowski, *Robert Musil e il salvataggio del sé*, Rubbettino, 1992, Messina, p. 28) «Nelle prime parti del romanzo si stabilisce che oggi ogni individuo, non solo Ulrich, ha almeno nove caratteri - legati alla sua vocazione professionale, alla nazione, allo Stato, alla classe, al contesto geografico, alla sessualità, al conscio, all'inconscio e, forse, alla vita privata (qualunque cosa significhi quest'ultima come categoria addizionale) - e, in qualche modo, deve giostrare tutte queste identità un giorno dopo l'altro. Così, un individuo può essere un professore, un Ceco, un suddito dell'Austria-Ungheria, una persona di famiglia piccolo borghese, un depravato, un moralista con una libido immorale e, in cima a tutto questo, magari, una persona con una profonda sensibilità musicale. Non è sempre facile procedere con questa congerie di identità. Ma ce n'è infine anche una decima, che Musil descrive come «la fantasia passiva degli spazi non riempiti» (die passive Phantasie unausgefüllter Raeume). Questa è la capacità umana di sogni «utopici»: tutti questi sogni, qualunque sia il loro contenuto ideale o normativo, sono infine sogni di una unità restaurata, di una riconquistata «interezza» del «sé». [...] Musil è consapevole, anche se il tema non è elaborato, che la pluralità del sé corrisponde alla pluralità del mondo sociale. Detto in altri termini, il mondo si presenta all'individuo non come un destino dato per scontato (come è avvenuto in modo prevalente nella storia fino ad oggi), ma come un ventaglio di opzioni».

ciò che lo potrebbe riempire. [...] un vuoto spazio invisibile, entro il quale sta la realtà, come una piccola città d'un gioco di costruzioni abbandonata alla fantasia.⁶⁹

Questo decimo carattere, che guarda con ironia agli altri nove, è la capacità umana di immaginare utopie come luoghi in cui coincidere con sé stessi, perché la Cacania, con il suo apparato burocratico, ha disgregato l'unità umana strappando a ciascuno tutte le sue qualità per farne le etichette del proprio sistema di catalogazione minuziosa. Possedere un'identità è qualcosa di essenziale per un uomo e *L'uomo senza qualità* è il romanzo che indaga il nuovo problema sorto dalla modernità: la ricerca dell'identità umana, che mai prima nella storia si era così perduta, frammentata nei processi della civilizzazione, smembrata da un numero incalcolabile di ideologie individuali, in una situazione caotica dalla quale si levano ovunque «lamenti sulla nostra mancanza di anima».⁷⁰ Il titolo del romanzo indica, dunque, quella che con piena coscienza Musil aveva identificato come la caratteristica peculiare dell'uomo moderno, la perdita delle sue qualità nel contesto della più grande organizzazione spirituale che sia mai comparsa nella storia: il binomio che coniuga scienza e capitalismo.

Oggi quasi tutti sentono che una vita senza forma è l'unica forma che s'addice alle molteplici volontà e possibilità di cui è piena la vita.⁷¹

Il saggio incompiuto *L'uomo tedesco come sintomo*, che precede di poco la stesura del romanzo, è attraversato da pensieri sovrapponibili a quelli che si trovano espressi nell'*Uomo senza qualità*. Anche qui l'uomo è scomparso e ciò che resta sono i suoi sintomi. «L'uomo tedesco trattato come un sintomo significa, in altre parole, porre la problematica della civilizzazione».⁷² Musil sostiene in queste pagine che il sostrato umano è uno soltanto, identico per tutti gli uomini in tutte le epoche, ma, se vi è certamente una certa differenza tra l'uomo contemporaneo e l'uomo egizio del 5000a.c. o tra quest'ultimo e l'uomo ellenico, tale differenza non si produce dal di dentro dell'umano, ma dal di fuori. Infatti, ciò che secondo Musil determina il nostro pensiero e le nostre azioni è in stretto rapporto con l'ambiente che ci circonda. È dunque la forma del tempo in cui un uomo vive a determinare la sua forma.

L'uomo esiste soltanto in forme che gli sono tramandate da fuori. [...] Sosterrò che un cannibale trapiantato da piccolo nell'ambiente europeo, verosimilmente diverrebbe un buon

⁶⁹ USQ, p. 34

⁷⁰ Robert Musil, *Der deutsche Mensch als Symptom* in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978, (trad. it. di Francesco Valagussa, *L'uomo tedesco come sintomo*, Pendragon 2014, p. 40)

⁷¹ USQ, p. 1016

⁷² Robert Musil, *Der deutsche Mensch als Symptom* in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978, (trad. it. di Francesco Valagussa, *L'uomo tedesco come sintomo*, Pendragon 2014, p. 55)

europeo e il sensibile Rainer Maria Rilke sarebbe diventato un buon cannibale, se un destino a noi avverso l'avesse gettato da piccolo tra la gente del Mare del sud.⁷³

Ogni contesto epocale è l'instaurarsi di una determinata logica dominante. Tale logica, se è unitaria, se ha un nucleo, un centro, può essere definita come una cultura, una soluzione che, per quanto parziale, conferisce un ordine all'umano operare e sentire, determinando così il tipo d'uomo che ne risulta. La peculiarità del nostro tempo è quella di avere del tutto perduto la possibilità di conferire un centro all'agire umano. Infatti, la nostra civiltà è caratterizzata primariamente dall'ideologia del progresso, ma dare un centro al progresso è costitutivamente impossibile poiché questo è una corsa senza fine, senza meta, un missile lanciato a velocità supersonica verso il nulla. Il progresso deve infatti procedere in quanto, per definizione, è sempre parziale. I nessi che tenevano saldo l'insieme del mondo come un tutto dotato di un senso umano, si sono sfaldati una volta per tutte lasciandoci di fronte ad un cosmo in disgregazione, spinto sempre in avanti grazie alla meccanicizzazione che fa dell'uomo un ingranaggio. La corsa del progresso è orientata in direzione divergente dal centro motivazionale dell'uomo, è un incedere continuo sciolto da ogni fondazione e il suo motore si trova nell'impulso calcolante della ragione strumentale. Un tale sistema disumanizzato, per poter funzionare, ha però bisogno di fare leva su un qualche punto in basso dell'animo umano, di siglare un patto con la sua irrazionalità. Il capitalismo ha individuato un ineliminabile residuo non razionale nell'uomo con cui scendere a patti: il suo egoismo.⁷⁴ Per questo, il denaro è definito da Musil come «egoismo ordinato» ed il nostro sistema economico come l'«organizzazione più grande al ribasso», che gerarchizza gli uomini a seconda della loro capacità di fare denaro.⁷⁵ L'egoismo, la qualità invariante dell'uomo, riesce a stabilizzare la logica del capitalismo, spazzando via ogni precedente organizzazione parziale del mondo e lasciando all'uomo l'unica via per trovarsi nell'identificazione con la propria professione.

Oggi la connessione principale è il lavoro, con l'indicazione del lavoro e una piccola aggiunta come dotato di talento o poco dotato, divertente oppure no, discreto o indiscreto, oggi è presto detto su un uomo tutto ciò in cui consiste la sua vita.⁷⁶

L'altra caratteristica peculiare della nuova organizzazione spirituale è il metodo scientifico, la cui forza è quella di prendere in considerazione la realtà sempre e soltanto in parti discrete, che vengono poi connesse in catene causali. Lo stesso di quanto accade al mondo, guardato attraverso la lente del metodo scientifico, accade all'individuo, le cui qualità vengono parcellizzate e rivoltate al di fuori

⁷³ Ivi, p. 63 - 65

⁷⁴ Ivi, p. 42

⁷⁵ Ibidem

⁷⁶ Ivi, p. 80

della sua individualità per essere connesse nella grande catena causale degli eventi del mondo, in cui si perde il centro della propria responsabilità individuale all'interno di «una frammentarietà inesprimibile».⁷⁷ Le qualità dell'uomo diventano così indipendenti da lui. L'io, così com'era pensato dalla tradizione cartesiana, si sfalda e al suo centro resta soltanto il vuoto lasciato dalla perdita di qualunque forma di cultura unitaria.

L'io perde il senso che ha avuto finora di un sovrano che compie atti di governo; noi impariamo a comprendere il suo divenire conforme alle leggi, l'influsso del suo ambiente, la varietà della sua costituzione, il suo sparire nei momenti di massima attività, in una parola le norme che regolano la sua formazione e la sua condotta. Pensi: le leggi della personalità [...]. Infatti, poiché le leggi sono la cosa più impersonale che esista al mondo, la personalità non sarà più ben presto che un immaginario punto d'incontro dell'impersonale.⁷⁸

La Cacania è il mondo della civilizzazione e ogni sogno di restaurazione è un'illusione. «Idealità e morale sono i mezzi migliori per colmare quel gran buco che si chiama anima»,⁷⁹ scrive Musil. Regnano infatti un individualismo ideologico e uno specialismo privo di visione d'insieme in cui «abbiamo sempre più ordini e sempre meno ordine»,⁸⁰ in cui tutto è calcolato, ma soltanto calcolato, in cui tutto è misurato, ma non è più a misura d'uomo.

Nessuna ideologia domina. Parti individuali vengono selezionate individualmente. [...] Tutto questo si spiega mediante il fatto che le connessioni che erano presenti in passato, o che avrebbero dovuto esserlo, sono state distrutte dallo sviluppo; così si è concluso lo scontro tra stato e chiesa, entrambi sono stati intimamente indeboliti, e sbarrano ancora la strada soltanto con i loro cadaveri; [...] la scienza ha distrutto la fede, il capitalismo ha dissolto le vecchie forme, senza averne costruita esso stesso una nuova e così via.⁸¹

L'ideologia ufficiosa che si è costruita sul cadavere delle antiche credenze è una fede nei fatti della scienza, una fede nel calcolo. Il tempo della Cacania è un tempo che «crederebbe in Dio soltanto se potesse incontrarlo in laboratorio».⁸² L'idealismo fu l'ultimo tentativo di tenere assieme la vita e lo spirito in una visione unitaria con una potente costruzione logica, prima che nell'uomo si facesse strada la consapevolezza ineliminabile della parzialità di ogni soluzione possibile. È costitutivamente impossibile infatti recuperare un'ideologia come forma totale. Le visioni del mondo precedenti

⁷⁷ Ivi, p. 81

⁷⁸ USQ, p. 538

⁷⁹ Ivi, p. 207

⁸⁰ Ivi, p. 429

⁸¹ Robert Musil, *Der deutsche Mensch als Symptom* in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978, (trad. it. di Francesco Valagussa, *L'uomo tedesco come sintomo*, Pendragon 2014, p. 81)

⁸² Ivi, p. 82

agivano sull'uomo come soluzioni totali. Esse erano credute tali e l'uomo agiva prendendole a misura. Nella Cacania della civilizzazione, sommersi dalla «democrazia dei fatti»,⁸³ si fa quello che accade, senza più poter essere di casa in nessun luogo.

Certo è strano non abitar più la terra,
non usar più costumi appena imparati,
a rose e cose diverse che sono chiara promessa
non dare più il senso di umano futuro.⁸⁴

Come l'uomo raccontato da Rilke nelle sue *Elegie Duinesi*, l'uomo senza qualità è in un mondo che ha smesso di appartenergli, che non sa più come tenere assieme. L'ordine fondato dall'oggettività dei fatti è un ordine cosale, non un ordine umano. La fabbrica non rimpiazza la chiesa, ormai «chiusa e delusa come un ufficio postale alla domenica».⁸⁵ L'uomo non è più un intero, è rimasto in lui soltanto un «gran buco»,⁸⁶ le sue qualità hanno più relazioni l'una con l'altra che con lui stesso, si sono staccate da lui e sono diventate cariche sociali, professioni, ruoli, cose tra le cose. L'uomo ha perso la facoltà di dominare l'insieme che ha costruito, ha messo in relazione il moto della terra con la caduta dei gravi, ma è rimasto tagliato fuori, ha connesso gli antipodi del globo, ma ha perso la connessione tra il mondo e le sue parole.

Te lo dirò io: in quella rete mostruosa di rotaie, scambi e segnali che si tende tutt'intorno al globo, noi perdiamo la forza della coscienza.⁸⁷

Come aveva sentito con profondo turbamento il giovane Törless, il nostro linguaggio razionale non dice nulla di quelle estese sfere che sfuggono al dominio della ragione, e come testimonia quella radice di meno uno che introduce anche nella matematica un residuo dell'indeterminatezza propria della nostra anima. Il nostro sentimento resta intraducibile nel linguaggio della civilizzazione.⁸⁸

⁸³ Robert Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundersten ins Tausendste*, «Ganymed. Jahrbuch für die Kunst» n. 4, Julius Meier-Gräfe, Monaco, 1922 (trad. it. di Francesco Valagussa, *Europa inerme*, Moretti e Vitali, Gorgonzola (MI), 2015, p. 33)

⁸⁴ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, (trad. it. di Andreina Lavagetto, *Elegie duinesi in Poesie 1907-1926*, Einaudi, Torino, 2000, p. 283)

⁸⁵ Ivi, p. 327

⁸⁶ USQ, p. 207

⁸⁷ Ivi, p. 807

⁸⁸ Claudia Sonino, *Musil e il frammento in Anima ed esattezza*, a cura di Riccardo Morello, Marietti, Casale Monferrato, 1983, pp. 86-87 «È l'impossibile espressione linguistica a tormentare il giovane Törless «semiosciente che le parole erano evasioni accidentali e non il sentimento stesso», Törless scopre dunque che « le parole non dicevano niente, o piuttosto dicevano tutt'altro, come se parlassero sì dello stesso argomento, ma lo prendessero da un altro lato, estraneo e indifferente». Insieme a questa insufficienza linguistica Törless prende atto di cose che hanno una seconda vita segreta a cui nessuno fa attenzione». Sfere sempre più estese sfuggono alla ragione, che non riesce più a comprenderle e a

L'ideologia è l'anima della vita, anche della vita quotidiana. Essa non mostra soltanto il proprio carattere, ma lo plasma anche. Ancora oggi. Ciò nonostante l'intero mondo si fa beffe di essa. L'ideologia è: ordine pensato dei sentimenti; un nesso obiettivo tra sentimenti che agevoli quello soggettivo. Questo nesso può essere filosofico o religioso o una mescolanza tradizionale dei due.⁸⁹

Questo mondo privo di finalità comuni e rapporti significativi è anche la Cacania di Kafka, quella che trasforma Gregor Samsa in un insetto negando ogni giustificazione ontologica al suo esserci, con il senso di colpa che ne consegue. Il protagonista della *Metamorfosi* rompe infatti con la ripetizione del mondo in cui «le stesse cose ritornano» compiendo la sua catastrofe, portando alla luce l'animalità spersonalizzante della civiltà borghese e amministrativa nel suo essere scarafaggio.⁹⁰ Burocrazia e patriarcato, scienza e capitalismo hanno frantumato il linguaggio che parlava dell'uomo e del suo mondo nelle parti discrete di catene causali in eterna progressione. L'io e il suo universo morale si sono disgregati, un'epoca è finita e al suo posto è sorta la Cacania: un mondo di qualità senza l'uomo. A mostrare la tensione tra l'esattezza scientifica e i significati emotivi ancora evocabili dalle parole, l'asettico linguaggio della meteorologia apre il primo paragrafo del primo capitolo dell'opera con un rapporto dettagliato delle condizioni del tempo sulla Cacania, un resoconto che, per quanto

dominarle; zone dell'animo e dell'esperienza si emancipano dal dominio del soggetto, parlando quel «dialetto» che Freud attribuiva all'inconscio, impermeabili ed ogni con notazione linguistica, «Sento in me – scriverà Törless - qualcosa che non so capire». È il fallimento della ragione borghese, di cui Kant è chiamato ad essere simbolo, che naufraga nell'agonia di questa Mitteleuropa, dove anche il linguaggio, uno dei suoi tanti strumenti, è incapace di articolare il mondo del limite, impotente di fronte a quella vita «che non può essere espressa con le parole e che tuttavia è la mia vita», come lamenterà il giovane cadetto. Se il segno non dice più l'esistente, esso sta però talvolta per qualcosa che semplicemente non esiste», come è il caso di qua la radice di meno uno che, seppure immaginario, è un segno funzionale e che introduce nella matematica l'indeterminatezza propria dell'anima».

⁸⁹ Robert Musil, *Der deutsche Mensch als Symptom in Gessamelte Werke*, Rowohlt, 1978, (trad. it. di Francesco Valagussa, *L'uomo tedesco come sintomo*, Pendragon 2014, p. 77)

⁹⁰ Aldo Gargani, *La crisi del soggetto nella cultura mitteleuropea* in *Lo stupore e il caso*, Laterza, 1985, pp. 81-82 «L'indifferenza e l'opacità di forma di vita burocratico-amministrativa, assoggettata al potere della ripetizione, poteva essere rotta allo scopo di produrre nuovamente significato, verità - da un evento sconvolgente di scrittura, che muove dal punto limite di una catastrofe. Perciò Gregor Samsa non è un individuo che una mattina si svegli e si senta come uno scarafaggio, perché egli è diventato uno scarafaggio; oppure che sia individuo che ha preso la decisione di cambiare la propria vita o di persuadere gli altri di qualcosa: per esempio, licenziarsi dall'impiego, andare dal suo principale e dirgli il fatto suo senza peli sulla lingua, facendo il grande passo della sua vita. Al contrario, Gregor Samsa compie semplicemente la catastrofe della sua metamorfosi diventando un insetto. Di tutto ciò è sintomatico che Kafka sopprima ogni similitudine, metafora o allegoria, dicendo non già io sono come uno scarafaggio», ma «io sono uno scarafaggio». Ma diventare un insetto è appunto diventarlo, non rappresentarlo o dipingerlo. È un compimento reale della situazione dalla quale volge e deriva, al tempo stesso, la sua catastrofe. [...] L'insetto Samsa è appunto il compimento di questa vita familiare e di questa civiltà borghese. In effetti sono le reazioni familiari, dal padre che è il personaggio più violento e autoritario fino alla sorella, che con fina Gregor in una stanza, divenuta a poco a poco una tana, che ne fanno definitivamente un animale mostruoso. Ma ciò spiega l'intero andamento della *Metamorfosi* di Kafka: e per questo aspetto essa non è la descrizione o l'esposizione narrativa della civiltà borghese come civiltà priva di senso e di intenzioni, ma costituisce invece il compimento reale, nella figura di Gregor, della grammatica della comunicazione della civiltà e della famiglia borghese, al di fuori dei tropi di allegorie, metafore e similitudini».

minuzioso, in realtà non ci dice nulla. A questo resoconto segue un'espressione ironica, introdotta quasi in tono di scuse, ma che finalmente ha un significato per noi:⁹¹

Insomma, con una frase che quantunque un po' antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913.⁹²

2. Ulrich e l'uomo senza qualità

Il protagonista della vicenda narrata nelle pagine del romanzo, l'uomo senza qualità, si chiama Ulrich. Attorno a lui gravita tutta l'azione. Ulrich è un matematico poco più che trentenne il quale ha deciso di interrompere il proprio percorso professionale per prendersi «una vacanza dalla vita».⁹³ Ad affibbiargli il soprannome di uomo senza qualità è l'amico di vecchia data Walter, durante una conversazione con la moglie Clarisse.

Walter s'era incagliato, cercava, esitava. A un tratto esplose: - È un uomo senza qualità!

- E che cos'è? Chiese Clarisse sorridendo.

- Niente. Niente per l'appunto!⁹⁴

Risulta chiaro fin dalle prime apparizioni di Ulrich sulla scena del romanzo che il suo essere senza qualità non deve essere interpretato come inettitudine. Il protagonista infatti ci viene presentato come un valente matematico, come uno studioso che ha riscosso diversi apprezzamenti nel suo ambiente grazie alle proprie pubblicazioni scientifiche. Non è dunque a causa del proprio insuccesso che Ulrich decide di prendersi una «vacanza». Certo anche altri suoi precedenti tentativi di trovarsi una professione, prima come militare e poi come ingegnere, si erano risolti con la rinuncia, ma tale rinuncia non ha a che vedere con la pochezza di Ulrich o con la sua incapacità di assolvere i compiti che si era proposto, bensì con la sensazione di avere smarrito la propria meta. Ulrich possiede dunque molte qualità e la sua «vacanza dalla vita» consiste in un periodo di riflessione al fine di trovare una meta appropriata per l'utilizzo delle proprie numerose qualità.⁹⁵ Il primo incontro del lettore con

⁹¹ Peter Berger, *Robert Musil and the Salvage of the Self* in «Partizan Review», n. 51, 1984 (trad. it. di Paolo Jedlowski, *Robert Musil e il salvataggio del sé*, Rubbettino, 1992, Messina, p. 12) «Il paragrafo iniziale del romanzo si apre con un rapporto dettagliato delle condizioni del tempo in Europa, fornito con tutto l'asettico linguaggio della meteorologia, e si conclude ironicamente con il riassunto: in somma, era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913. La tensione fra l'esattezza scientifica e i significati soggettivi emozionali impliciti nell'ultima frase non potrebbe essere espressa in modo più nitido. Nel testo, l'ultima espressione è introdotta, quasi in tono di scusa, con la considerazione che si tratta di una frase “un po' antiquata”. Ma virtualmente ogni cosa nella vita umana che abbia valore soggettivo potrebbe essere descritta a questo modo; e in verità anche il “se” - o piuttosto l'idea che noi ne abbiamo - è “un po' antiquato”».

⁹² USQ, p. 5

⁹³ Ivi, p. 49

⁹⁴ Ivi, p. 68

⁹⁵ Fausto Cercignani, *Uomini “senza qualità” e uomini “con qualità” nel romanzo saggistico di Musil* in «Studia austriaca» VI, 1998, pp. 191-192 «Che la mancanza di qualità sia qui da intendersi in una maniera del tutto particolare

Ulrich lo coglie intento in calcoli statistici e considerazioni paradossali sul traffico cittadino, affacciato alla finestra della propria abitazione. Entrando nella sua casa, un antico castelletto bianco sul quale molti stili architettonici convivevano sovrapposti l'uno all'altro, si viene messi a parte di una vicenda all'apparenza poco significativa, ossia le vicissitudini che avevano coinvolto il suo proprietario, di ritorno a Vienna dall'estero, nell'arredamento della nuova dimora. Ad Ulrich viene proposto ogni possibile stile ed ogni possibile moda del tempo, ma lui non sa decidersi, e dopo avere consultato un'infinità di riviste d'arredamento ed avere tentato egli stesso di disegnare i suoi futuri mobili, decide di abbandonare la sorte della sua casa al gusto dei mobilieri, dei tappezzieri e dei decoratori, con un risultato del tutto disarmonico che Ulrich sente non appartenergli. Anche questo banale dispiegamento di possibilità che richiede l'assumersi una responsabilità paralizza del tutto Ulrich, che preferisce non decidere, demandare ad altri, in quanto, davanti ad ogni scelta, si trova a constatare che una cosa può essere fatta in un certo modo, ma può benissimo anche essere fatta in un altro, del tutto diverso, perché «se esiste il senso della realtà deve esistere anche il senso della possibilità».⁹⁶ L'uomo senza qualità di Musil è dunque anche un uomo dotato di un senso della possibilità per certi versi immobilizzante.

Ma se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci deve essere qualche cosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede non dice ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe, o dovrebbe accadere tale o tal'altra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche essere diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe egualmente essere, e di non dar maggiore importanza a quello che è che a quello che non è.⁹⁷

Secondo l'uomo dotato di senso della possibilità, l'esistere non conferisce a una cosa superiorità su ciò che è immaginato come possibile. Ulrich, infatti, non tratta la realtà come qualcosa di fisso e

risulta chiaramente anche dai capitoli dedicati al recente passato di Ulrich. Come si potrebbe, infatti, chiamare inetto un uomo che è riuscito a diventare senza grandi sforzi un matematico molto apprezzato, uno studioso che – Musil lo scrive più volte – ha ricevuto i dovuti riconoscimenti per le sue pubblicazioni scientifiche. Certo, i tre tentativi di Ulrich di diventare un uomo di rilievo – spinto da un'ambizione «senza la quale vi sarebbero probabilmente pochissime persone notevoli» – si sono sempre risolti con una rinuncia, ma con una rinuncia che non ha nulla a che vedere con l'insuccesso professionale. [...] Essere un uomo senza qualità significa, a questo punto, aver smarrito la possibilità di usare tutte quelle capacità e qualità che l'epoca favorisce e che il protagonista naturalmente possiede in alto grado. In altre parole, Ulrich è giunto alla conclusione – sempre venata d'ironia – che se si è persa di vista la meta finale, è meglio fermarsi e riflettere o, come dice lui, «prendersi un anno di vacanza dalla vita» per cercare un uso appropriato delle proprie capacità. Perché ciò che conta non sono le qualità in sé e per sé (visto che ormai hanno “genio” anche i giocatori di calcio e i cavalli da corsa), ma l'uso che se ne fa, e questo è tutto ciò che ci resta per il salvataggio delle peculiarità del singolo».

⁹⁶ USQ, p. 13

⁹⁷ Ibidem

inevitabile, ma, con «un consapevole utopismo, la tratta come un compito e un'invenzione».⁹⁸ In questa prospettiva, il possibile è più ricco del reale, il reale è possibilità decaduta, impoverita, cristallizzata. Ulrich non pensa al modo indicativo, pensa invece al modo congiuntivo, pensa a «realità non ancora nate, possiede il senso della realtà; ma è un senso della realtà possibile».⁹⁹ Le sue qualità infatti, in quanto facenti parte di quella realtà sempre più impersonale della civilizzazione, si sono staccate da lui, sono diventate elementi impersonali con i quali non può più identificarsi, sono anch'esse possibilità e non più realtà facenti parte della propria persona. Il suo stesso io non è più una realtà, «un sovrano che compie atti di governo», ma è piuttosto il punto d'incontro di infinite possibilità. Nel rifiuto della necessità di tipo legale propria della lettura scientifica del mondo e di una visione dell'umano come effetto causato, ciò che spiega il passaggio dalla possibilità alla realtà di una determinata qualità è soltanto il caso.

È impossibile scorgere una ragione sufficiente per cui tutto sia andato proprio così com'è andato, avrebbe potuto andare anche diversamente.¹⁰⁰

Ciò che vale per il singolo uomo, vale, secondo Musil, anche per l'intera storia dell'umanità, la quale, parimenti, non può essere in nessun caso spiegata individuando in essa una necessità di tipo causale. Tanto la vita del singolo, quanto quella dell'umanità, hanno alla base «il principio della causa insufficiente».¹⁰¹ Musil, capovolgendo Leibniz,¹⁰² mostra, attraverso l'assenza di qualità ed il senso della possibilità di Ulrich, un mondo privo di fondamenti, che è certamente rispondente a leggi, ma all'interno di un sistema di variabili mai del tutto calcolabile.

Il cammino della storia non è dunque quello di una palla da biliardo che una volta partita segue una certa traiettoria, ma somiglia al cammino di una nuvola, a quello di chi va bighellonando per le strade, e qui è sviato da un'ombra, là da un gruppo di persone o da uno strano taglio di

⁹⁸ Ivi, p. 14

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Ivi, p. 144

¹⁰¹ Ivi, p. 148

¹⁰² Claudia Sonino, *Musil e il frammento in Anima ed esattezza*, a cura di Riccardo Morello, Marietti, Casale Monferrato, 1983, p. 72 «La vita del singolo e quella dell'umanità hanno come base il «principio della causa insufficiente». Musil si rifà esplicitamente a Leibniz, per rovesciare nel suo contrario il principio di ragion sufficiente che questi aveva posto a fondamento del mondo reale. Egli mantiene tuttavia il presupposto da cui Leibniz era partito, che il mondo reale è uno dei tanti mondi possibili, presupposto che salva guarda la libertà dell'uomo e quella di Dio. Mentre in Leibniz il principio del «migliore dei mondi possibili», quale ragione sufficiente della sua creazione, impedisce alla libertà di trasformarsi in arbitrio e in caso, in Musil invece l'assenza di tale principio determina un reale privo di fondamenti, la cui esistenza è puramente casuale o, per lo meno, come vien detto nel romanzo, «se tutto venisse unicamente abbandonato al caso, il mondo non sarebbe probabilmente molto diverso da quello che è». Il senso comune collega il termine «caso» al mistero, all'assenza di leggi. La scienza invece ha sottratto il caso al suo legame con il caos e l'ha inserito in un ordine sottomettendolo a delle leggi, quelle del calcolo delle probabilità».

facciate, e giunge infine a un luogo che non conosceva e dove non desiderava andare. L'andamento della storia è un continuo sbandamento.¹⁰³

Le circostanze interagiscono certamente con la nuvola secondo leggi, ma l'interazione complessiva di tutti i fattori che concorrono a formare quella specifica situazione non è materia di calcolo, e ciò che quindi davvero importa non sono le leggi deterministiche, ma l'intreccio dei fatti. Il mondo visto con gli occhi della scienza, però, prescinde sempre dalle peculiarità dei casi individuali al fine di rendere calcolabile la realtà, cercando in essa soltanto la regolarità e l'impersonalità. Musil, come il suo uomo senza qualità, si interessa di statistica e quando fa dire ad Ulrich che, se potesse, abolirebbe la realtà in virtù della possibilità, si riferisce proprio a questa realtà del calcolo, della media, a quell'immagine del mondo fornita dalla statistica. Il mondo di qualità senza l'uomo è il mondo della quantificazione, dell'impersonale, dell'uomo medio che non corrisponde a nessun uomo reale.¹⁰⁴ Tra i primi episodi del romanzo troviamo Ulrich a passeggio per le strade di Vienna, incappato per caso in una discussione politica degenerata in una lite, viene per breve tempo arrestato e condotto al commissariato di polizia. In questa occasione l'eroe musiliano sperimenta direttamente il potere spersonalizzante dell'ingranaggio burocratico che scompone l'uomo in qualità, in variabili statistiche.

Nome? Età? Professione? Abitazione? ... Ulrich fu minuziosamente interrogato. Gli parve d'essere negli ingranaggi di una macchina che lo scomponesse in pezzi impersonali, generali, ancor prima che si parlasse della sua colpa o non colpa. Il suo nome, le due parole più povere d'immaginazione ma più ricche di sentimento in tutto il linguaggio umano, qui non significava niente. [...] S'interessò quindi, perfino in quelle circostanze, al disincantamento statistico della sua persona, e il sistema di misurazione e descrizione a lui applicato dagli organi di polizia lo esilarò come una lirica amorosa composta da Satana.¹⁰⁵

¹⁰³USQ, p. 408

¹⁰⁴ Claudia Sonino, *Musil e il frammento in Anima ed esattezza*, a cura di Riccardo Morello, Marietti, Casale Monferrato, 1983, p. 73 «Nel calcolo delle probabilità l'irripetibile, il singolo, il personale non hanno alcun peso. Il mondo della probabilità è, più in generale, il mondo visto con gli occhi della scienza, la quale, per poter contare e misurare, ha bisogno di prescindere da ogni particolarità e peculiarità individuali e deve rappresentare il mondo in termini di grandezze quantificate, di elementi regolari e impersonali. La statistica non è che l'ultimo sviluppo di una scienza della quantità e dell'impersonalità. Un punto di vista che intenzionalmente cancella e ignora l'individuale [...] viene usato nella statistica. Le azioni volontarie dell'uomo infatti mostrano la medesima regolarità dei processi meccanici a proposito dei quali non si tiene conto del fattore volontà. La percentuale dei matrimoni o dei suicidi nel corso di un anno è forse ancora più costante di quella delle nascite o dei casi di morte naturale, per quanto per i primi la volontà sia un elemento che svolge un ruolo considerevole, mentre per i secondi non conta affatto. Pertanto «chiunque compie un'azione, senza saperlo, obbedisce a una legge»: così afferma Stader, un personaggio de *I Fanatici*, che, sulla base di essa vorrebbe fondare «l'organizzazione scientifica del cosmo». Questa legge è la legge dei grandi numeri che considera il reale quale risultante, determinabile secondo stime probabilistiche, dell'incontro tra elementi impersonali e che si applica indifferentemente a cose e a uomini, purché considerati in quantità sufficientemente grandi».

¹⁰⁵ USQ, p. 177

La statistica fa dell'individuo un uomo probabile in un mondo probabile, fa dell'uomo una particella in una massa gassosa, secondo uno degli esempi di Ulrich, il cui comportamento non ha più alcuna influenza sul risultato finale del processo, perché ciò che si realizza è il valore medio, la mediocrità, al punto che «la vita di una singola persona forse non è altro che una piccola oscillazione attorno al più probabile valore medio di una serie».¹⁰⁶ Nel sorgere di un mondo di qualità senza l'uomo, il valore di un'azione, di un'esperienza, è diventato indipendente da colui che la vive ed è più in relazione con le altre azioni di una concatenazione causale che con il suo agente. Il rapporto antropocentrico si è decomposto tanto che è immaginabile il caso limite in cui non sia più possibile vivere alcuna esperienza privata.

Perché l'idea che l'importante dell'esperienza è viverla e dell'azione il farla incomincia a sembrare un'ingenuità alla maggior parte degli uomini.¹⁰⁷

Ulrich non è il tipo d'uomo che vagheggia sogni di restaurazione di un'unità perduta, ed è ben consapevole che non si può prescindere dalla prospettiva scientifica. Egli infatti tratta la sua «vacanza dalla vita» come un esperimento per inventare un nuovo modo di essere uomo nel contesto di una problematicità che ha invaso ogni ambito della vita intellettuale e spirituale. Basta infatti leggere un giornale, dice Ulrich all'amico Walter, per rendersi conto di come per il singolo sia impossibile avere una comprensione unitaria del mondo davanti al quale si trova.

Prova a dare un'occhiata al giornale. È assolutamente impenetrabile. Vi si parla di tante cose che non basterebbe il cervello di un Leibniz per capirle. Ma non ce ne accorgiamo nemmeno, siamo diventati diversi. Non c'è più un uomo completo di fronte a un mondo completo, ma un qualche cosa di umano che si muove in un comune liquido nutritivo.¹⁰⁸

L'ordine che la Cacania ha guadagnato nel particolare ha fatto perdere completamente di vista il senso dell'insieme. Ulrich ha così l'impressione di essere incappato in una «bonaccia universale»¹⁰⁹ in cui ciascun singolo uomo è completamente deresponsabilizzato, perché «il bottone che si preme è sempre bello e bianco, e quel che succede all'altra estremità del filo riguarda altra gente».¹¹⁰ L'uomo senza qualità vive senza idee che lo guidino nella morale frammentata della catena di montaggio, e non può più che tentare una vita in via d'esperimento per cercare di salvare quanto resta del suo io tra tutte le sue qualità. Ulrich volta dunque le spalle alla sua epoca per elaborare una visione sperimentale e parziale della vita, nella fedeltà al suo pensiero al congiuntivo. Chiama questo esperimento

¹⁰⁶ Ivi, p. 1015

¹⁰⁷ Ivi, p. 166

¹⁰⁸ Ivi, p. 244

¹⁰⁹ Ivi, p. 60

¹¹⁰ Ivi, p.726

intellettuale e morale l'utopia del saggismo. Se, infatti, il binomio scienza e capitalismo tenta un'appropriazione in termini univoci del reale e aspira al possesso e all'accumulo dei fatti, il saggismo, diversamente, è ciò che si oppone a queste verità cristallizzate che si danno l'aria di essere stabilite una volta per tutte, è l'atteggiamento di pensiero di un uomo dotato di senso della possibilità.

All'incirca come nei capitoli di un saggio si considera un oggetto da molti lati diversi senza comprenderlo tutto – perché un oggetto preso in tutto il suo insieme perde di colpo il suo volume e si riduce a un concetto – così egli credeva di poter considerare e trattare nel modo più giusto il mondo e la propria vita.¹¹¹

Il saggismo è dunque una forma aperta e sperimentale di organizzazione. Col suo carattere incompiuto non ha per oggetto quella realtà in cui «le stesse cose ritornano», ma volge l'attenzione all'altro di questa realtà, a quanto esula dalle sue leggi e sfugge ai sistemi chiusi che riducono la vita a valore medio. Utopia in Musil ha lo stesso significato di possibilità. L'utopia non è una realtà soltanto in quanto i casi del mondo ancora non ne hanno permesso l'attuazione, è un altrove sciolto dalle circostanze presenti, un possibile. Se il giovane Törless era infatti turbato dall'ingresso di questo altro, ancora oscuro, nel mondo della ragione, Ulrich si risolve invece a confrontare il presente, illuminato dalla luce del pensiero razionale, con l'utopico, col non ancora di questo mondo, per scioglierlo dalla sua cristallizzazione in aggregazioni abituali. La totalità di ogni genere di sistema è ottenuta con violenza, al prezzo dell'esclusione di troppe possibilità. Per questo, «i filosofi sono dei violenti che non dispongono di un esercito e per ciò si impadroniscono del mondo rinchiudendolo in un sistema».¹¹² Per Ulrich, ciò che al filosofo sistematico appare come saldamente stabilito, è invece un pretesto per altri significati. Già nel dramma del 1921, *I fanatici*, Musil mette in bocca al personaggio di Thomas parole molto simili a quelle che saranno le riflessioni di Ulrich sul senso della possibilità.

Vi sono uomini che sapranno sempre quello che potrebbe essere, mentre gli altri, come gli investigatori, sanno quel che è. Che nascondono qualcosa di mobile, mentre gli altri sono saldi. L'intuizione di poter essere diversi. Un sentimento senza meta, senza simpatia né antipatia fra le elevazioni e le abitudini del mondo, una nostalgia, ma senza patria! Questo rende tutto possibile!¹¹³

Quel qualcosa di mobile che nascondono gli uomini del possibile è quella propensione al non razionale propria del poeta. Il poeta è l'uomo del possibile in quanto scioglie i concetti dal loro irrigidimento

¹¹¹ Ivi, p. 281

¹¹² Ivi, p. 284

¹¹³ Robert Musil, *Die Schwärmer* in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I fanatici* in *Racconti e teatro*, Einaudi, Torino 1964, p. 325)

creando connessioni nuove, generando utopie fuori della morale borghese e della ragione strumentale, mostrando le possibilità di una ragione poetica che intrecci sentimento e intelletto in nuove relazioni.

Rappresentare qualcosa significa: rappresentare le sue relazioni con cento altre cose; poiché obiettivamente non è possibile altro, poiché soltanto così si può rendere una cosa intelligibile e sensibile, ...così soltanto mediante il confrontare e connettere sorge anche la comprensione scientifica, così come sorge in generale l'umano comprendere.¹¹⁴

Il poeta, e così in generale l'artista, non rappresenta lo schema generale ma i casi singoli, le concatenazioni individuali di sentimenti. Così, Ulrich non si accontenta più della sua attività di matematico, ma vuole andare oltre al mondo dei fatti della scienza grazie alla consapevolezza che «non sono mai le tre, le quattro e le dodici, ma che intorno a te c'è solo il muto sorgere e tramontare degli astri».¹¹⁵ Tuttavia, per l'uomo del possibile, non si tratta di gettarsi nell'irrazionalismo cieco, è anzi necessaria la coscienza dell'esperimento che è volto a cercare, oltre all'esattezza, l'anima, nel tentativo di cercare di reinventare la propria umanità. Il reale è dunque qualitativamente limitato rispetto al possibile, è ripetitivo, non è creativo e l'uomo del possibile deve consapevolmente abolire questa realtà, sabotarla.

Estrai il senso da tutte le opere poetiche e ne ricaverai una smentita ineliminabile – incompleta, ma esemplificata e fondata sull'esperienza – di tutte le norme, le regole e i principi vigenti sui quali posa la società che ama tali poesie!¹¹⁶

Se la realtà può essere paragonata a una commedia scadente «nella quale si ripetono sempre le stesse parti, gli stessi intrighi, le stesse favole»,¹¹⁷ il compito del poeta è invece quello di trattare il reale «come un compito e un'invenzione»,¹¹⁸ di interpretarlo e dargli significato. La conformazione spirituale di Ulrich, la sua volontà di «vivere ipoteticamente», deve dunque essere guardata alla luce della situazione storica della crisi dei valori, della disgregazione dell'autoritaria società ottocentesca dominata dal positivismo scientifico e dalla filosofia hegeliana, che tanto avevano oppresso il cadetto Törless. L'amico Walter dice di Ulrich:

Per lui nulla è saldo, tutto è trasformabile, parte di un intero, di innumerevoli interi che presumibilmente appartengono a un superintero, il quale però gli è del tutto ignoto. Così ogni

¹¹⁴ Robert Musil, *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, «Pan», Berlin, Marzo 1919 (trad. it. di Claudia Monti, *L'indecente e il malato nell'arte* in *La conoscenza del poeta: saggi*, Sugarco Edizioni, Milano, p. 40)

¹¹⁵ Robert Musil, *Die Schwärmer* in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I fanatici* in *Racconti e teatro*, Einaudi, Torino 1964, p. 326)

¹¹⁶ USQ, p. 415

¹¹⁷ Ivi, p. 412

¹¹⁸ Ivi, p. 14

sua risposta è una risposta parziale, ognuno dei suoi sentimenti è soltanto un punto di vista, di ogni cosa non gli preme sapere che cos'è, ma solo di scoprire un secondario «com'è», un accessorio qualunque.¹¹⁹

La soluzione parziale è quindi il compromesso di Ulrich tra razionale e non razionale, tra l'esattezza scientifica e la componente irrazionale dell'umano, secondo un principio che si ricava però proprio dall'esperienza della scienza empirica moderna, dalla quale è ormai impossibile prescindere agli occhi di Musil come a quelli del suo eroe, cioè l'ipotesi. «La mentalità dell'esperimento e dell'abiura»¹²⁰ che, come diffidenza verso tutto ciò che è stato stabilito, verso tutto ciò che è venerato, da principio gnoseologico si trasforma in principio morale. Ulrich giunge in questo modo a concepire l'utopia di una vita esatta e di un uomo, l'uomo matematico, il quale traspone l'esattezza propria delle scienze alla sua vita interiore, alla sua vita quotidiana, alla morale.

Siamo la prima epoca della storia che non sa amare i suoi poeti. Eppure la nostra epoca possiede energie spirituali superiori ad ogni altra, e in essa inoltre lo spirito è concorde e unitario come non era mai stato. [...] Un pensiero che pretende di essere profondo, ardito, originale; ma che per ora si limita al piano esclusivamente razionale e scientifico. L'intelletto però si spande all'intorno, e appena tocca il sentimento, diventa spirito. È ai poeti che spetta di fare questo passo.¹²¹

Il sentimento dunque, abbandonato a se stesso, è informe e inerte, del tutto impotente di fronte alla «bancarotta metafisica»¹²² dell'Europa intera. Dopo il fiasco dell'Illuminismo si è fatto strada un bisogno di irrazionalità che ha lasciato l'anima in balia di se stessa e degli «amanti delle belle lettere»,¹²³ i quali lamentano l'assenza di una cultura unitaria, di una fede o di un ideale, che riempia il buco dell'anima, senza sapere nemmeno come queste, allo stato attuale, dovrebbero apparire. Secondo Musil si è reso dunque necessario un recupero dell'intelletto nelle cose dell'anima, l'utopia di un uomo matematico che con senso della possibilità sappia far fronte al venir meno delle leggi della morale convenzionale. Nel personaggio di Ulrich si sta facendo strada la necessità di un'etica creativa. Tutto il romanzo, infatti, rappresenta il tentativo di Ulrich di ritrovarsi, di salvare il proprio

¹¹⁹ Ivi, p. 70

¹²⁰ Ivi, p. 343

¹²¹ Robert Musil, *Der Mathematische Mensch*, «Der lose Vogel», Leipzig, aprile giugno 1913, (trad. it. di Andrea Casalegno, *L'uomo matematico*, in *Racconti matematici*, Einaudi, Torino, 2006, p. 293)

¹²² Robert Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, «Ganymed. Jahrbuch für die Kunst» n. 4, Julius Meier-Gräfe, Monaco, 1922 (trad. it. di Francesco Valagussa, *Europa inerme*, Moretti e Vitali, Gorgonzola (MI), 2015, p. 45)

¹²³ Ivi, p. 49

io, di ritrovare quel centro motivazionale del proprio essere cui ogni frammento della realtà disgregata della Cacania sembra ancora rinviare, il centro dell'anello che Clarisse si sfilava dal dito dicendo:

- Voglio dire che l'anello nel centro non ha nulla, eppure sembra che per lui sia proprio il centro che conta!¹²⁴

3. L'Azione Parallela

L'Azione Parallela è l'altro grande perno narrativo attorno al quale si sviluppa soprattutto la prima parte dell'azione del romanzo. Si tratta di un progetto patriottico che intende legittimare e celebrare l'Austria-Ungheria. Con tale progetto Ulrich entra in contatto a seguito delle pressioni del padre che spinge perché il figlio ne diventi il segretario. Il padre del protagonista, ci dice Musil all'inizio della narrazione, è un uomo con molte qualità, nel capitolo «Una specie di introduzione» troviamo infatti un paragrafo dal titolo «Anche un uomo senza qualità può avere un padre dotato di qualità». Il padre di Ulrich rappresenta un ben preciso insieme di qualità: è agiato, possiede titoli nobiliari, cariche politiche, una cattedra universitaria e conoscenze altolocate. La qualità di cui Ulrich è privo, secondo il padre, è proprio quella di ricoprire un posto di rilievo nella società che conta, motivo per il quale vuole che il figlio entri a far parte dell'Azione Patriottica, attraverso la quale Ulrich potrà introdursi nei migliori salotti borghesi e nelle sale dei potenti dell'Impero.¹²⁵ I festeggiamenti promossi da tale Azione Patriottica avrebbero dovuto avere luogo nel 1918, anno del settantesimo anniversario dell'ascesa al trono dell'Imperatore Francesco Giuseppe. Tali festeggiamenti erano pensati per avvenire parallelamente alle celebrazioni tedesche per il trentesimo anno di regno dell'Imperatore Guglielmo II. Quello che risulta dall'Azione Parallela, come Musil preferisce chiamarla, è un modello di manifestazione collettiva che mette assieme campioni di differenti gruppi sociali sui quali Musil, tramite Ulrich, fa agire la propria ironia. Il lettore, infatti, è fin da subito consapevole dell'ironica realtà che il 1918 non avrebbe certamente visto la celebrazione della doppia monarchia, bensì la sua dissoluzione. La direzione di questo movimento patriottico, che dovrà proclamare al mondo il vero significato dell'Austria-Ungheria, è nelle mani di due personaggi: il conservatore conte Leinsdorf e la cugina di Ulrich, Hermine Tuzzi, moglie dell'autorevole capodivisione Hans Tuzzi, e soprannominata da tutti Diotima. Il conte Leinsdorf è una personalità solida, fortemente radicata in una definizione tradizionale dell'io e del mondo.¹²⁶ Ci viene presentato con queste parole:

¹²⁴ USQ, p. 418

¹²⁵ Fausto Cercignani, *Uomini "senza qualità" e uomini "con qualità" nel romanzo saggistico di Musil* in «Studia austriaca» VI, 1998, pp. 187-188

¹²⁶ Peter Berger, *Robert Musil and the Salvage of the Self* in «Partizan Review», n. 51, 1984 (trad. it. di Paolo Jedlowski, *Robert Musil e il salvataggio del sé*, Rubbettino, 1992, Messina, p. 26) «Leinsdorf e Stumm sono

«In fondo in fondo siamo tutti socialisti» era la sua sentenza favorita, e voleva dire all'incirca, e niente di più, che nell'altro mondo non vi sono differenze sociali. In questo mondo però egli le riteneva necessarie e s'aspettava che il proletariato – a questione di andargli incontro nelle questioni del benessere materiale – rinunziasse alle frasi fatte che gli han messo in capo e riconoscesse il naturale ordinamento del mondo, dove ciascuno trova prosperità e doveri nell'ambito a lui destinato.¹²⁷

Il difensore dell'ordine costituito dell'Impero viene trattato da Ulrich con ironia, ma con una certa simpatia, con la coscienza di avere davanti uno degli ultimi rappresentanti di un fenomeno che è ormai consegnato alla storia. Alla cugina, invece, presso la cui casa tutti i personaggi da salotto che partecipano al progetto patriottico si riuniscono, è riservata un'ironia ben più caustica. Diotima, piena di ambizioni spirituali e sessualità repressa, si propone come l'anima bella capace di ispirare e convogliare tutte le forze che concorrono a formare il progetto patriottico. La cugina rappresenta «la miserevole anima goethiana di oggi»,¹²⁸ propugnatrice di un vuoto irrazionalismo e caratterizzata da un sentimentalismo svenevole ispirato a Maeterlinck.¹²⁹ Il salotto di Diotima è l'occasione per Musil di rappresentare una galleria di ritratti di figure del tempo di quella Cacania che aveva preceduto lo scoppio della Grande Guerra. Perché quella che confluisce nell'Azione Parallela è, infatti, una società ipocrita e superficiale che, col suo irrazionalismo velleitario, si è procurata la morte con le sue stesse mani. Tutti gli sforzi dell'Azione Patriottica per trovare il vero significato al cuore dell'Austria-Ungheria sono destinati al fallimento più completo e quella che voleva essere la celebrazione di un impero pacificato sotto la guida del suo imperatore, condurrà invece proprio alla guerra. Il motivo dell'Azione parallela lega dunque le utopie di Ulrich ad una realtà storica ben precisa, che fa da cornice e da spunto per le sue riflessioni sul senso del possibile. La galleria di ritratti che rappresenta la realtà sociale della Cacania ha il suo precedente letterario, nella produzione musiliana, in *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*, farsa in tre atti del 1926, nella quale gli uomini importanti che compaiono sulla scena vengono caricaturizzati e stilizzati,

sicuramente persone «intere» ciascuna fermamente ancorata in definizioni tradizionali del mondo e dell'io. Essi sono presentati con grande simpatia, come se Musil (con Ulrich) invidiasse il loro radicamento ontologico».

¹²⁷ USQ, p. 97

¹²⁸ Robert Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, «Ganymed. Jahrbuch für die Kunst» n. 4, Julius Meier-Gräfe, Monaco, 1922 (trad. it. di Francesco Valagussa, *Europa inerme*, Moretti e Vitali, Gorgonzola (MI), 2015, p. 29

¹²⁹ Aloisio Rendi, *Robert Musil*, Edizioni di comunità, 1963, p. 151 «Non risulta né sembra probabile che un singolo personaggio reale abbia ispirato la figura della bella Hermine Tuzzi, soprannominata Diotima. Quando verso il 1920 Musil si sta orientando verso il grande quadro sociologico progetta anche un salotto intellettuale per il suo eroe e una donna per questo salotto. Confluiscono in questo progetto ricordi berlinesi, perché si parla della vedova di Erich Schmidt, ordinario di letteratura tedesca a Berlino, morto nel 1913. Accanto a questo ruolo di mediatrice, la «signora» acquista però ben presto un ruolo suo proprio come «schöne Seele», «anima bella», di un sentimentalismo svenevole ispirato a Maeterlinck, propugnatrice di una sintesi spirituale con trionfo dell'anima che armonizza perfettamente con quella di Arnheim-Rathenau».

secondo i procedimenti tipici del teatro espressionista, in marionette senza nome che si distinguono l'una dall'altra soltanto grazie alla loro professione.¹³⁰ La volontà satirica nei confronti della società che ha portato alla Grande Guerra, che fa la sua prima comparsa nello stile di Musil in *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*, cede gradualmente il posto all'ironia durante la faticosa stesura dell'*Uomo senza qualità*, diventando un tratto caratteristico del suo eroe. L'atteggiamento di Ulrich nei confronti della realtà esteriore, della realtà che abolirebbe, è infatti soprattutto ironico. Egli, da questa realtà della civilizzazione, trae spunto per i suoi innumerevoli paradossi come esperimenti di pensiero.

La probabilità di apprendere dal giornale una vicenda straordinaria è molto maggiore che quella di viverla personalmente: in altre parole, oggi l'essenziale accade nell'astratto e l'irrilevante nella realtà.¹³¹

Personaggio che, più che offrire direttamente il fianco all'ironia di Ulrich, fa molto spesso da spunto per le sue riflessioni paradossali sulla realtà, è un'altra figura chiave dell'Azione Parallela: il generale Stumm von Bordwehr, il quale metterà infine lo spirito pacifista dell'Azione al servizio degli ideali militari. Stumm è presentato come un critico della confusione ideologica dell'epoca. Nel paragrafo «Le fatiche del generale Stumm per mettere un po' d'ordine nei cervelli borghesi»,¹³² il generale ha infatti stilato «il foglio catastale della cultura moderna»¹³³ per tentare di venire a capo delle molte idee proposte per il progetto patriottico, ed in individuare tra esse la più adatta, la più alta, esemplificativa ed organica tra tutte, per le celebrazioni del 1918, come richiestogli da Diotima. Tentando con le sue nozioni di strategia militare di riportare ad unità tutto il materiale, egli si accorge che «l'inventario delle scorte di idee esistenti nell'Europa centrale»¹³⁴ comprende infinite contraddizioni insanabili che si confondono l'una nell'altra.

Ho tentato in cento modi, - egli disse, - di riportare tutto a un'unità; ma sai com'è. Come viaggiare in seconda classe in Galizia e prendersi i pidocchi! È la più schifosa sensazione

¹³⁰ Ivi, p. 131 «Il conflitto col mondo esterno sotto forma di satira fa la sua apparizione per la prima volta nei drammi di Musil. [...] Questo tono diventa dominante nel secondo dramma di Musil, la farsa *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti*. Benché per molti lati ricordi motivi della commedia di boulevard e del tardo teatro espressionista (in cui la figura del «Hochstapler», del cavaliere d'industria, è simbolo della rivolta dell'individuo contro la civiltà moderna di massa), pure vi è una carica di simpatia tutta particolare per questo eroe debole, indifferente, cinico, pieno di «qualità» che non vuole usare. *Vinzenz* e la sua amica Alpha sono gli «eletti», le vere personalità di un mondo libero e scanzonato, isolati e distinti da un mondo di marionette che, anche se sono «uomini importanti», non hanno neppure un nome ma solo una qualifica professionale o sociale: il professore, il musicista, ecc. In costoro è precorso, in una stilizzazione e schematizzazione caratteristica dell'espressionismo, il mondo della società e della realtà esteriore dell'*Uomo senza qualità*».

¹³¹ USQ, p. 75

¹³² Ivi, p. 418

¹³³ Ivi, p. 421

¹³⁴ Ibidem

d'impotenza che si possa immaginare. Quando sei stato un pezzo in mezzo alle idee, ti prude tutto quanto il corpo e non hai pace se non ti gratti a sangue!¹³⁵

Ulrich, a cui il generale riferisce dei suoi tentativi a vuoto per chiedere un consiglio, sottoponendogli le sue mappe ed i suoi schemi, risponde a quell'ambivalenza con una risata e con uno dei suoi paradossali esperimenti di pensiero, che Stumm fatica a prendere sul serio.

Generale, sei su una falsa strada; lo spirito non è proprio dei borghesi e la materia dei militari, come tu credi, ma è precisamente il contrario! Perché lo spirito è ordine e dove c'è maggior ordine che nell'esercito? [...] Lo schieramento di uno squadrone in linea spiegata, l'adunata di un reggimento, la posizione giusta della fibbia di un sottogola sono quindi beni spirituali di alta importanza, oppure i beni spirituali non esistono affatto! [...] La scienza è possibile soltanto là dove gli avvenimenti si ripetono o almeno vengono controllati, e dove ci sono più ripetizioni e controlli che nell'esercito?¹³⁶

Il generale risponde che questa è una bella freddura, ma che a lui non interessa la scienza, dovendo compiacere Diotima, gli interessa l'anima. Ed Ulrich fa notare a Stumm quanta regolarità si trovi invece nelle faccende dell'anima, intesa come mera potenza irrazionale.

Ti ripari nel profondo del tuo essere, dove stanno di casa gli impulsi incontrollati, in quell'umido tenebrore che ci protegge dall'aridità della ragione, che cosa trovi? Stimoli e riflessi previsti, rottaie d'abitudini e d'attitudini, ripetizioni, fissità, serie, monotonia! Quella è caserma, uniforme, regolamento, caro Stumm, e l'anima borghese ha una strana parentela con la militare.¹³⁷

Ulrich non vuole che i suoi paradossi siano ricollocati nell'ordine ottimistico della civilizzazione. L'ironia deve infatti essere presa sul serio come tentativo di rompere con l'univocità e la monotonia dell'ordine costituito, come componente del saggismo in quanto vivisezione in aspetti del reale, uso sperimentale e paradossale dell'intelletto. Ad Ulrich non interessa avere ragione, ma scomporre e fluidificare il reale, mostrare che tutte le pretese di sistematizzare il mondo sono false. Infatti, tutte le sue proposte per l'Azione Parallela sono formulate in modo paradossale, la più significativa delle quali è:

¹³⁵ Ivi, p. 423

¹³⁶ Ivi, p. 426

¹³⁷ Ivi, p. 427

«un segretariato terreno dell'esattezza e dell'anima; tutti gli altri problemi prima di questo sono insolubili o sono soltanto problemi apparenti!»¹³⁸

Ulrich sente profondamente la dissoluzione nichilistica del reale, e da ciò deriva il suo immobilismo, la sua incapacità di decidere anche soltanto come vorrebbe arredare la sua casa. Ma il suo senso della possibilità attiva in lui un movimento ironico che è segno della sua inquietudine feconda, del suo bisogno di un'etica creativa. Ironia e paradosso dissolvono infatti i miti dell'univocità razioide, assumendo la realtà in modo mai definitivo e immodificabile, rovesciandola così in possibilità. Le proposte paradossali di Ulrich per l'Azione Parallela testimoniano, allora, un itinerario di pensiero utopico e sperimentale, e l'utopia richiede un equilibrio armonico di razioide e non razioide, di esattezza e anima.¹³⁹ «La necessità di un segretariato generale della precisione e dell'anima»¹⁴⁰ è allora la necessità di una nuova soluzione parziale al problema della totalità, che deve avere la precedenza su ogni altro problema, in quanto con esso è in gioco proprio il recupero dell'esistenza dell'uomo al di fuori del più grande e più nullificante dei paradossi: un mondo di qualità senza l'uomo. L'apertura al mondo ironica, sperimentale e utopica di Ulrich contrasta profondamente con la visione della vita di un altro dei protagonisti dell'Azione Parallela, l'industriale tedesco Paul Arnheim, rappresentante della realtà della civilizzazione e del capitalismo, principale antagonista dell'eroe musiliano. Per le caratteristiche di questo personaggio c'è un sicuro modello storico cui Musil si è ispirato. Si tratta di Walther Rathenau, del quale recensisce assai poco favorevolmente il libro *Della meccanica dello spirito* nel saggio del 1914, *Osservazioni su una metapsichica*. Come Rathenau anche Arnheim è un uomo pieno di qualità che sa mettere bene a frutto, sia come industriale che come scrittore di libri dominati da un forte irrazionalismo privo di alcuna forza innovatrice, sostanzialmente conservatori, e volti ad insegnare ai suoi contemporanei quale dev'essere la vita dignitosa e felice di

¹³⁸ Ivi, p. 679

¹³⁹ Ferruccio Masini, «L'uomo senza qualità» tra *scepsi ironica e utopia* in *Gli schiavi di Efesto*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990, pp. 170-171 «L'utopia non è, in Musil, neppure una fede della ragione o nella ragione, ma solo il limite critico-scettico di ogni progetto di soluzione totale che si sia disancorato da una visione «induttiva» della realtà. Perché una soluzione non sia utopistica, nel senso di una soluzione puramente immaginaria, deve essere, quindi, «parziale». D'altro canto, è l'utopia stessa a esigere che la relazione individuo e totalità sia ripensata a partire dal superamento degli stessi presupposti sociali che giustificano l'individualismo della rivolta, ma condannano l'individualismo come tale. È ancora l'utopia a richiedere la relazione o meglio la convivenza armonica di sentimento ed intelletto, anima ed esattezza. L'utopia come direzione e non mèta presuppone una revisione radicale di quel concetto di «spirito» per cui gli uomini possono «indifferentemente mangiare carne umana o costruire cattedrali». Essa corrisponde ad un movimento che se da un lato mette in risalto la crisi di una società in cui «l'istinto dell'attività entra in attività e non l'uomo» riducendo la soluzione «totale» a utopia nullificata e nullificante, dall'altro trascende continuamente le varie soluzioni parziali, le ipotesi «vissute» da quell'incessante sperimentatore, che è lo spirito, in funzione di un'ipotesi etico-mistica e sociale al tempo stesso, l'ipotesi di una totalità espressa come norma teleologica all'interno di un «sistema aperto». Quello che Musil chiama *Teillösung* non è niente altro che un'«espressione di quell'avventura spirituale, di quell'intellettuale «viaggio di ricerca» in cui si dispiega il romanzo attraverso le sue linee di vergenti, le sue diramazioni ironiche, fantastiche, saggistiche, i suoi molteplici fuochi ellissoidali».

¹⁴⁰ USQ, p. 663

un grande uomo pieno “d’anima”. Arnheim è un uomo che «sa passare di punto in bianco e senza fatica del demoniaco ai consigli d’amministrazione».¹⁴¹

Per lui non era mai questione di rinnovamento spirituale, di sovvertimento di principî, i suoi problemi erano soltanto l’inserimento in qualcosa che già esiste, la presa di possesso, la lieve correzione, il risollevamento morale del privilegio declinante dell’autorità costituita.¹⁴²

Arnheim, come industriale e come scrittore, vuole unificare la sfera del potere con la sfera dello spirito, soffocando le ironiche fluidificazioni del mondo di Ulrich sotto dotti discorsi, cercando di prenderne possesso, di tradurle in realtà statiche. Il ricco industriale, irrazionalista ed esaltatore dell’anima, è innamorato e ricambiato da Diotima, e l’ironia musiliana lo colpisce proprio rappresentandolo così, nella condizione in cui l’uomo è più privo di ragione.¹⁴³ Quando Arnheim chiede ad Ulrich come intenderebbe tradurre in realtà il suo proposito riguardante il segretariato generale di anima ed esattezza, Ulrich gli risponde che si trattava soltanto di uno scherzo, in quanto, l’ironia musiliana si innesta su un’altra componente fondamentale del pensiero dell’autore: quella metaforica. Quando Ulrich dichiara all’amico Walter che «la nostra vita dovrebbe essere tutta e soltanto letteratura»¹⁴⁴ non fa riferimento alla necessità di un atteggiamento estetizzante, ma, ancora una volta, al senso della possibilità come inarrestabile propensione alla fuga da dove si è e da quello che si è, attraverso il mezzo della metafora.

A quanto pare il brav’uomo pratico e realista non ama affatto la realtà e non la prende sul serio. Da bambino si caccia sotto il tavolo, quando i genitori non sono in casa, per dare alla stanza con quel trucco semplice e geniale un’atmosfera avventurosa; da ragazzo si strugge di possedere un orologio d’oro; da giovanotto con l’orologio d’oro sogna una donna assortita all’orologio; da adulto con orologio e donna sogna una posizione elevata; e quando è felicemente venuto a capo di questo piccolo cerchio di desideri e vi oscilla dentro tranquillo come un pendolo, si direbbe che la sua riserva di sogni inappagati non sia diminuita per niente. Infatti quando vuole uscire dalla realtà quotidiana, adopera una similitudine. [...] È capace di

¹⁴¹ Ivi, p. 725

¹⁴² Ivi, p. 439

¹⁴³ Aloisio Rendi, *Robert Musil*, Edizioni di comunità, 1963, p. 151 «La descrizione che ci vien data del finanziere e «Grande Scrittore» è spesso esatta e veridica fin nei dettagli (magari indiscreta), e non ha talvolta altro carattere satirico che nel commento e nell’interpretazione. L’unico tratto, se si vuole, caricaturale è dovuto all’introduzione del momento privato del grande uomo, con la storia, che è però elemento essenziale del romanzo, del suo amore per la bella moglie di un alto funzionario austriaco, piena di ambizioni spirituali e di sensualità repressa. Ma anche qui non si vuole tanto (o soltanto) introdurre un elemento a romanzesco » nella vicenda per controbilanciare le molte dissertazioni teoriche che gravitano intorno ad Arnheim, quanto piuttosto era intenzione dell’autore creare una coppia da contrapporre a quella dei fratelli, e incidentalmente anche istituire un poetico contrappasso: è solo ironica giustizia che il grande capitalista negatore della ragione ed esaltatore dell’anima venga rappresentato nella condizione in cui l’uomo è più privo di ragione, cioè in preda all’amore, e basterà allora guardare l’uomo innamorato dal l’esterno, senza intima simpatia, per renderlo ridicolo».

¹⁴⁴ USQ, p. 413

mutare ogni cosa in qualunque altra cosa – la neve in epidermide, l'epidermide in fiori di mandorlo, i fiori di mandorlo in zucchero, lo zucchero in cipria e la cipria daccapo in neve – perché la sua unica preoccupazione è trasformare una cosa in un'altra cosa che non è, e questo dimostra che egli non può resistere a lungo in nessun luogo dove si trova.¹⁴⁵

La metafora non è allora un dispositivo semiologico tra gli altri, ma è l'atteggiamento d'esistenza dell'uomo dotato di senso della possibilità, dell'uomo razionale dell'ambito non razionale, del poeta che sa intrecciare nuovi legami tra le cose, lacerando tutte quelle connessioni che avevano l'aria di essere state saldate assieme una volta per tutte. La realtà è messa in moto dalla metafora e perde grazie ad essa tutte quelle caratteristiche di uniformità ed invarianza proprie della sistematizzazione razionale a carattere pragmatico.¹⁴⁶ La metafora è la via di liberazione dalla realtà del capitalismo e della morale costituita di Paul Arnheim, è l'alternativa, la chiave per l'altro di questa realtà della media e della mediocrità. Si vede allora come Ulrich non possa accettare il tentativo di Arnheim di istituzionalizzazione del suo dire ironico e metaforico, perché metafora, ironia e paradosso vengono a coincidere nella prospettiva saggistica in cui Ulrich si pone, e ciò che allora interessa non è più dire la verità, ma vedere aspetti nuovi del mondo, aspetti possibili, comprendere «le non ancor dette intenzioni di Dio».¹⁴⁷

L'io non intende mai le proprie impressioni e produzioni singolarmente, ma sempre in correlazione, in reali o immaginarie, in simili od opposte concordanze con altro.¹⁴⁸

Lo spirito stesso è uno sperimentatore di soluzioni parziali, che si accorda con il movimento dissolvente e creativo dell'ironia e della metafora, assumendo di volta in volta configurazioni parziali sulle quali agiscono, secondo leggi deterministiche, molte forze, mai però interamente calcolabili nella loro interazione complessiva. Una soluzione che allora non sia puramente immaginaria, ma

¹⁴⁵ Ivi, p. 153

¹⁴⁶ Aldo Gargani, *Musil e la metafora* in *Freud Wittgenstein Musil, Shakespeare and Kafka*, 1992, pp. 18-19 «Metafora e similitudine sono le vie lungo le quali l'uomo di Musil si sottrae alla pietrificazione di ogni ordine prestabilito, agli automatismi della Zivilisation, e sono i modi nei quali egli si pone come «grande fabbricante di alternative». Musil ha scoperto la radice esistenziale della metafora nell'avversione per «tutto ciò che si dà l'aria d'essere stabilito per sempre, i grandi ideali, le leggi e la loro piccola impronta pietrificata, il carattere pacifico». La metafora manifesta la vita di chi «non considera ferma nessuna cosa, nessun Io, nessun ordine; poiché le nostre nozioni possono mutare ogni giorno»; la vita di chi «non crede ai legami» per il quale «tutto possiede il valore che ha soltanto fino al prossimo atto della creazione, come un volto al quale si parla mentre cambia a ogni parola». Così la metafora non è per Musil un dispositivo semiologico tra altri; essa esprime la forma fondamentale d'esistenza dell'uomo senza qualità il quale, rifiutando di farsi chiudere entro uno schema uniforme, rigido e invariante di esperienza, si sottopone a vita a continui esperimenti violandone l'ordine definito e pietrificato, provocandola lungo possibilità alternative, strappandola a se stessa e ricomponendola nelle pratiche associative della similitudine. Così l'uomo senza qualità trova nella metafora, nel principio fondamentale dell'analogia, nell'atteggiamento non razionale la forma di esistenza che lo oppone all'uomo razionale che segue invece il principio dell'univocità suscitato dai bisogni della vita e da esigenze di carattere pragmatico».

¹⁴⁷ USQ, p. 13

¹⁴⁸ Ivi, p. 1234

utopica nel senso di possibile, deve quindi essere parziale, aperta, non univoca. Da qui l'impossibilità, contro cui cozza l'Azione Parallela, di individuare un'idea che pretenda di dire una volta per tutte ciò su cui si fonda l'essenza dell'Austria-Ungheria. L'Azione Parallela è destinata a restare priva di un contenuto, è soltanto un gran buco riempito di idealità e morale.

4. Clarisse e Moosbrugger

Quando il giovane Törless cerca di mettere a confronto il mondo della Cacania e dell'Azione Parallela con quello del profondo fermento della sua giovane vita, finisce con l'essere turbato dall'assenza di strumenti a sua disposizione per istituire un confronto. Si apre un vuoto tra il linguaggio della civilizzazione e i significati dell'interiorità, e la ragione si separa così dalla vita. Il segno col quale la matematica si appropria dell'infinito non ha nulla a che vedere con l'infinito che Törless ha scorto tra le nuvole, quel segno dà una forma illusoriamente asettica ad un pensiero profondamente inquietante. Con la radice di meno uno il cadetto scopre poi che l'intero edificio del reale è campato in aria, che la matematica è un linguaggio in sé perfettamente coerente, ma del tutto arbitrario, e in questo è rappresentato il divario tra un'economia gnoseologica, che si esprime in forme segniche, e la vita. «La matematica si può definire una meravigliosa apparecchiatura spirituale fatta per pensare in anticipo tutti i casi possibili»¹⁴⁹ che, applicata all'umano, ne fa, secondo calcoli statistici, una particella in una massa gassosa.

Supponiamo che nel campo morale le cose procedano come nella teoria cinetica dei gas; tutto vola di qua e di là senza regola, come vuole, ma se si calcola a priori ciò che per così dire non ha nessun motivo di risulturne, si vede che è proprio quello che ne risulta davvero!¹⁵⁰

Dalla quantificazione matematica applicata alla vita risultano un livellamento sul piano morale e una scomposizione delle qualità umane indifferente ai contenuti, per la quale anche un cavallo da corsa può allora legittimamente risultare geniale, ed infatti proprio «un geniale cavallo da corsa matura in Ulrich la convinzione di essere un uomo senza qualità».¹⁵¹ Törless sente il tradimento del linguaggio e rinuncia al confronto tra le due sfere, Ulrich elabora invece l'utopia del saggismo, ma nell'*Uomo senza qualità* sono rappresentate, in due personaggi, altre due modalità di rapporto a questa discrepanza tra linguaggio e vita: l'amica di Ulrich, Clarisse, ed il criminale che quest'ultima vorrebbe liberare, Moosbrugger. Clarisse è uno dei personaggi più antichi nel progetto del romanzo, presente già nei primi abbozzi. È ispirata alla persona di Alice Charlemont, moglie di Gustl, il quale

¹⁴⁹ Robert Musil, *Der Mathematische Mensch*, «Der lose Vogel», Leipzig, aprile giugno 1913, (trad. it. di Andrea Casalegno, *L'uomo matematico*, in *Racconti matematici*, Einaudi, Torino, 2006, p. 290)

¹⁵⁰ USQ, p. 558

¹⁵¹ Ivi, p. 45

ispira invece il personaggio di Walter, entrambi amici di Musil. Alice, annota Musil nei suoi diari, vive come una caricatura del Nietzsche di *Ecce Homo*.

Ecce Homo: Salta agli occhi il parallelo con Alice. Il modo in cui lei vive da caricatura letteralmente secondo le conoscenze e le ricette personali di Nietzsche. Ma in altre parole, in che modo nelle sue ridicolaggini c'è forse la medesima serietà per la quale Nietzsche semplicemente trovò espressioni non ridicole.¹⁵²

L'attaccamento morboso di Alice al pensiero di Nietzsche trapassa interamente nel personaggio di Clarisse e, come accadde realmente al modello che l'ha ispirata, la conduce verso la pazzia.

Vista con gli occhi di Alice, la follia è forse semplicemente il cader fuori dalla causazione universale. Non manca la ragione bensì semplicemente il non agganciare una cosa all'altra e dunque, se si prende l'aspetto intellettuale come la cosa principale, quasi soltanto un disturbo in una funzione secondaria.¹⁵³

Avere affidato il pensiero di Nietzsche alla follia di Clarisse non significa, però, una completa presa di distanza di Musil dal filosofo con il quale ha contratto, già dalla prima giovinezza, un importante debito intellettuale - che andremo ad indagare più diffusamente in seguito – ma ha a che vedere, al contrario, con una relativizzazione della verità di tipo prospettico, idea di stampo propriamente nietzschiano. Il metodo saggistico affronta infatti le cose da più punti di vista, senza esaurirne gli aspetti, senza ridurle a concetti statici. Ulrich non ha quindi il monopolio della verità all'interno del romanzo, poiché persino la tanto ironizzata figura dell'irrazionalista Diotima ne detiene un pezzetto, ed averle affidato il pensiero di Maeterlinck non significa che l'opera di questo autore non abbia agito sul pensiero di Musil, come si vede chiaramente dalla citazione posta al principio del *Törless*. Così, anche la follia nietzschiana di Clarisse non è priva di punti di contatto con l'esattezza di Ulrich.¹⁵⁴ A Clarisse, nella sua follia, «qualcosa rispondeva da tutte le parti»¹⁵⁵, alla vista di un merlo che mangia

¹⁵² Robert Musil, *Diari 1899-1941*, 2 voll., a cura di Adolf Frisé, trad. it. di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino, 1976, vol. I, p. 387

¹⁵³ Ivi, p. 355

¹⁵⁴ Enrico De Angelis, *Robert Musil*, Einaudi, 1982, Torino, p. 202 «Il metodo saggistico ha anche il merito di affrontare una cosa da più punti di vista, senza peraltro esaurirne gli aspetti, perché ciò impoverirebbe l'ambito della cosa e la farebbe decadere a concetto. Sembra che in base a un principio del genere la verità sia stata distribuita fra tutti i personaggi; anche se l'onnipresente Ulrich finisce, per collocazione prospettica, col dar l'impressione di possederne più di ogni altro, non ne ha tuttavia il monopolio. Anzi egli trova del buono in tutti e si identifica in tutti; non solo sopporta fisicamente il suo prossimo ma addirittura ne sente il contatto fin sotto il perizoma psicologico; anche se varie cose lo dividono da Bonadea, da Diotima e da Arnheim, tuttavia può fondere parzialmente fra loro e con se stesso questi antagonisti perché «le differenze della vita sono assai vicine nelle radici». Così parti di verità sono assegnate un po' a tutti. Un giudizio pessimistico sul tempo lo danno tutti, Walter come Diotima, Arnheim come Ulrich; diverse saranno le soluzioni. L'irragionevolezza di Clarisse non è priva di affinità con la ragione di Ulrich, che lo porta a eccessi; e la teoria che bisogna inventare la storia, poi ampiamente sviluppata da Ulrich, è un'idea di Clarisse da lui consapevolmente ripresa».

¹⁵⁵ USQ, p. 1051

un verme si sente come uno Zarathustra che vedesse la sua aquila e il suo serpente. Tutto per lei diviene un segno del suo linguaggio privato, nel quale le parole e le cose si trovano private del legame convenzionale imposto loro dal pensiero logico. Se le parole sono significanti sganciati dai loro significati, tutto diventa allora disponibile per una nuova metafora, per un nuovo gioco poetico che cuce e scuote di volta in volta il mondo ed il suo significato in nuove forme mai codificabili, lasciando sprofondare Clarisse nell'abisso del suo inconscio.¹⁵⁶ È quasi una semplificazione liberatrice la sua follia, in un mondo in cui, come dice lei stessa, «gli uomini fanno soltanto quello che accade»,¹⁵⁷ è il tentativo disperato di costruzione di una totalità privata, che consenta di ritrovare un significato vitale, per porre un argine individuale al processo di disgregazione in qualità dell'io e del mondo. Particolarmente interessanti a questo proposito sono delle bozze di alcuni capitoli, mai arrivati alle stampe mentre Musil era in vita, ed inerenti al progetto preliminare del romanzo che portava ancora il titolo *Il Redentore*. Ulrich ha qui il nome di Anders. Anders, dopo avere recuperato Clarisse a Roma in stato confusionale, la conduce con sé su un'isola che i due chiamano l'isola della salute. Qui Clarisse elabora un linguaggio fatto di sassi, piume e sabbia, un linguaggio di segni «divenuti mondo e terra»,¹⁵⁸ che Anders impara a capire.

¹⁵⁶ Claudio Magris, *Musil e le scuciture dei segni*, «Strumenti Critici», Ottobre 1974, Einaudi, p. 301 «Nelle altissime pagine del *Viaggio di Clarisse*, che rendono con bruciante e intollerabile trasparenza la demenza della piccola Clarisse, Musil ha toccato uno dei vertici della poesia moderna proprio in questa tensione all'annientamento dei segni. Dapprima Clarisse esperisce contemporaneamente un segno in tutti i suoi contesti immaginari possibili: una croce in un foglio bianco può allora assumere un'infinità di significati. Siamo anche qui sul piano del segno irrelato, ribelle ad ogni convenzione e quindi ampliato a significante universalmente disponibile, piegato di volta in volta a un codice privato vertiginosamente mutevole. In questa nietzscheana «nevrosi della salute» Clarisse pensa per colori, ma anche i colori evocano sensi antitetici, sono esplosivi significanti non connessi ad un significato, ma al massimo a qualche alone semantico: la razionalità del verde, la pazzia del nero, l'isolamento del bianco, l'aperto dell'azzurro. Ma l'alone comprende anche il suo contrario: il rosso è la mortificazione cristiana ed insieme la ricchezza vitale. Nella sua «demenza chiara» sull'isola della salute, Clarisse dapprima elabora un linguaggio segnico (con pietre, piume, rami) che Anders riesce a decifrare, poi il campo semantico di tali segni s'allarga al punto da abbracciare una rete sterminata di analogie, mentre Clarisse stessa si sente sdoppiare e moltiplicare. Questi segni sono cose, non astratti valori simbolici: sono pezzetti di legno, di carbone o di nastro, e, come tali, soggetti alla corruzione della pioggia o del vento o delle zampe degli animali, eppure sono segni «divenuti mondo e terra». È un linguaggio materia, consistente di puro lessico e privo di rapporti sintattici: ogni messaggio è un segno solo. Più tardi Clarisse prescrive regole per impedire che le parole si uniscano in relazioni grammaticali e ripete le parole variandone continuamente l'ordine. Da una parte la tendenza analitica appare esasperata sino al punto di escogitare un segno autonomo per ogni situazione, d'altro canto l'oggetto assunto come segno coinvolge la significazione nella febbrile consunzione che colpisce le cose. Le parole tornate cose vengono corrose e cancellate, come quest'ultime, dalle intemperie del vivere. Ogni ordine umano, dagli dei antichi fino alle forcine per i capelli» (ogni sistema di segni), è una duna ammucciata e dispersa dal vento. Ma la cosa segno non è un sostantivo, bensì un verbo; non un ente, ma uno stato, un essere o un divenire; il segno è «uno scambio di segni», le ninfee sull'acqua non sono ninfee, ma un «dolce adagiarsi». Clarisse è inconscio allo stato puro, groviglio di antitesi disgregato in una superficie tersa. I colori sono colori psichici, sono un colorarsi rosso scuro o marrone bruciato del mondo; una macchia che tende ad allargarsi per diventare unico, globale segno - o meglio significante - della realtà, totalitario e insieme indefinitamente aperto. È un segno senza oggetto, come la schizofrenia è una malattia sine materia: al nietzscheano inseguitore della Vita, ogni sostanza, ogni vita si brucia fra le dita».

¹⁵⁷ USQ, p. 1042

¹⁵⁸ Ivi, p. 1512

Due pietre con una piuma sopra volevano dire: desidero vederti, ma non mi troverai. Un sasso rotondo: sono dura, forte e sana. Ma un pezzetto di carbone sulla rena bianca significava: oggi sono nera, turbata e triste.¹⁵⁹

Ma il campo semantico di questo linguaggio segnico si allarga sempre di più nel corso del soggiorno sull'isola. Ogni segno si associa ad un significato irripetibile fino a diventare indomabile, del tutto ambiguo.

Una cosa era un sasso e voleva dire Anders, ma Clarisse sapeva che era più di Anders e più di un sasso, cioè tutto quello che in Anders era duro come il sasso, e tutto il peso che la opprimeva, e la conoscenza del mondo che si otteneva una volta capito che le pietre erano come Anders.¹⁶⁰

Clarisse tenta di riappropriarsi del linguaggio per riappropriarsi di se stessa, urtando però dolorosamente contro l'impossibilità di un linguaggio privato. Si definisce anche ermafrodito, vuole ricomporre in se stessa le differenze sessuali, esattamente come accadde ad Alice. Infatti, porsi Nietzsche come modello, induce Clarisse ad unificare tutto in un modo di essere sinestetico e in un linguaggio metaforico di rimandi al mondo preverbale, che in questi capitoli affascina Anders, permettendogli di immaginare le nuove forme che si sarebbero potute estrarre dalle macerie dello spirito.

Clarisse scoprì che bisognava scegliere parole le quali non fossero concetti; ma poiché pareva che non ve ne fossero si rifugiò nelle parole composte. [...] Altrettanto necessario era liberare le parole dalle relazioni grammaticali che sono del tutto impoverite. Clarisse ad esempio sottopose ad Anders tre parole e lo pregò di leggerle nell'ordine che più gli piacesse. Se erano «Dio», «rosso», e «cammina», egli leggeva «Dio cammina rosso» o «Dio, rosso, cammina», cioè il suo cervello le accoglieva subito come frase, o le divideva con virgole per accentuare che non lo faceva. Clarisse chiamava chimica delle parole il fatto che si unissero sempre in gruppi e prescriveva regole per impedirlo.¹⁶¹

Nei primi abbozzi su Clarisse, dai quali è tratto questo passo, l'amica nietzschiana sarebbe poi finita in un sanatorio in preda alle allucinazioni. Questo non accade nell'*Uomo senza qualità*, forse soltanto per incompletezza, ma un altro tratto decisivo del personaggio di Clarisse, tracciato già al tempo delle prime stesure, torna anche nella versione data alle stampe: la sua ossessione per Moosbrugger.

¹⁵⁹ Ivi, p. 1511

¹⁶⁰ Ivi, p. 1513

¹⁶¹ Ivi, p. 1738

Clarisse disse a Ulrich: - Bisogna fare qualcosa per Moosbrugger, quell'assassino è musicale!¹⁶²

Clarisse sente un'affinità con l'assassino folle, al punto che cercherà con ogni mezzo di incontrarlo e, nei progetti antecedenti il romanzo, addirittura di convincere Anders a liberarlo. Il fatto che lo trovi musicale fa probabilmente riferimento a *La nascita della tragedia*, e significa che in lui vede incarnata la potenza irrazionale del dionisiaco, del preverbale, del caos imprevedibile. Moosbrugger è un falegname che si trova sotto processo per avere ucciso una prostituta. È un uomo amichevole e semplice nel quale all'improvviso erompe una furia omicida. Anche Ulrich è molto interessato al suo caso, soprattutto nella prima parte del romanzo. Si fa sempre più evidente nel corso del processo in cui è imputato per omicidio che Moosbrugger è difficilmente considerabile una persona pienamente capace di intendere e di volere. La percezione che ha di sé stesso è infatti inconciliabile col concetto di responsabilità proprio del sistema giuridico: Moosbrugger ha perso la capacità di frapporre un linguaggio fra sé e le cose del mondo e, come coglie Clarisse, è in atto in lui un rifiuto irrazionalista di ogni linguaggio convenzionale, un rifiuto che ha sostituito la realtà oggettiva con le perturbazioni emotive del proprio delirio. Egli è del tutto ignaro dell'incompatibilità tra contrari, della gerarchia della frase, dell'organizzazione discorsiva e delle parole stesse. Diversamente da quanto accade nello stato di pansemiosi che affligge Clarisse, per Moosbrugger le parole sono magiche, coincidono esattamente con l'oggetto, si sostituiscono all'oggetto.¹⁶³

Gli era già accaduto in vita sua di dire a una ragazza – Bocca di rosa! – ma all'improvviso la parola cedeva delle cuciture e succedeva qualcosa di molto penoso; il viso diventava grigio come la terra velata di nebbia, e su un lungo gambo si protendeva una rosa; allora la tentazione di prendere un coltello e di reciderla oppure di darle un colpo perché tornasse al suo posto in

¹⁶² Ivi, p. 239

¹⁶³ Claudio Magris, *Musil e le scuciture dei segni* in «Strumenti Critici», Ottobre 1974, Einaudi, p. 298 «Moosbrugger ha fede nella parola magica, nella parola coincidente con l'oggetto, parola che perde dunque la sua caratteristica di segno sostitutivo; l'immediatezza di questo « pensiero vivente » (mutuato da Lévy-Bruhl e dalle sue esposizioni delle esperienze di identificazione fra soggetto e oggetto caratteristiche dei cosiddetti primitivi) si traduce in un furente raptus aggressivo: quando Moosbrugger diceva «bocca di rosa» a una ragazza, la parola «cedeva nelle cuciture» e il volto della ragazza diventava una rosa da recidere con un coltello. Quando il segno è la cosa, l'io perde ogni potere di organizzazione del reale, perché non può più servirsi dei segni, e si lacera. Parole e cose sono disgregate, esorbitano da ogni struttura: alla psiche di Moosbrugger il reale si presenta quale «un insieme di singoli fatti non collegati fra loro» confusi e attorcigliati perché gli elastici che li tendono sono improvvisa mente saltati. Organizzazione significa per Moosbrugger cristallizzazione, distruzione dell'individuale nel generico della classificazione categoriale: l'io incrinato di Moosbrugger tende alla completa analiticità dei linguaggi primitivi, potenzialmente aderenti alla molteplicità dei fenomeni. Ma in questa dispersione è la tua stessa personalità a frantumarsi. La difficoltà di articolare o anche solo di trovare una parola unisce distonia fisiologica (lingua incollata, parole appiccicate come gomma al palato) e turba psichica; le dissociazioni del linguaggio coincidono con la fenomenologia patologica della psiche e Moosbrugger non riesce più a frapporre il linguaggio fra sé e le cose: egli confonde percezione oggettiva e proiezione soggettiva e sviluppa il suo discorso su quell'orlo crepuscolare della coscienza in cui prevalgono tirannicamente, secondo la sintomatologia scritta da Kretschmer e ben nota a Musil, le catene associative e i meccanismi dell'immaginazione onirica e della condensazione mitica o dello spostamento»

mezzo alla faccia era irresistibile. [...] Di solito gli ci voleva appunto tutta la sua forza gigantesca per tenere assieme il mondo.¹⁶⁴

Se il segno si fa cosa, diventa impossibile tentare un'organizzazione del reale, e la realtà finisce così per travolgere Moosbrugger nella forma di un reificante iter processuale che lo conduce in manicomio. Il linguaggio è ciò che consente ai giudici, agli avvocati, agli psichiatri, di fare ciò che vogliono della sua vita, perché «a lui le parole s'attaccavano come gomma al palato, per dispetto, proprio nei momenti in cui ne aveva più bisogno».¹⁶⁵ Mentre Clarisse è consegnata alle estreme conseguenze di quel pensiero nietzschiano secondo cui la parola falsifica il mondo, Moosbrugger invece è gettato negli ingranaggi di quel meccanismo burocratico che tritura tutto quanto non riesce a catalogare. Infatti, per Moosbrugger, il linguaggio della razionalità è il linguaggio dell'esclusione.¹⁶⁶

Parole magiche ne aveva imparate molte nei manicomi e nelle prigioni; briciole di francese e di latino che inseriva nel discorso nei punti meno opportuni, da quando aveva capito che proprio il possesso di quelle lingue conferiva ai potenti il diritto di disporre del suo destino.¹⁶⁷

Moosbrugger è l'antitesi della ragione borghese, che esclude tutto ciò che da essa differisce, la sua storia rappresenta il dibattersi dell'io nella gabbia del linguaggio della civilizzazione. Moosbrugger è l'assolutizzazione del soggetto, è l'emblema della solitudine. L'ironia musiliana si abbatte qui sulle contraddizioni in cui inciampano avvocati e giudici nel vano tentativo di incasellare la lucida follia di Moosbrugger all'interno delle loro categorie di responsabilità e morale, ormai svuotate di significato. Il criminale esteriormente appare come una «figura benedetta da Dio con tutti i segni della bontà»,¹⁶⁸ procurando così lo sgomento di chiunque dovesse figurarsi il modo raccapricciante col quale aveva ucciso la prostituta. Durante il processo, per motivi di dignità, Moosbrugger non vuole ammettere la propria infermità mentale. Mette in seria difficoltà il suo avvocato applaudendo a chiunque asserisse di poter impugnare una prova della sua responsabilità morale e alle domande del giudice, inerenti alle motivazioni dei suoi atti, risponde nei modi più incomprensibili, perché ciò che la corte si rappresenta come una successione causale *per* Moosbrugger «invece era un insieme di

¹⁶⁴ USQ, p. 270

¹⁶⁵ Ivi, p. 267

¹⁶⁶ Claudia Sonino, *Musil e il frammento in Anima ed esattezza*, a cura di Riccardo Morello, Marietti, Casale Monferrato, 1983, p. 91 «L'avventura struggente di Moosbrugger e Clarisse contro la gabbia delle parole è accompagnata da questa duplice e parimenti importante coscienza musiliana rispetto all'universo ambiguo e necessitante del segno. Per essi il segno, la frase, distrugge e falsifica la vita, secondo il geniale ed equivoco insegnamento nietzschiano. Per Moosbrugger il linguaggio è il linguaggio dell'esclusione: il suo uso conferisce ai potenti la crudele capacità di disporre del suo destino applicando le feroci leggi e regole che il mondo dell'anonimia e della dispersione, il mondo della salute, applicano per colpire ciò che è diverso e che pure non si riconosce in queste leggi. A Moosbrugger, invece, "Le parole si attaccavano al palato, per dispetto, proprio nei momenti in cui ne aveva più bisogno", "la parola cadeva nelle cuciture"».

¹⁶⁷ USQ, p. 78

¹⁶⁸ Ivi, p. 73

singoli fatti non collegati tra loro, ciascuno con una causa diversa che stava al di fuori di lui, chi sa dove nel mondo».¹⁶⁹ Moosbrugger è un fratello del Woyzeck di Georg Büchner, anche quest'ultimo oppresso dalla tirannia del mondo diurno della ragione borghese, in cui le stesse cose ritornano, e dai suoi rappresentanti: il dottore, che cerca di classificare la sua «aberratio»,¹⁷⁰ ed il capitano, che lo rimprovera di non avere morale, in quanto ha avuto un figlio fuori dal matrimonio. Woyzeck precipita allora in un mondo notturno e irrazionale, che lo conduce «là dove di sera rotola la testa»,¹⁷¹ dove «una voce terribile»¹⁷² gli parla, fino a sprofondarlo nella follia omicida. Woyzeck guarda il cielo e gli «verrebbe voglia di piantarci un chiodo ed impiccarsi»,¹⁷³ a Moosbrugger «sembra una trappola per topi rivestita d'azzurro». ¹⁷⁴ Entrambi sono vittime dei «fantomatici motivi» che derivano «direttamente dall'agrovigliata solitudine della» loro «vita». ¹⁷⁵ Ma possono i magistrati, che pretendono di decretarne la colpevolezza o l'innocenza, dire davvero qualcosa di diverso sui motivi che dirigono il loro stesso agire, dal momento che l'intera umanità ha visto naufragare la propria responsabilità nella catena degli effetti causati? Moosbrugger viene ritenuto responsabile e dunque condannato, Ulrich assiste all'udienza finale del processo e ne conclude che «se l'umanità fosse capace di fare un sogno collettivo, sognerebbe Moosbrugger». ¹⁷⁶ Questo folle criminale rappresenta allora il sogno dell'umanità di svincolarsi da quelle catene d'ordine causale con le quali essa stessa si è legata al mondo della sfera razionale e nelle quali ha perso la motivazione della propria vita tra i frammenti di una totalità perduta. Moosbrugger è la forza onirica della libera associazione delle idee, il cui pensiero e le cui azioni non possono essere incasellate nel formalismo della ragione giuridica, è un tentativo solipsistico di ricostruzione dell'unità tramite parole che, ritenute magiche, prendano il posto delle cose. ¹⁷⁷ Ma se nonostante le sue risposte insensate, al cospetto della corte, egli viene

¹⁶⁹ Ivi, p. 82

¹⁷⁰ Georg Büchner, *Woyzeck* (trad. it. di Giorgio Dolfini, *Woyzeck in Teatro*, Adelphi, Milano, 1978, p. 141)

¹⁷¹ Ivi, p. 135

¹⁷² Ivi, p. 141

¹⁷³ Ivi, p. 146

¹⁷⁴ USQ, p. 450

¹⁷⁵ Ivi, p. 82

¹⁷⁶ USQ, p. 83

¹⁷⁷ Emanuele Castrucci, *Il caso Moosbrugger*, «Prometeo», Giugno 1985, Mondadori, p. 88 «I vaniloqui della morale, intrisa di sentimentalismi religiosi e filosofici, non sono più (se mai lo sono stati) il linguaggio adatto a porre il problema del comportamento esatto, ovvero della vita giusta. Là dove la vita si fa più complessa e impenetrabile, la scienza incontra il suo limite ed il suo potere cessa: di questa situazione, posta ai confini della regola e della norma, Moosbrugger è l'emblema. Moosbrugger è l'essenza che non vuol essere sistematizzata, il limite di ogni formalismo (formalismo giuridico incluso, come vedremo). Per questo, più che per ogni motivo di ordine romantico da Monsieur le vivisecteur, Ulrich avverte che «Moosbrugger lo concerneva più da vicino che la vita stessa ch'egli conduceva; lo ossessionava come una poesia oscura, dove tutto è un po' spostato e stravolto e rivela un senso che fluttua smembrato nel profondo dell'animo». Ulrich considera ancora questa vicinanza a Moosbrugger come dettata da una «ragione ignota» e, in alcuni momenti, si ribella illuministicamente a questa sua propensione «ambigua»: «- Romanticismo da Grand Guignol! - esclama ad un certo punto. - Ammirare l'orrido o l'illecito nella forma permessa dei sogni o delle nevrosi gli sembrava assai calzante all'umanità dell'epoca borghese.» «Aut aut! – egli pensò. - O mi piaci o non mi piaci! O ti difendo in tutta la tua nefandezza, oppure dovrei schiaffeggiarmi perché mi trastullo con essa!». Ma questa sua riduzione del problema nei termini dell'alternativa è semplicistica ed è destinata a non reggere a lungo, poiché il formalismo della ragione non è in grado di

considerato responsabile, questo può avvenire perché egli è qualcosa di intermedio, una certa gradazione, tra la persona giuridicamente intesa come responsabile delle proprie azioni ed il più completo demente. L'assetto giuridico, infatti, si struttura secondo il principio del terzo escluso, non prevede un caso terzo, «cioè l'uomo o è capace di agire illegalmente o non lo è, perché fra i due opposti non esiste un terzo ossia un medio».¹⁷⁸ Il mondo logico-morale fa della punibilità la qualità che distingue l'uomo dall'animale, o l'uomo responsabile dall'alienato mentale, e la malattia di Moosbrugger non è considerata conforme alle condizioni poste dalla legge, ossia non è di una gravità tale da esonerarlo dalla punibilità. Giuridicamente, essere parzialmente malati significa essere parzialmente sani, ed essere parzialmente sani significa essere, almeno parzialmente, responsabili, dunque punibili. Il criminale musiliano è il caso limite che rivela allora la precarietà dell'ordine costituito sulle basi di una metafisica in bancarotta e l'insufficienza della sua logica, risvegliando in Ulrich, come in Clarisse, l'attrazione per quella vita che sta oltre le costruzioni concettuali della civilizzazione.

Per qualche ragione ignota Moosbrugger lo concerneva più da vicino che la vita stessa ch'egli conduceva; lo ossessionava come una poesia oscura, dove tutto è un po' spostato e stravolto e rivela un senso che fluttua smembrato nel profondo dell'animo.¹⁷⁹

5. L'altro stato

Per la prima parte del romanzo la vita di Ulrich si divide tra la frequentazione della coppia Walter e Clarisse, e la partecipazione alle riunioni mondane dell'Azione parallela. Conduce una vita tutto sommato solitaria. Walter è un amico di gioventù, col quale i rapporti sono irrimediabilmente compromessi a causa dall'attrazione di Clarisse per Ulrich, e dunque del rapporto di rivalità ed incomprensione venutosi a creare tra i due. Gli incontri dell'Azione parallela, come già abbiamo detto, sono certamente un'occasione di socialità, ma del tipo più inautentico. Dunque, «Ulrich da molto tempo non aveva un amico».¹⁸⁰ A questo contesto si aggiungono gli incontri clandestini con alcune amanti che non ama.

Potrei dire, poniamo, che ho sempre avuto con le mie amanti dei rapporti sbagliati. Esse erano illustrazioni di improvvise fantasie, caricature dei miei capricci; cioè in sostanza semplici

riportare ogni materia a sé senza residuo. Del resto, dice in un altro punto Ulrich: "Se l'umanità fosse capace di fare un sogno collettivo, sognerebbe Moosbrugger": Moosbrugger è infatti forza onirica, immaginazione, passione, libera associazione delle idee al loro stato "larvale". E tutto ciò naturalmente contro la concettualità [...] del conscio e della comunicazione intersoggettiva "da svegli».

¹⁷⁸ USQ, p. 270

¹⁷⁹ Ivi, p. 133

¹⁸⁰ Ivi, p. 731

esempi della mia incapacità di entrare in relazioni naturali con le altre persone. Anche questo è connesso al rapporto col proprio io. Infondo mi sono sempre scelto delle amanti che non amavo...¹⁸¹

Queste parole sono pronunciate da Ulrich durante una conversazione con la sorella Agathe. È appunto l'incontro con «la sorella dimenticata»¹⁸² a dare inizio ad un nuovo capitolo del romanzo, e della vita di Ulrich, che porta il titolo «Verso il Regno Millenario». Fratello e sorella si incontrano a casa del padre, che da poco è venuto a mancare, per l'organizzazione dei funerali e la divisione dell'eredità. Non si vedevano da molti anni. Agathe, nel frattempo, si è sposata con un uomo che non ama, Gottlieb Hagauer, un anziano pedagogo che ella desidera abbandonare. In questo suo proposito di separarsi al più presto dal marito, Agathe trova un alleato in Ulrich, il quale le offre la possibilità di stabilirsi presso di lui a Vienna. Tra i due comincia a stringersi fin da subito un legame ben più potente dell'affetto fraterno, un legame d'amore, che arriva molto prossimo all'incesto e, in alcuni abbozzi della metà degli anni Venti, sarebbe dovuto effettivamente sfociare in un rapporto sessuale. Il capitolo in questione, nel quale l'incesto viene consumato, è «Il viaggio in paradiso». Ulrich, qui ancora Anders, sorprende Agathe nell'atto di tentare il suicidio. I due allora partono per l'Italia, vanno in riva al mare, con il proposito di realizzare finalmente la loro unione e di trovare così il paradiso in terra. La fuga dei due fratelli rappresenta il tentativo di ricostruzione di un'unità perduta nell'amore, una rievocazione del mito dell'androgino narrato da Aristofane nel *Simposio* platonico.¹⁸³ Anders e

¹⁸¹ Ivi, p. 1021

¹⁸² Ivi, p. 759

¹⁸³ Ferruccio Masini, *Ritorno al significato* in *Gli schiavi di Efesto*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990, pp. 160-161 «Nella vita estatica di Ulrich-Agathe il «problema della vita esatta» accoglie in sé, trasponendolo su un piano mistico-contemplativo, quel «tentativo di anarchismo nell'amore» che aveva trovato la sua espressione nel Viaggio in paradiso. In questa prospettiva l'«altro stato» si presenta, come una «condizione etica fondamentale» («Der andere Zustand als Grundstand der Ethik»), nel senso che si ricostruisce con esso quell'unità umana che la società cristiano borghese ha distrutto con il suo egoismo e la morale ipocrita delle sue istituzioni (si veda il capitolo introduttivo del romanzo: Dal quale, eccezionalmente non si ricava nulla). L'«altro stato» è, in questo senso, il contrappeso «reale» di una società divenuta sempre più «irreale»; esso rappresenta un ordine interno rigorosamente chiaro e giustificato contrapposto ad un ordine esteriore divenuto incomprensibilmente e grottescamente vuoto, la realizzazione di una perfetta assenza di egoismo. Ma v'è di più. Per certi riguardi l'«altro stato» sottintende un'esperienza del «sacro condotta da un punto di vista ateistico, all'indomani di quella secolarizzazione e di quella conseguente metamorfosi che erano state operate, in misura diversa, ma in qualche modo convergente, da Nietzsche («E quanti nuovi dèi sono ancora possibili!») e da Feuerbach. Il «sacro» torna a porsi in rapporto al mondo, a quel mondo che sboccia negli assorti capitoli del giardino come percezione di una ricostruita totalità. Attraverso Agathe, Ulrich ritrova la sua philautia e le estatiche trasparenze di una unio mystica, in cui non si cela una sublimazione narcisistica, o un mascherato solipsismo, bensì il mezzo perché sia dato rispecchiare in sé, attraverso una sorta di magica identità, la perduta unitotalità del mondo. L'abisso tra soggettività e oggettività, in cui si apre il vasto spazio sperimentale dell'ironia, è una conseguenza del nichilismo prospettivista e del relativismo storico delle Weltanschauungen: tale frattura è colmata dall'«altro stato», e poiché questa frattura comportava una desacralizzazione dell'esistenza, l'«altro stato» è concepito come una mistica restituzione di significato a quest'ultima. Io e Tu, Io e mondo sono ricompresi in una «struttura» mitico-precategoriale in cui soggetto-oggetto, Io-Tu, Tu-mondo diventano interscambiabili e riflettono vicendevolmente: una condizione originaria, quindi, che è al tempo stesso punto d'arrivo e punto di partenza per un «modo nuovo di vivere». Ma il «filosofare» di Ulrich e Agathe nella loro comune iniziazione ai misteri di Eros, come in un rinnovato platonico Simposio, non è già costruzione sistematico concettuale di un mondo storico, naturale, psicologico, scientifico, bensì enunciazione metaforica di un universo «magico» in cui è possibile ritrovare fenomenologicamente, nella pura interiorità, un'esteriorità oggettiva».

Agathe, proprio come il giovane Törless, sono alla ricerca di una porta che li conduca, attraverso la potenza dell'eros, in una realtà altra da quella del calcolo e della mediocrità, che li conduca in paradiso, inteso come uno stato di grazia, di rinnovata comunione con le cose. Ma la ricomposizione dei due in uno, nella forma dell'incesto tra fratelli, è destinata a disgregarsi nello spazio di pochi giorni, durante il loro soggiorno in una pensione sul mare.

Che cosa abbiamo provato? Non possiamo ingannare noi stessi: io non ero pazzo quando volevo cercare il paradiso. Potevo determinarne la posizione come si determina un pianeta invisibile da certi suoi effetti. E che cosa è successo? Si è disciolto in un'un'illusione ottico-psichica e in un meccanismo fisiologico a ripetizione. Come in tutti gli esseri umani!¹⁸⁴

Del tentativo solipsistico di unione incestuosa della coppia di eletti, permarranno alcuni tratti nell'*Uomo senza qualità*, il più importante dei quali è l'afflato mistico che aveva pervaso i fratelli al momento dell'atto sessuale.

Piegarono l'arco dell'orizzonte come una ghirlanda attorno ai loro fianchi e guardarono il cielo. Erano ritti adesso come su un alto balcone, allacciati l'uno all'altro e all'inesprimibile come due amanti che stanno per precipitarsi nel vuoto. Precipitarono. E il vuoto li sorresse. L'attimo si arrestò, senza scendere né salire. Agathe e Anders provarono una felicità che non sapevano se fosse tristezza, e solo la certezza di essere eletti per vivere l'Eccezionale li trattenne dal piangere.¹⁸⁵

In quell'istante l'orizzonte si è ricomposto attorno ai loro fianchi, li ha cinti in un cerchio, per un attimo i due fratelli si sono trovati collocati al centro di un cosmo d'amore, grazie alla profondità del loro sentimento reciproco. Anders e Agathe hanno raggiunto un attimo profondissimo di estasi mistica, ma non è stato che un attimo, prima che il potere della ripetizione tornasse a ad impossessarsi delle loro vite. Saranno i lunghi dialoghi tra Ulrich e Agathe, che dominano la seconda parte dell'*Uomo senza qualità*, a spostare il tentativo solipsistico di un amore anarchico del «Viaggio in Paradiso» su un piano mistico-contemplativo. L'incontro con la sorella e la loro reciproca attrazione, è per Ulrich il primo passo verso un nuovo modo di vivere, verso un tentativo di riappropriarsi del mondo che lo circonda e di se stesso in quel mondo. L'itinerario che si sviluppa nel filosofare dei fratelli attorno alla mistica non li conduce però all'ascetismo, ma ad una mistica senza Dio che vuole restituire un significato all'esistenza, che vuole una vita motivata. Il legame di consanguineità torna a farsi sentire tra Ulrich e Agathe, ma questa volta, nell'assenza del coito, sta a testimoniare un

¹⁸⁴ Ivi, pp. 1672 - 1673

¹⁸⁵ Ivi, p. 1651

rapporto d'amore senza la caratteristica del possesso, che irrigidisce i legami propri della società borghese. L'amore tra i fratelli è invece un amore senza egoismo. Nel continuo tentativo di ridefinizione del loro legame c'è anche il tentativo di rideterminazione del loro rapporto con se stessi e col mondo. Agathe, infatti, è prima di tutto il ritrovato amore per se stesso di Ulrich,¹⁸⁶ è colei che lo porta oltre la paralisi provocata da una realtà sempre più irreale, verso un nuovo modo di vivere che, seguendo il filo ironico e paradossale del saggismo, riparta dal rovesciamento radicale dei valori tradizionali per trovare un nuovo significato all'esistenza, un nuovo centro unificatore dell'esperienza e della conoscenza, con uno sguardo utopico rivolto al possibile. Dopo l'incontro con Agathe, Ulrich comincerà un processo di graduale distacco dall'Azione parallela, così come dall'atteggiamento sarcastico e satirico che aveva contraddistinto la sua presenza nel salotto Tuzzi, per avvicinarsi sempre più alla sorella e, con lei, al campo semantico fluido della metafora. Nell'altro stato avviene che i fratelli riescano a riappropriarsi di sé stessi tramite la loro reciprocità e che ritrovino sé stessi l'uno nell'altra. Ma non si tratta di un'identità ritrovata tramite qualità reificanti, nella forma della realtà borghese, ma nella ricchezza del possibile di una totalità restaurata proprio valicando i confini del razionale verso il mondo della metafora. Si tratta, dunque, dell'altro stato come dell'altro della realtà ipostatizzata, l'altro dalla legge e dalla regola uniformanti, l'altro dalla morale vigente. La diversità del rapporto tra i fratelli acquista evidenza nel confronto con l'altra coppia di innamorati dell'*Uomo senza qualità*: Arnheim e Diotima. Arnheim è l'uomo pieno di qualità del mondo della ripetizione e dell'univocità, è colui che ha anzitutto la qualità della ricchezza, che ha fatto di essa la qualità ontologica dalla quale dipende il suo essere sociale, la qualità alla base di ogni altra, modellando così tutti i propri rapporti e la propria interiorità sul modello di produzione capitalistico.¹⁸⁷

La ricchezza morale è parente stretta di quella pecuniaria; lui lo sapeva bene ed è facile capire perché sia così. L'anima infatti sostituisce la logica alla morale; quando l'anima possiede una morale, non vi sono più per essa, in fondo, problemi morali ma soltanto problemi logici; [...]. La logica però presuppone esperienze ripetibili; è chiaro che se gli avvenimenti cambiassero come un turbine in cui nulla ritorna non potremmo mai enunciare la profonda nozione che A è uguale ad A o che il più grande non è il più piccolo, e ci limiteremmo a sognare, stato che

¹⁸⁶ Ivi, p. 1020

¹⁸⁷ Ferruccio Masini, *Studi su «L'uomo senza qualità» di Robert Musil in Dialettica dell'avanguardia*, De Donato, 1973, p. 192 «Affermare, come fa Arnheim che il denaro diventa una «qualità umana», vale a dire ciò che rende l'uomo uomo nel giudizio e nella considerazione sociale, equivale a ricondurre la proprietà privata all'essenza stessa dell'uomo, a fare cioè di essa una qualità ontologica, se non addirittura il sub-stans di tutte le qualità. Da essa dipende infatti l'essere sociale della persona: «distuggi il denaro e il conto in banca, e l'uomo ricco non è soltanto senza denaro, ma dal giorno in cui l'ha compreso è un fiore avvizzito. Come prima notavano immediatamente la sua qualità di essere ricco, tutti notano ora in lui, con la stessa immediatezza, l'indescrivibile qualità del nulla che ha il puzzo acre dell'incertezza, dell'insolvibilità, dell'inettitudine e della miseria». L'essere dell'uomo come essere sociale è la sua ricchezza: tolta questa, non gli resta altra qualità che la «qualità del nulla» e cioè il suo dissiparsi e dissolversi come essere sociale».

ogni pensatore detesta. E lo stesso vale per la morale, e se nulla si potesse ripetere nulla potrebbe essere prescritto, [...]. Questo carattere di ripetibilità proprio della morale e dell'intelligenza è soprattutto inseparabile dal denaro; esso si identifica addirittura con tale carattere e finché il suo valore non varia scompone tutti i piaceri del mondo in quelle mattonelle di capacità d'acquisto con le quali ci si può costruire quel che si vuole, perciò il denaro è razionale e morale; e poiché com'è noto non è vero l'inverso, cioè che ogni persona razionale e morale possieda denaro, si può concludere che queste qualità sono originariamente insite nel denaro, o almeno che il denaro è il coronamento di un'esistenza ragionevole e morale.¹⁸⁸

Tornano, nelle riflessioni di Arnheim, i pensieri espressi da Musil nel saggio *L'uomo tedesco come sintomo*. Torna l'egoismo come «la qualità umana su cui si può fare il maggiore affidamento», ed il capitalismo come l'organizzazione più grandiosa «dell'egoismo secondo il grado della capacità di procurarsi denaro».¹⁸⁹ Nel mondo del capitalismo di Arnheim e della Cacanìa di Diotima, che forma può dunque avere l'amore? La reciproca attrazione tra le due grandi anime dell'Azione parallela è costretta a risolversi in una questione di possesso, in un rapporto di proprietà che obbedisce a quelle stesse regole di organizzazione della realtà cui obbedisce il capitale, impedendo loro l'adulterio in nome della rispettabilità borghese.

Un uomo cosciente delle proprie responsabilità, - si disse Arnheim convinto, - quando fa dono della sua anima può sacrificare soltanto gli interessi e giammai il capitale!¹⁹⁰

L'adulterio è incompatibile con la nobile e coscienziosa condotta di vita del grande industriale e del grande scrittore, secondo la quale «non v'è grande felicità senza grandi divieti», infatti, «anche negli affari non si può correre dietro a qualunque profitto, se no non si approda a nulla».¹⁹¹ Entrambi vogliono dunque la legittimità morale nel loro legame, legittimità che non possono avere senza dare comunque scandalo.

Così Arnheim e Diotima si trovavano nella situazione di due persone collegate da un bellissimo ponte nel cui centro un buco di pochi metri impedisce il passaggio.¹⁹²

Le necessità di costante incremento del capitale è congiunta in Arnheim con la morale dell'obbligo sociale che compete a chi ha fatto del proprio denaro la propria qualità. La responsabilità economica

¹⁸⁸ USQ, p. 576

¹⁸⁹ Ivi, p. 578

¹⁹⁰ Ivi, p. 582

¹⁹¹ Ivi, p. 572

¹⁹² Ibidem

di Arnheim è quindi saldamente legata alla responsabilità sociale che possedere il denaro comporta, mediando così anche i suoi rapporti sentimentali. Se le convenzioni e le qualità hanno preso il posto dell'uomo, in questo mondo dell'incremento del capitale e del progresso tecnico e scientifico, l'amore può allora trovare spazio soltanto all'interno dei prestabiliti confini dell'istituzione matrimoniale.¹⁹³ L'amore tra i fratelli non deve allora essere interpretato come perversione, ma come uno spazio di riguadagnata libertà del sentimento, uno spazio altro, al di là delle convenzioni del mondo della civilizzazione, che l'ironia ha capovolto rivelandone il centro vuoto. L'altro stato è lo spazio del non razionale, lo spazio della poesia, della possibilità come possibilità di dare nuovamente significato alla vita. L'altro stato è una nuova regione del significato, dischiusa dal senso della possibilità, dove avere intelletto per le cose dell'anima. È lo spazio del non razionale dove ragione e mistica si trovano conciliate sul piano di un'utopia che non deve essere pensata come l'ipostatizzarsi futuro del reale, ma come spazio della possibilità intesa come sempre nuova creazione di significato, sempre rinnovata interpretazione della vita. È quindi l'esatto opposto della ricerca, condotta dall'Azione Parallela, di un'idea che dica il senso ultimo dell'Austria Ungheria. La ricerca della parola definitiva sulla Cacania è sintomo dell'irrigidimento del pensiero nella forma del guscio vuoto di un'ideologia, che sarà fatale a quella società che si ritrova paralizzata nel salotto di Diotima nell'imminenza della catastrofe. Il movimento ironico lungo la linea utopica non conduce quindi all'altro stato come ad uno scopo.

E infondo non è neppure del tutto esatto parlare di uno stato dello scopo raggiunto; o almeno è altrettanto vero dire che tale stato è accompagnato da una impressione gradevole d'accrescimento. Ma è un accrescimento senza progresso. Allo stesso modo è anche uno stato di massima felicità, ma che non ci porta al di là di un tenue sorriso.¹⁹⁴

¹⁹³ Ferruccio Masini, *Studi su «L'uomo senza qualità» di Robert Musil in Dialettica dell'avanguardia*, De Donato editore, 1973, pp. 199-200 «L'amore di Ulrich per Agathe, prima ancora di ogni altra implicazione sul piano della progettazione utopica dell'«altro stato», è dunque qualcosa di più e di diverso da una mera «Perversität»: esso nasconde la postulazione di una libertà recuperabile solo all'interno del mondo del sentimento, l'amore, che, come osserva E. Fischer, esprime «il fatto maggior mente privato, il vero in disparte e al di là nei confronti della società». In antitesi a tutto questo, il tema della rispettabilità borghese, intrecciato a quello della grande ubriacatura romantica della coppia Arnheim-Diotima, nasconde una meschina incapacità di rischio, narcisisticamente mistificata come supremo sacrificio spirituale. In un mondo di convenzioni «senza l'uomo», anche il vaneggiamento amoroso del grande scrittore e della affascinante consorte del capodivisione Tuzzi acquista, nella sapiente dosatura di toni ironico-grotteschi con cui Musil costruisce i loro colloqui segreti, un sapore di parodistico compiacimento di laboriose marionette obbedienti all'ingranaggio che le trascende. Musil ironizza magistralmente la grande, coscienziosa, condotta di vita alla quale i due amanti sacrificano la realizzazione immediata della loro unione. E questa ostentata «Lebenshaltung», incompatibile con le umilianti situazioni dell'adulterio, che i sublimi innamorati sentono come un limite ed un divieto; in essa si incarna quel concetto di legittimità che solo per le anime privilegiate nasconde «una pienezza di significato». «Le anime grandi [...] hanno bisogno di legittimità dirà Arnheim -. E dicendo legittimità si afferma il codice dell'umanesimo classico di stampo goethiano (la convenienza) divenuto, nei pensieri e nelle parole di Arnheim, un logoro schema senza vita, in cui si ammassano «onestà, continenza, cavalleria, musica, la morale, la poesia, la forma, il divieto».

¹⁹⁴ USQ, p. 1551

«Come bisogna vivere»,¹⁹⁵ è la domanda che accomuna la ricerca dei due fratelli che, per la forza del loro legame, si definiscono siamesi. Nell'altro stato si esprime allora la possibilità di una vita piena d'amore, di una vita motivata.

Nel centro v'è qualcosa che ho chiamato motivazione. Nella vita ordinaria non operiamo secondo una motivazione ma secondo la necessità, in una concatenazione di cause ed effetti; però in questa concatenazione c'è anche qualcosa di noi stessi, ragione per cui ci consideriamo liberi. [...] Ma la motivazione non ha nessun contatto con la volontà; non si può spartirla secondo il contrasto tra la volontà e la costrizione, essa è costrizione estrema e massima libertà.¹⁹⁶

L'altro stato non obbedisce dunque alla logica del mondo razionale, ma alla fluida logica dell'anima, che si esprime nella metafora. La metafora, infatti, non segue un percorso rettilineo, non mira ad uno scopo, ma manifesta la mobilità degli atteggiamenti dell'esistenza una volta sottratti agli automatismi della civilizzazione.¹⁹⁷

Fra i quadroni giganteschi di questo inospitale edificio della conoscenza si può trovare qua o là un angolo sperduto ove non essere scientifici senza essere sciocchi.¹⁹⁸

Il sogno di Ulrich e Agathe è il sogno mistico che i loro due corpi distinti vengano a formare, nell'amore, una persona sola, proprio come avviene in una metafora, «che ha due sensi per la ragione, ma uno solo per il sentimento».¹⁹⁹

¹⁹⁵ Ibidem

¹⁹⁶ Ivi, p. 1548

¹⁹⁷ Aldo Gargani, *Musil e la metafora* in *Freud Wittgenstein Musil, Shakespeare and Kafka*, 1992, pp. 26-28 «Così da un lato metafora e allegoria designano il reticolo delle relazioni in cui dispiegare il significato di una cosa che non si lascia più afferrare per stessa; ma per un altro lato metafora e allegoria sono desti nate a realizzare, curiosamente, una condizione di senso univoco che è l'aspirazione fondamentale dell'altro stato, della società estatica di Ulrich e Agathe. In tal senso metafora e allegoria sono al servizio di quell'univocità di significato che è l'essenza dell'incesto dei fratelli gemelli dell'*Uomo senza qualità*. La metafora e l'allegoria presentano una molteplicità di significati agli occhi della ragione che è univoca, manifestano cioè un'equivocazione semantica nella loro relazione con la ragione e con il pensiero logicizzante. Ma al di fuori di questo loro rapporto con l'univocità propria della ragione, metafora e similitudine esprimono non una pluralità di sensi ma, diversa mente da quel che ci si potrebbe attendere, un senso solo e univoco per il sentimento o, per meglio dire, per un io più complesso. [...] A questo punto ci troviamo di fronte ad una topologia rovesciata di quelli che erano i presumibili punti di partenza: e cioè che ragione e verità da un lato e metafora, allegoria dall'altro si spartiscono diversamente i territori dell'univocità e dell'equivocità. Perché se è vero che l'allegoria e la metafora sono equivoche in quanto compagini di transizioni da un genere espressivo ad un altro, da una categoria semantica ad un'altra, esse sono tali nella loro relazione con una ragione che è per definizione univoca. Ma distaccate da tale relazione, la metafora e la similitudine sono univoche perché realizzano un'unità di senso entro una molteplicità equivoca di significati. E per tale loro facoltà, la metafora e la similitudine, realizzano in corpi segnifici plurimi un'unità di senso, contrassegnano il compimento dell'incesto, cioè l'identità tra corpi distinti».

¹⁹⁸ Robert Musil, *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik*, «Der lose Vogel», Leipzig, febbraio 1913, (trad. it. di Claudia Monti, *La religione, il modernismo e la metafisica* in *La conoscenza del poeta*, Sugarco, Milano, p. 51)

¹⁹⁹ USQ, p. 1478

Chi considera il mondo solamente come una metafora potrebbe dunque vivere come esperienza univoca, secondo la propria misura, ciò che ha invece due sensi per la misura del mondo –. In quel momento venne a Ulrich l'idea di una condizione umana dove l'esser qui fosse soltanto un'immagine dell'esser là, e persino il sogno di essere una persona sola in due corpi distinti dovesse perdere la spina della sua impossibilità;²⁰⁰

Una delle principali fonti di Musil, per quanto riguarda il suo interesse per la mistica, è l'antologia di *Confessioni estatiche* di Martin Buber. Nel racconto sul noviziato mistico di Tevekkol-Beg, contenuto nella raccolta di Buber, troviamo parole che esprimono perfettamente la condizione metaforica di gemelli siamesi nella quale i due fratelli sono venuti a trovarsi nell'altro stato, dopo la loro lunga separazione.

Che tormento avere trascorso questo periodo della mia vita senza di te!

Tu eri me e io non lo sapevo.²⁰¹

Nei *Dialoghi sacri* tra Ulrich e Agathe, la condizione eccezionale di feconda inquietudine in cui i due fratelli si sono venuti a trovare grazie al loro sentimento reciproco, è spiegata da Ulrich alla sorella con le stesse parole del mistico olandese Hemme Hayen, la cui testimonianza è, ancora una volta, tratta dalle *Confessioni estatiche*.²⁰²

Durante quei giorni [...] ero oltremodo inquieto, ora stavo stordito un po', ora vagavo qua e là per la casa, ero come una donna gravida in procinto di partorire. Era come una pena e tuttavia più un piacere che una pena, perché in me non c'era amarezza, solo uno strano diletto, del tutto soprannaturale. In quel tempo il mio corpo ne fu così pieno nell'intimo che potevo sentirne distintamente il movimento.²⁰³

Il presentimento di un'altra condizione che nell'amore si rende possibile, era già stato avvertito da Ulrich all'inizio del romanzo, in occasione della «dimenticata e importantissima storia con la moglie d'un maggiore».²⁰⁴ Ulrich ricorda come all'avvampare di quella passione avesse provato l'irresistibile desiderio di fuggire il più lontano possibile dall'amata, per conservare in se stesso il solo sentimento dell'amore, privandolo del suo oggetto. In questo stato era fuggito su un'isola e, pervaso da questo

²⁰⁰ Ibidem

²⁰¹ Martin Buber, *Ekstatische Konfessionen* (trad. it. di Cinzia Romani, *Confessioni Estatiche*, Adelphi, Milano, 1987, p. 67)

²⁰² Cinzia Romani, *Le Confessioni estatiche e L'uomo senza qualità* in *Confessioni estatiche*, Adelphi, p. 251

²⁰³ Martin Buber, *Ekstatische Konfessionen* (trad. it. di Cinzia Romani, *Confessioni Estatiche*, Adelphi, Milano, 1987, p. 204)

²⁰⁴ USQ, p. 133

sentimento, aveva sentito attenuarsi le differenze fra cosa e cosa, aveva sentito che tali distinzioni «avevano perduto ogni significato»;

non si era più assoggettati alle scissioni dell'umano, come vien descritto da quei credenti invasati dalla mistica dell'amore, dei quali il giovane tenente di cavalleria non sapeva ancora un bel nulla.²⁰⁵

Ulrich ha vissuto un'esperienza estatica, ha vissuto in un altro stato tutti i piccoli avvenimenti di quelle giornate di solitudine sull'isola. Tutto ciò che era consueto aveva assunto un senso diverso, era stato trasfigurato da un sentimento d'amore, rimasto privo del suo oggetto, che nulla aveva più a che fare col possesso dell'oggetto dell'amore. Scrive, a questo proposito, Rilke:

Non è tempo che amando
resistiamo all'amato, ce ne liberiamo, tremanti:
come la freccia resiste alla corda per essere, raccolta
nel balzo, più di sé stessa.²⁰⁶

L'amore estatico, che dischiude la possibilità utopica dell'altro stato, non è dunque caratterizzato dalla violenza della volontà di possedere l'altro da sé. Non siamo infatti più nell'ambito razionale, dove il concetto vuole appropriarsi univocamente delle cose, ma nel regno della metafora, che non è confronto tra simili, ma origine di una dinamica di riappropriazione di sé stessi nell'altro come identità aperte al possibile, capaci di assumersi il compito di inventare nuovamente la realtà. Grazie al procedere metaforico si realizzano infatti un sentimento della totalità e un sentimento come totalità che permettono un recupero del significato delle cose nella fraternità con esse. L'amore tra fratelli è allora l'invenzione di una nuova possibilità di vita motivata che si muova verso l'utopia del centro.

Siamo accompagnati dalla sensazione di avere raggiunto il centro dell'essere nostro, il misterioso centro dove la forza centrifuga della vita viene a mancare, dove cessa la rotazione incessante dell'esperienza, dove s'arresta la cinghia trasmittente delle impressioni e delle espulsioni che fa assomigliare l'anima a una macchina, dove il movimento è riposo; la sensazione di essere giunti all'asse della trottola.²⁰⁷

²⁰⁵ Ivi, p. 138

²⁰⁶ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, (trad. it. di Andreina Lavagetto, *Elegie duinesi in Poesie 1907-1926*, Einaudi, Torino, 2000, p. 281)

²⁰⁷ USQ, p. 1550

Fuori dal ritmo incalzante della logica, della deduzione, della catena di montaggio, c'è dunque l'altro stato, dove si può non essere scientifici senza essere sciocchi. Tale condizione deve essere intesa come metafora, ma non come figura retorica, bensì, come suggerisce Ferruccio Masini,²⁰⁸ nel senso attribuito da Hans Blumenberg alla metafora assoluta. Quest'ultima non è una banale analogia, ma è la fondazione di un significato nel suo significante. Non vi è dunque un concetto appropriato per l'altro stato, come per ogni metafora assoluta, ed il suo significato coincide, quindi, con la sua propria apertura utopica al possibile.

La metafora congiunge l'abito linguistico primario del riferimento alla realtà e quello secondario del riferimento alle possibilità.²⁰⁹

La soggettività non è qui il punto di partenza, ma il punto d'arrivo cui Ulrich e Agathe pervengono assieme grazie ad un amore reciproco che ha dato luogo ad una visione del mondo condivisa, ad una metafora assoluta capace di risignificare la vita. La soggettività così conquistata può finalmente dirsi autentica in quanto non apposta dall'esterno, non socialmente preformata, ma rivelata all'interno di un intreccio condiviso di motivi tessuti nella tensione di un sentimento estatico. Non si tratta dunque di una spiegazione del mondo per mezzo di nessi causali, ma di una attribuzione di senso capace di dischiudere la possibilità di un altro modo di vivere, di un'altra condizione in cui vivere, in cui la vita abbia in se stessa il suo significato, il suo centro.

Vi è uno stato dell'uomo che si oppone a quello del conoscere, del calcolare, del misurare allo scopo, del valutare, del bramare e della paura meschina, in quanto è profondamente diverso. È difficile da indicare. In tutte le designazioni come amore, bontà, irrazionalità, religiosità che

²⁰⁸ Ferruccio Masini, *Studi su «L'uomo senza qualità» di Robert Musil* in *Dialettica dell'avanguardia*, De Donato editore, 1973, pp. 245-246 «L'«altro stato» è [...] una possibilità utopica vissuta al limite di una formulazione aporetica quello di uno stato del significato» da cui non si vuole e non si può uscire neppure per comprenderlo, essendo costretti, in ogni caso, al ritorno, cioè e al rifiuto di uscire da un certo stato ben definito». Ulrich lo considera - abbiamo visto - «uno stato dello scopo raggiunto», accompagnato, però, da un'impressione durevole d'accrescimento, da un senso, come dirà altrove, d'accrescimento senza fine, di un'arsi senza tesi», ma subito dopo afferma che si tratta di un «accrescimento senza progresso». Sono queste aporie dell'«altro stato», che non può definirsi se non all'interno di se stesso e non può quindi obbedire al ritmo univoco del discorso logico-deduttivo (il «ratioide Gebiet»), l'elemento problematico di fondo della sua struttura e al tempo steso la spia dell'unica possibilità d'autoespressione che sia ad esso adeguata, intendo dire quella del *Gleichnis*, della metafora. In questo senso il significato coincide con l'esplicitarsi metaforico di questa stato, con la sua stessa inverificabilità teoretica tradotta in quella figura senza verità o la cui verità è tutta a faire, che è la metafora intesa nel senso propostoci da Blumenberg. [...] Questa aporia dell'«altro stato» discende dunque dal fatto che se lo si considera come una metafora - metafora dello «stato del significato», dello «stato dello scopo raggiunto» - questa per la ragione, si divarica in due «sensi». Una metafora, infatti, come similitudine abbreviata, istituisce una somiglianza basata sul *tertium comparationis* implicito nel riferimento dell'immagine alla cosa, nel meccanismo, cioè, della figura tropica. Ma quando questa metafora non è più intesa semplicemente come figura retorica, ma come tropismo magico, o, se si vuole, come metafora assoluta, ecco che essa acquista un unico senso per il sentimento - un senso, cioè, che sormonta la distinzione logica tra cosa e immagine e fonda un significato inseparabile dal significante, addirittura stabilisce una somiglianza tra immagini che sono «per la ragione pochissimo somiglianti»

²⁰⁹ Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007 (trad. it. di Sandro Gulì, *Teoria dell'inconcettualità*, Duepunti edizioni, Palermo, 2010, p. 116)

sono qui state contestate, si nasconde una parte di verità e al giorno d'oggi non è disponibile alcun pensiero per la verità piena. Vorrei chiamarlo semplicemente "l'altro stato".²¹⁰

L'uomo dotato di senso della possibilità ha visto come la realtà della civilizzazione e del capitalismo sia soltanto una delle possibili forme che la vita organizzata dell'individuo può assumere. Ha visto, inoltre, come siano proprio queste forme a condizionare l'esperienza che l'uomo fa del mondo, in quanto l'anima dell'uomo si configura come «un gran buco». L'uomo è condizionato, nei suoi processi conoscitivi, dalla forma sociale in cui si trova a vivere. Egli comprende le cose nella loro singolarità soltanto grazie ad una precomprensione anticipata della totalità dei significati, ma la consapevolezza che tale totalità dei significati costituisce soltanto una soluzione parziale, un'organizzazione provvisoria del mondo, una possibilità tra le innumerevoli, dà origine ad una nuova forma di interpretazione della vita, una forma aperta: la forma del saggio.²¹¹ Il saggio, appartenendo all'ambito non razionale, ha la possibilità di riplasmare la soggettività, di conferirle una forma nuova, attenta alla particolarità dell'individuale, all'eccezionale, non appiattita su una interpretazione già data della vita. Il saggismo consente allora di mantenere fluido il contenuto vitale dell'anima, senza imporgli una forma rigida, permettendo così ad Ulrich e Agathe di rifiutare le qualità loro imposte dalla realtà della civilizzazione e del capitalismo e di tentare una risignificazione autentica delle proprie vite nell'altro stato.

²¹⁰ Robert Musil, *Der deutsche Mensch als Symptom* in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978, (trad. it. di Francesco Valagussa, *L'uomo tedesco come sintomo*, Pendragon, 2014, p. 100)

²¹¹ Lalli Mannarini, *Il primato della teoria*, Shakespeare and Company, p. 26 «La "soggettività" si rivela dunque, nella concezione di Musil, un punto d'arrivo e non di partenza: una conquista raggiunta al termine di un processo di chiarificazione, di distinzione e di distillazione degli elementi "soggettivi" da quelli "oggettivi" dell'esperienza. Solo in tal modo la "soggettività" conquistata si rivela autentica e legittima sul piano metodologico, acquista una dignità teorica non inferiore a quella della "oggettività" scientifica. Si può aggiungere infine che questa ideologia, questa sintesi del pensiero corrisponde alla «soluzione parziale» e ne rispecchia la formula contraddittoria. «Soluzioni parziali» sono infatti la "teoria", la "sintesi", l'"ideologia", il "saggio". Come la Gestalt è il risultato di un momentaneo coagulo del flusso dell'esperienza vitale in figure autonome ma transitorie, così il fluire continuo e mutevole delle sensazioni, dei sentimenti e dei pensieri si condensa non in categorie concettuali (come avviene in filosofia), ma in "forme" ideali, transitorie e tuttavia significative, corrispondenti a tante «soluzioni parziali»: tra queste il saggio è la più importante, perché di tutte costituisce per così dire il culmine formale».

Capitolo terzo

Fra letteratura e filosofia

1. Il saggismo e il romanzo-saggio

Non sappiamo quale sarebbe stato il destino di Ulrich e Agathe se Robert Musil non fosse stato sorpreso dalla morte. Non sappiamo nemmeno se un altro tentativo di unione incestuosa fra di loro si sarebbe verificato, come accade negli abbozzi del «Viaggio in Paradiso», né se il progetto del 1942 di concludere il romanzo con le riflessioni sul mondo di un Ulrich invecchiato, che vive la Seconda Guerra Mondiale,²¹² sarebbe stato davvero sviluppato. Tuttavia, l'altro stato è raggiunto in un giorno d'estate nel giardino del castelletto di Ulrich.

Il tempo s'era fermato, un millennio era lieve come l'aprirsi e il chiudersi di un occhio, era giunto al Regno Millenario, Dio stesso forse si faceva sentire.²¹³

L'influsso di Martin Buber è certamente molto forte e nel capitolo «Respiri d'un giorno d'estate» e si fa prepotentemente sentire nei pensieri di Agathe, i quali evocano i poemi dei mistici letti assieme ad Ulrich.

Nell'*Uomo senza qualità* troviamo infatti scritto:

«Sei tu stesso o non lo sei? Non so dove io sia; né voglio sapere!» «Ho vinto tutte le mie facoltà fino all'oscura forza! Amo e non so chi! Ho il cuore pieno d'amore e vuoto d'amore a un tempo!»²¹⁴

Nell'antologia di Buber:

«Di tutto questo non so nulla, ignoro tutto e ignoro me stesso, sono innamorato, ma non so di chi; non sono né fedele né infedele. Che cosa sono, allora? Sono inconsapevole del mio stesso amore; ho il cuore pieno di amore e vuoto di amore al tempo stesso ...»²¹⁵

Ma certamente quella di Buber non fu l'unica influenza che abbia agito su Musil nella composizione del suo grande romanzo. Può essere utile per cominciare a comprendere, sebbene per esclusione, quali pensatori e quali scrittori abbiano influenzato Musil, proporre una testimonianza di Elias Canetti, il quale, nella sua autobiografia, gli dedica un capitolo. Canetti conobbe personalmente Robert Musil e

²¹² USQ, p. 1779

²¹³ Ivi, p. 1397

²¹⁴ Ibidem

²¹⁵ Martin Buber, *Ekstatische Konfessionen*, (trad. it. Di Cinzia Romano, *Confessioni estatiche* Adelphi, Milano, 1987, p. 61)

ci racconta dell'irritazione che l'autore dell'*Uomo senza qualità* provava nell'essere assimilato ad altri scrittori in voga nella Vienna degli anni Trenta.

Aveva ragione di non riconoscere la superiorità di nessuno: tra quelli che passavano per scrittori, a Vienna non c'era nessuno che gli stesse alla pari, e forse neppure in tutta l'area di lingua tedesca. Conosceva il proprio valore, e almeno su questo punto decisivo non fu mai sfiorato da dubbi, né allora né poi. I pochi che ne erano convinti, per lui non ne erano abbastanza convinti: costoro infatti, per sostenere più efficacemente la causa di Musil, usavano affiancare al suo il nome di questo o quello scrittore. Durante gli ultimi quattro o cinque anni dell'indipendenza austriaca, quando Musil era ritornato da Berlino a Vienna, si sentiva parlare di una triade di nomi che venivano portati sugli scudi dall'avanguardia: Musil, Joyce e Broch, [...] e se oggi dopo cinquant'anni, si riflette un poco su quello che così veniva messo assieme, appare molto comprensibile che a Musil non piacesse quella singolare trinità. All'*Ulisse*, pubblicato allora in tedesco, egli opponeva un rifiuto categorico. Gli ripugnava profondamente l'atomizzazione del linguaggio, e se mai si pronunciava in proposito, cosa che faceva con riluttanza, la definiva «antiquata», poiché secondo lui si rifaceva a una psicologia associazionistica ormai superata. [...] Ma quello che proprio gli riusciva insopportabile in letteratura era il nome di Broch. Musil lo conosceva già da molti anni: come industriale, come mecenate, come maturo studente di matematica. Come scrittore non riusciva a prenderlo sul serio. Nella trilogia di Broch vedeva una copia della propria opera, di un'impresa che lo teneva occupato ormai da decenni; e il fatto che Broch l'avesse portata a termine così presto, subito dopo averla cominciata, gli ispirava la diffidenza più profonda.²¹⁶

In linea con quanto ci dice Canetti, tra gli scritti privati di Musil così come nell'*Uomo senza qualità*, possiamo trovare molto a proposito degli autori e dei movimenti letterari dai quali l'autore prende le distanze o a cui riserva feroci critiche e giudizi sarcastici. Molto più difficile, invece, è trovare l'ammissione di un qualche debito intellettuale o di un sentimento di affinità. Nei diari di Musil troviamo però un elenco nel quale vengono citati alcuni autori tra quelli che avevano risvegliato in lui un interesse poetico.

Il rapporto del poeta col suo tempo. Il fatto che non si partecipi, si resti indietro, si manchi l'aggancio, non si contribuisca e simili: Mi sono aperto in maniera specificatamente poetica:

²¹⁶ Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937* (trad. it. di Gilberto Forti, *Il gioco degli occhi. Storia di una vita 1931-1937*, Adelphi 1985, p. 199)

Dostoevskij, Flaubert, Hamsun, D'Annunzio e altri: Fra essi non c'è stato un contemporaneo!
Essi hanno scritto 20-100 anni prima!²¹⁷

Un altro richiamo a Gustave Flaubert lo troviamo nel saggio del 1911, che con energia si esprime contro la censura delle opere d'arte, *L'indecente e malato nell'arte*, testo significativo al fine di comprendere gli sviluppi successivi dell'opera musiliana. In questo contesto, Flaubert è chiamato in causa in relazione al divieto che era stato fatto a Berlino di leggere le sue opere. Il fascino esercitato da Flaubert su Musil ha certamente molto a che vedere con i soggetti "immorali" che si trovano nelle opere del romanziere francese. È infatti una tematizzazione e conseguente relativizzazione dei confini tra bene e male, tra salute e malattia, quella che risulta dal saggio in qui questione.

Propugnare la teoria che – in questo tempo così angosciato da decadenza e salute – il confine tra salute e malattia spirituali, morale e immorale si cerca in modo ben troppo grossolanamente geometrico, come una linea da fissare e da rispettare (e ogni azione deve essere al di qua o al di là), invece di riconoscere che non vi sono veleni dell'anima in assoluto, ma soltanto il venefico effetto di un prevalere funzionale degli uni o degli altri elementi componenti il miscuglio dell'anima – e di un eccesso di quelli ben visti ci si ammala in modo non meno nauseabondo che del contrario.²¹⁸

È questo, infatti, anche il periodo della pubblicazione delle novelle *Incontri*, dove *La tentazione della silenziosa Veronika* tocca il tema della zoofilia ed *Il compimento dell'amore* quello dell'adulterio. Musil, inoltre, comincia proprio in questi anni a delineare la traiettoria incestuosa del rapporto tra i due fratelli del suo romanzo e a dare una forma sempre più definita alla figura, che possiamo trovare anche in queste righe del saggio del 1911, dell'assassino Moosbrugger.

Benché dunque non si possa negare che malato e immorale esistono, deve tuttavia farsi avanti nel campo del pensiero l'idea che il confine va fissato diversamente. Per fare un esempio: si dovrà riconoscere che un assassino sessuale può essere malato, che può essere sano e immorale o che può essere sano e morale; nel caso degli assassini anzi è quello che si fa.²¹⁹

L'immoralità di Flaubert attrae dunque Musil, ma anche l'insoddisfazione per la mediocrità della propria esistenza. Sono tratti questi, immoralità ed insoddisfazione, della flaubertiana Emma Bovary che non è difficile rintracciare nella caratterizzazione di alcune delle più importanti figure femminili

²¹⁷ Robert Musil, *Diari 1899-1941*, 2 voll., a cura di Adolf Frisé, trad. it. di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino, 1976, vol. II, p. 1376

²¹⁸ Robert Musil, *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, «Pan», Berlin, Marzo 1919 (trad. it. di Claudia Monti, *L'indecente e il malato nell'arte* in *La conoscenza del poeta: saggi*, Sugarco Edizioni, Milano, p. 42)

²¹⁹ Ivi, p. 44

presenti nell'*Uomo senza qualità*.²²⁰ Si pensi a Diotima, in passi del romanzo pieni di sarcasmo come il seguente, pronta a compiere adulterio in quanto ritiene suo marito, il capodivisione Tuzzi, privo di un'anima elevata e dunque incapace di dare soddisfazione alle sue ambizioni intellettuali.

Nel suo soffrire, leggeva molto, e scoprì di avere smarrito una cosa del cui possesso non era mai stata ben consapevole: un'anima. Che cos'è? ... è facile definirla negativamente: è quella cosa che scappa a rintanarsi quando sente parlare di serie algebriche. Ma positivamente? Pare che si sottragga con successo a tutti gli sforzi intesi ad afferrarla. [...] Probabilmente quello che lei chiamava anima era semplicemente un piccolo capitale di disposizione all'amore che lei possedeva prima di sposarsi; il capodivisione Tuzzi non offriva una buona possibilità d'investimento.²²¹

Anche Emma è continuamente ferita dalle incomprensioni e dai fraintendimenti che costellano il suo matrimonio. Emma è anche frustrata a causa dei continui insuccessi del marito, dal masochismo morale di Charles, che lo porta immancabilmente all'orchestrazione di situazioni che lo conducono al fallimento. Madame Bovary si rifugia allora nella lettura di romanzi d'amore alla moda e nelle braccia degli amanti, tra le quali, con sottile sadismo, Charles finisce sempre per spingerla. Molti dei sentimenti di repulsione che Emma prova nei confronti Charles possono essere ritrovati anche nei pensieri che Agathe rivolge al marito che vuole abbandonare, il professor Gottlieb Hagauer. Emma è esasperata dal fatto che Charles si ostini a non vedere la sua infelicità, che le volti sempre le spalle.

Charles era là, con il suo solito berretto calcato fino alle sopracciglia, con quei labbroni tremolanti che aggiungevano un che di stupido al suo viso; perfino la schiena, la sua schiena tranquilla era irritante a vedersi, e a Emma parve che sulla sua redingote si dispiegasse per intero la piattezza del personaggio.²²²

Agathe risponde prima con l'adulterio e poi con l'aspirazione all'indeterminato, alla noia di un matrimonio che esteriormente appare perfetto, quasi privo di divergenze, ma nel quale si sente umiliata dal dividere la vita con un uomo che non ama, un uomo per il quale finisce col provare soltanto disgusto. Così leggiamo la sua distanza:

²²⁰ Philippe Chardin, *Musil et la littérature européenne* (trad. it. di Maddalena Togliani, *Musil e la letteratura europea*, UTET Libreria, Torino, 2002, p. 30) «Naturalmente troviamo anche nell'*Uomo senza qualità* numerose consorti insoddisfatte che soffrono per il prosaicismo dello sposo o per la mediocrità della loro esistenza: Bonadea, la moglie di un presidente di tribunale, Ermelinda Tuzzi, la consorte di un alto funzionario del Ministero degli Esteri, Klementine Fischel, coniugata al capufficio di una grande banca, Clarisse, la moglie di un'ex «speranza» in diversi campi artistici che si imborghesisce ed è divenuto impiegato d'ufficio, Agathe stessa, che ha sposato in seconde nozze un esperto di pedagogia. Proprio come Emma Bovary, queste donne deplorano il fatto che nella loro vita non accada nulla»

²²¹ USQ, p. 113 - 114

²²² Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (trad. it. di Roberto Carifi, *Madame Bovary*, Feltrinelli 2019, p. 96-97)

Adesso sorrideva fra sé ricordando l'impressione che le facevano, i primi mesi, le labbra spesse di Hagauer quando s'arrotondavano amorose sotto le setole dei baffi; allora tutta la faccia si increspava in grosse pieghe verso gli angoli della bocca, e lei sentiva come una sazietà: «oh com'è brutto quest'uomo!». Anche la sua mite vanità e bonarietà di pedagogo lei la sopportava come una nausea solamente fisica, più esterna che interna. Passata la prima sorpresa, lo aveva ingannato di tanto in tanto con altri.²²³

Un altro tratto importante di Emma Bovary, che influenza la figura delle donne dell'*Uomo senza qualità*, e accomuna questa volta Agathe e Clarisse, è la fascinazione per la delinquenza e l'omicidio.²²⁴ Quando Emma ancora non è disposta a rinunciare ad una immagine eroica del marito, chiede con spirito drammatico all'amante Rodolphe se abbia con sé le pistole, nel caso in cui Charles li avesse sorpresi assieme. Quando poi si ritrova gravemente indebitata, chiede al suo secondo amante, Leon, di andare per lei a commettere un furto. Nello stesso modo Agathe ricorda Emma quando manifesta chiaramente al fratello il desiderio disperato di uccidere il marito.

Dopo un silenzio ella gli chiese: - Ti adireresti con me se io commettessi un delitto?

- Che cosa mai dovrei risponderti? - disse Ulrich, che adesso era di nuovo occupato col suo coltello.

- Non c'è una soluzione? No, oggi una soluzione non è possibile.

Allora Agathe disse: - Vorrei uccidere Hagauer.²²⁵

Agathe si accontenta poi di falsificare, a svantaggio del marito, il testamento del padre. Clarisse, in modo analogo ma inverso, poiché fedele al marito Walter, ma attratta da Ulrich, cerca di spingere il marito ad uccidere Ulrich:

²²³ USQ, p. 824

²²⁴ Philippe Chardin, *Musil et la littérature européenne* (trad. it. di Maddalena Togliani, *Musil e la letteratura europea*, UTET Libreria, Torino, 2002, p. 32) «I critici di Flaubert non hanno mancato di sottolineare che [...] il personaggio di Emma era stato associato alla tentazione della delinquenza e dell'omicidio prima che la scena del suo avvelenamento la collocasse tra le più celebri figure di suicidi nella letteratura. [...] E anche nella versione finale del romanzo Emma chiede a Rodolphe se ha le sue pistole nel caso Charles li avesse sorpresi, consiglia a Léon di andare a commettere per lei un furto nel suo studio, [...] sottrae il denaro delle visite, utilizza in modo fraudolento la procura che è riuscita a estorcere al marito... Ne *L'uomo senza qualità*, Agatha e Clarisse tentano anch'esse (invano nella parte pubblicata del romanzo) di «spingere al crimine» un fratello o uno sposo che, secondo loro, sono colpevoli di non accompagnare mai con gli atti i loro discorsi radicali»

²²⁵ USQ, p. 841

Ella aveva detto a Walter: uccidilo. Non significava granché, non sapeva bene neanche lei che cosa avesse inteso dire, ma il senso era che bisognava far qualcosa per strapparselo via, e non indietreggiare davanti a nulla.²²⁶

Agathe, inoltre, negli abbozzi per «Il viaggio in paradiso» è, come Emma, pronta anche al suicidio. Clarisse, come Emma, è continuamente delusa dai fallimenti professionali del marito Walter, che aveva sposato nella convinzione di sposare un genio. Una fascinazione, dunque, per l'immorale e il perverso avvicina Musil a Flaubert. Tale fascinazione per quanto è ritenuto moralmente abietto anima l'autore fin dall'epoca dei suoi scritti giovanili, caratterizzati da una forte influenza nietzschiana e recanti il titolo di *Monsieur le vivisecteur*. Queste pagine, riconducibili all'incirca ai primi anni del 900, contribuiranno in seguito tanto alla costruzione del personaggio di Moosbrugger quanto a quello di Ulrich, e precorrono inoltre molti dei temi che entreranno a fare parte del grande romanzo. Tra questi, appunto, quello dell'immoralità e del crimine. Musil spiega questo rapporto fra autore e personaggio, nel giudizio sullo scrittore di fronte ai costumi borghesi di una società in declino:

Quando ero giovane non si poteva rendere protagonista di un romanzo o di un dramma un mascalzone, un uomo cattivo, senza venire considerati personalmente riprovevoli e per lo più vedersi contrapposto l'ostracismo del silenzio. L'opposizione era il verismo, l'immoralismo, che del resto ha lasciato su di me un'impronta profonda.²²⁷

La figura del criminale musiliano, nata sotto il segno di Nietzsche - come mostreremo in seguito - è nata col proposito di mettere in discussione un sistema di valori che pretende di essere dato una volta per tutte. Essa è una figura che richiama alla necessità di una rifondazione dell'etica, di un suo profondo rinnovamento. Ulrich, l'uomo senza qualità, e Moosbrugger, il maniaco sessuale, condividono infatti la medesima origine nel vivisettore d'anime e di corpi, nell'assassino di fanciulle delle prime prose del giovane Musil. Occorrerà una lunga strada fatta di molte stesure preparatorie del romanzo prima che le due figure possano scindersi definitivamente e arrivare, come oggi le conosciamo, fino alle pagine dell'*Uomo senza qualità*.²²⁸ Se torniamo allora su quegli autori che Musil ammette essere stati decisivi nella sua formazione letteraria, tra essi troviamo anche

²²⁶ Ivi, p. 504 - 505

²²⁷ Robert Musil, *Diari 1899-1941*, 2 voll., a cura di Adolf Frisé, trad. it. di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino, 1976, vol. II, p. 1089)

²²⁸ Enrico De Angelis, *Robert Musil*, Einaudi, 1982, Torino, p. 29 «Occorrerà di certo una lunga strada perché lo psicologo e l'assassino tornino a scindersi (il secondo chiamandosi Moosbrugger e venendo infine abbandonato, non si capisce se al suo destino o semplicemente alla realtà) e perché lo psicologo Ulrich costituisca, con materiale non nietzscheano, quello che chiamerà l'«altro stato». Ma la costruzione era già nata segnata, e precisamente sotto il segno di Nietzsche».

Dostoevskij. Le figure centrali dei romanzi di Dostoevskij sono infatti molto spesso figure di criminali o ribelli che mettono in discussione i valori della generazione dei padri.²²⁹

Ho agito così perché «tutto è permesso». E siete stato voi, in verità, a insegnarmelo, giacché tante cose mi dicevate allora su questo tono: se, infatti, Dio infinito non c'è, allora non c'è più virtù che tenga, né serve minimamente che ci sia. In questo avevate perfettamente ragione. E così ho ragionato io.²³⁰

Queste sono le parole che Ivan Karamazov si sente rivolgere dal fratello illegittimo, Smerdjakov, quando quest'ultimo decide di metterlo davanti alla sua complicità passiva ed alla sua responsabilità ideologica nell'omicidio del padre Fëdor Pavlovič Karamazov. Le stesse parole, lo stesso «tutto è permesso», lo possiamo ritrovare letteralmente nei *Turbamenti del giovane Törless*, nel momento in cui la sessualità prende il sopravvento sul giovane cadetto, conducendolo, attraverso l'oscurità della camerata, tra le braccia del compagno Basini.²³¹

Allora Törless non cercò più parole. La sessualità che s'era insinuata in lui venendo da tutti i singoli momenti della disperazione, era ormai giunta alla sua piena misura. Era nuda al suo fianco e gli copriva il capo col suo morbido mantello nero. E gli sussurrava all'orecchio dolci parole di rassegnazione mentre le sue dita calde gettavano via come vani tutti i problemi e gli obblighi. E bisbigliava: in solitudine tutto è permesso.²³²

Le parole «tutto è permesso» sembrano dunque preannunciare la trasgressione compiuta dai personaggi autarchici e antisociali che popolano le opere di Dostoevskij e Musil. Moosbrugger sente infatti che anche la sua rozza furia omicida, se fosse stata educata, avrebbe certamente trovato una sua giustificazione teorica, una giustificazione affine a quella che ha spinto Smerdjakov all'omicidio. Questa è la descrizione della personalità di Moosbrugger:

²²⁹ Philippe Chardin, *Musil et la littérature européenne* (trad. it. di Maddalena Togliani, *Musil e la letteratura europea*, UTET Libreria, Torino, 2002, p. 75) «Dostoevskij non era solo, agli occhi di Musil, l'inventore di un illustre «squilibrato» con cui era strano trovare a volte delle affinità (paradosso che elabora Ulrich pensando a Moosbrugger), ma anche e soprattutto un pensatore sperimentale del «tutto è permesso», a cui Musil, altro «romanziero sperimentale» in questo campo, non poteva non rivolgere un interesse appassionato».

²³⁰ Fëdor Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy* (trad. it. di Silvano Daniele, *I fratelli Karamazov*, Einaudi, 2014, Torino, p. 829)

²³¹ Philippe Chardin, *Musil et la littérature européenne* (trad. it. di Maddalena Togliani, *Musil e la letteratura europea*, UTET Libreria, Torino, 2002, p. 76) «Se Dio non esiste «tutto si può fare», mormorava da tempo la «voce» che sente Ivan Karamazov; e l'assassino Smerdiakov si sarebbe limitato ad applicare come discepolo coscienzioso la parola implicita del maestro. Il «tutto è permesso» è anche pronunciato letteralmente ne *I turbamenti del giovane Törless*, anche se per annunciare un altro tipo di trasgressione: sono parole che vengono in mente a Törless quando questo si dirige nell'oscurità verso il letto di Basini: «nella solitudine tutto è permesso» [in der Einsamkeit ist alles erlaubt], ma la specificazione «nella solitudine» si adatterebbe, dopotutto, molto bene anche al contesto asociale, autarchico, onirico in cui sono pronunciate in Dostoevskij frasi identiche».

²³² Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964 p. 116)

Moosbrugger non era che un falegname, un uomo molto solo, e sebbene in tutti i luoghi dove lavorava fosse benvenuto dai compagni, non aveva amici. Di tanto in tanto il più forte degli istinti rovesciava crudelmente verso l'esterno la sua personalità; ma forse gli era mancata davvero, come diceva lui, soltanto l'educazione o l'occasione per diventare qualcos'altro, un angelo sterminatore, un incendiario, un grande anarchico; perché gli anarchici che si uniscono in leghe segrete egli li chiamava con disprezzo «quelli falsi».²³³

Pensieri, questi di Moosbrugger, molto vicini a quelli, per quanto infinitamente più sofisticati, di Ulrich. Pensieri che rivelano la comune origine dei due personaggi nel vivisettore nietzschiano. È il sentimento di anarchia e misantropia, l'istinto che Ulrich può riconoscere in se stesso, a trovare un collegamento con la mente di Moosbrugger:

Gli frullò per il capo inspiegabilmente la decisione di commettere un delitto, o forse era soltanto un'idea informe, perché non associata con nessuna immagine. Forse si riconnetteva a Moosbrugger, perché gli sarebbe piaciuto aiutare quel pazzo che il destino gli aveva fatto incontrare casualmente, come due capitano a sedere sulla stessa panchina al giardino pubblico. Ma veramente in quel «delitto» egli trovava soltanto il bisogno di tagliarsi fuori, o di abbandonare la vita che si conduce pacificamente in mezzo agli altri. Ciò che si suol chiamare anarchia o misantropia, quel sentimento in mille modi motivato e giustificato, non si sviluppava, non si manifestava in nessun modo concreto, era lì, semplicemente, e Ulrich si ricordava di averlo avuto accanto per tutta la vita, ma di rado così forte.²³⁴

La dimensione dostoevskiana del rimorso, della confessione e dell'espiazione sono indubbiamente del tutto estranee a Musil. La ricerca dell'autore, già dai tempi di *Monsieur le viviseur* e del saggio del 1911, *L'indecente e il malato nell'arte*, si muove in una direzione del tutto diversa. Il suo è, infatti, un tentativo di risignificazione di ciò che si suole ritenere morale o immorale, buono o cattivo per spezzare l'elemento meccanico che genera forme vuote. Il dostoevskiano «tutto è permesso» ed il fascino per il crimine e l'autarchia, si mescoleranno all'eredità di Nietzsche, trovando nelle pagine dell'Uomo senza qualità una declinazione, del tutto particolare, in un concetto di «morale sperimentale» privo dell'assolutezza di una morale ridotta invece a dovere. Dunque, quello musiliano è un concetto di morale in cui bene e male devono essere colti nei loro rapporti di dipendenza reciproca, come variabili iscritte in uno specifico contesto utopico che rivoluziona ogni misura

²³³ USQ, p. 77

²³⁴ Ivi, p. 719

conveniente, come concetti funzionali, e non «in modo ben troppo grossolanamente geometrico, come una linea da fissare e da rispettare».²³⁵

Sarebbe un esperimento interessante quello di limitare all'estremo il consumo di morale [...] che accompagna ogni nostro operare, e accontentarsi di essere morali solo nei casi eccezionali, quando è consigliabile, ma in tutti gli altri casi considerare il proprio operare come la necessaria standardizzazione di viti e matite, e niente più. È vero che allora non succederebbe più molto di buono, ma qualcosa di migliore; non resterebbe nessun talento, ma soltanto il genio; scomparirebbero dal quadro della vita le insipide copie prodotte dalla pallida somiglianza tra le azioni e le virtù, e al loro posto subentrerebbe l'inebriante comunione nella santità. In una parola, di ogni quintale di morale rimarrebbe un milligrammo di una essenza che è miracolosamente benefica anche nella quantità di un milionesimo di grammo. Si ribatterà che questa è un'utopia. Sì, certo lo è.²³⁶

Questo è il carattere dell'utopia musiliana, intesa come senso della possibilità, come rapporto sperimentale che l'intelletto di Musil intrattiene con il regno del possibile. Ripartiamo infatti, questa volta, dai *Fogli dal nottario di Monsieur le vivisecteur*, nel cui sguardo di criminale ed estraniante rispetto ai valori della pretesa realtà, troviamo le premesse di quella che nell'*Uomo senza qualità* si svilupperà come l'utopia del saggismo:

Io vivo nella regione polare, poiché quando mi affaccio alla finestra non vedo altro che bianche distese quiete che fanno da piedistallo alla notte. Intorno a me c'è un isolamento organico, io giaccio come sotto una coltre di ghiaccio spessa cento metri. All'occhio di chi è così confortevolmente sepolto una tale coltre dà quella certa prospettiva che conosce soltanto chi si è messo cento metri di ghiaccio sugli occhi. Così stanno le cose dall'interno verso l'esterno - e dall'esterno verso l'interno? Mi viene in mente una zanzara che una volta ho visto rinchiusa in un cristallo di rocca. [...] Rinchiusa in un medium estraneo, essa perdeva i dettagli, in un certo senso la sua personalità di zanzara, e mi appariva soltanto come una superficie scura con l'appendice di delicate conformazioni. Ricordo di avere avuto questa sensazione anche nei confronti di persone che in qualche sera dalla stanca luce ho visto trascinarsi come punti neri su verdi colline erbose attraverso un cielo giallo-arancione, e cioè la sensazione che quelle figure, che da vicino mi avrebbero certamente offeso in qualche modo con la somma di certe

²³⁵ Robert Musil, *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, «Pan», Berlin, Marzo 1919 (trad. it. di Claudia Monti, *L'indecente e il malato nell'arte* in *La conoscenza del poeta*, Sugar Co Edizioni, Milano, p.42)

²³⁶ USQ, p. 277

proprietà particolari, ora destavano un estetico senso di benessere, facevano risuonare in me un sentimento di simpatia.²³⁷

In questo passo, il linguaggio metaforico del diario notturno costruisce due immagini speculari: c'è l'occhio del vivissetore, estraniato dal mondo e sommerso dal ghiaccio, che è metafora di un intelletto freddo e tagliente, e c'è la seconda metafora della folla in lontananza, racchiusa nell'ambra al pari della zanzara. Dai due blocchi di immagini sovrapposti risulta, come prodotto dell'esperimento metaforico, un rovesciamento di prospettiva. Da un lato viene messa in atto una trasformazione nell'io del vivissetore, il quale, grazie al proprio isolamento ed alla propria vista glaciale, «perde il significato che ha avuto sino ad oggi», e dall'altro, c'è quanto quello sguardo mutato è in grado di trasformare. Infatti, nella distanza determinata dal medium estraneo ed estraniante della luce d'ambra, gli uomini che il vivissetore vede in lontananza si spogliano della somma delle loro particolari qualità e si rendono disponibili ad una risignificazione. Questa è la potenza sperimentale della metafora che sta alla base di quel saggismo che andrà in seguito a costituire l'architettura del grande romanzo di Musil.²³⁸ Quello del vivissetore, dell'uomo dotato di senso della possibilità, è allora il desiderio di

²³⁷ Robert Musil, *Paraphrasen* (trad. it. di Enrico De Angelis, *Parafrasi*, Rizzoli, 2013, pp. 78-79)

²³⁸ Ferruccio Masini, «*Monsieur le vivisecteur*» come metafora intellettuale in *Gli schiavi di Efesto*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990, pp. 147-149 «- Noi utilizziamo - scriveva Carl Einstein - la simmetria come mezzo compositivo poiché stiamo in piedi e procediamo su due gambe, lavoriamo con due mani e una colonna vertebrale ci tiene in posizione eretta, vale a dire noi proiettiamo di buon grado la nostra struttura nelle costruzioni e nelle immagini». Come è noto, in Einstein, la rottura della simmetria esplicita non è soltanto una dissacrazione estetica della divina proportio, ma anche una trasgressione della armonica misura antropomorfa su cui si fonda, ideologicamente, il codice classico dell'umanesimo. Qualcosa di simile si verifica nel rovesciamento di prospettiva con cui Musil fa iniziare il *Nachtbuch* di Monsieur le vivisecteur. L'apparente simmetria dei due blocchi metaforici non deve farci dimenticare che ad uno strato più profondo di ricognizione l'asse semantico dell'occhio si lascia individuare come quello di un occhio estraniante. L'isolamento organico, dove l'ibernazione non conserva la vita se non artificialmente, modifica l'ottica dell'osservatore allo stesso modo con cui l'inclusione del moscerino in un «medium estraneo» fa sì che esso perda la particolarità personale («*jenes Detaillirte, gewissermassen Mücken Persönliche*»), così da rendere possibile in luogo del fastidio antiestetico, un «compiacimento estetico [...] un sentimento di simpatia». Lo stesso avviene per gli esseri umani che, visti a distanza, si spogliano di quella «somma di certe qualità particolari risultanti sgradevoli ad una visualizzazione immediata. Per effetto di quest'ottica estraniante l'oggetto considerato, sia esso un insetto o il nostro stesso Io, si trasforma, perde i suoi dettagli personali, quella sua precisa caratterizzazione empirica che afferisce alla sfera empatica in senso lato, come a quella degli interessi pratici. «L'io - scrive Musil nel *Mann ohne Eigenschaften* - perde il significato che ha avuto sino ad oggi quello di un sovrano che delibera atti di governo: impariamo a comprendere il suo divenire normativo [...] Poi che le leggi costituiscono l'elemento più impersonale che ci sia al mondo, la personalità sarà presto nulla di più di un immaginario punto d'incontro dell'impersonale». Una prima approssimazione alla fisionomia di monsieur le vivisecteur come «tipo dell'uomo cerebrale del futuro (*Typus des kommenden Gehirnmenschen*) è resa possibile, quindi, proprio dalle articolazioni semantiche che si riconducono alla metafora dell'occhio estraniante. Diversamente dall'ottica della lente di ingrandimento con cui Musil, nel *Nachlass zu Lebzeiten*, analizza nei dettagli la carta moschicida, qui opera una metaforica della spersonalizzazione, della disumanizzazione clinica, della riduzione del dettaglio all'anonimità obiettiva del reperto. L'agonia delle mosche veniva invece, in quelle pagine, colta attraverso una proliferazione di metafore antropomorfe (idoli negri in forma umana, tabetici, vecchi militari tentennanti, operai, il Laocoonte, il bambino, lo scalatore, l'uomo perduto nella neve, le donne che vogliono sottrarsi alla presa del maschio, ecc.) fino ad arrivare alla perfetta intercettazione di un occhio umano: «E solo da un lato del corpo, presso l'attaccatura della zampa, palpita un organo piccolissimo che vive ancora - non lo si può vedere senza lente d'ingrandimento - simile ad un minuscolo occhio umano che indefessamente si apre e si chiude». Nel *Nachtbuch* di monsieur le vivisecteur il doppio movimento dall'esterno all'interno e viceversa, «*von aussen nach innen*» e «*von innen nach aussen*» è interno all'ottica estraniante che con una certa ingenuità il giovanissimo Musil ricollega alla pace teoretico-contemplativa del filosofo. In realtà, proprio quel medium estraneo, che ha strappato all'io la sua aura, ha dislocato l'osservatore, che sarà poi il vivissetore, in un nuovo

ridefinire, con la lama tagliente di un intelletto che non sia confinato al solo campo del razionale, le coordinate cognitive e morali di un mondo divenuto dogmatico. Pensiamo, in proposito, a come il crimine sia spesso l'inesco della narrazione in Dostoevskij e alle implicazioni etiche della rivolta dei protagonisti dei suoi romanzi. Pensiamo ad esempio ad Ivan Karamazov, alla sua solitudine e alla tragedia che pervade il romanzo nel deflagrare del conflitto metafisico tra fede e ragione, oppure alla nietzschiana morte di Dio ed al deserto metafisico che l'uomo si trova a dover attraversare, o, ancora, alla crisi dell'umanità europea che entrambi questi autori hanno raccontato. In queste situazioni possiamo leggere la radice del conflitto che il saggismo musiliano si propone di affrontare con l'occhio glaciale dell'intelletto e la forza trasfigurante della metafora. Dunque, non è certamente casuale la scelta di Musil di procedere nel suo esperimento di risignificazione attraverso la forma del saggio. Nell'*Uomo senza qualità*, fa infatti il suo ingresso il saggismo non soltanto come contenuto delle riflessioni di Ulrich, ma anche come forma particolare all'interno della quale tali riflessioni hanno luogo, venendo così a costituire uno specifico genere letterario: il romanzo-saggio. L'ingresso della forma saggio all'interno di quella del romanzo è l'irruzione di una forma non narrativa all'interno della forma narrativa per eccellenza, è l'ostruzione atemporale del flusso narrativo grazie alla potenza di uno strumento critico che mette in discussione le ragioni dell'intreccio di trama tradizionale. Il romanzo, così armato di uno strumento in grado di cristallizzare il tempo della narrazione, emerge nella forma ibrida del romanzo-saggio. Ma, se un tale ibrido ha visto la luce, le ragioni della sua comparsa devono appunto essere ricercate in quelle complesse problematiche, sorte a cavallo tra XIX e XX secolo, proprio nel momento in cui non era più possibile pensare che la realtà si raccogliesse attorno ad un unico senso. L'assassinio di Dio annunciato dall'uomo folle della *Gaia Scienza* di Nietzsche è l'assassinio della ragione e della logica, della morale e della verità e rappresenta l'impossibilità di raccogliere la totalità attorno a delle coordinate. Ciò che risulta possibile per l'uomo è allora soltanto una razionalizzazione parziale, una soluzione parziale, una soluzione, appunto, saggistica di approccio ad una totalità divenuta ingovernabile. Durante gli anni della giovinezza di Musil, una complessità culturale crescente trasformava l'Europa: «individualismo e senso della comunità, aristocraticismo e socialismo, pacifismo e bellicismo, vaneggiamenti della cultura e impulsi alla civilizzazione, nazionalismo e internazionalismo, religione e scienza della natura, intuizione e razionalismo»²³⁹ creavano una temperie culturale del tutto disomogenea. In un tale contesto, le possibilità del tradizionale romanzo di formazione erano esaurite. Tra

campo di forse, emancipandolo dai giudizi di valore come dal pathos del sentimento. A questo nuovo campo di forze si rapporterà Anders, il futuro Ulrich dell'*Uomo senza qualità*, la cui caratteristica è una «disposizione alla logica libera, fredda, chirurgica del pensiero matematico».

²³⁹ Robert Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, «Ganymed. Jahrbuch für die Kunst» n. 4, Julius Meier-Gräfe, Monaco, 1922 (trad. it. di Francesco Valagussa, *Europa inerme*, Moretti e Vitali, Gorgonzola (MI), 2015, p. 39)

l'irrazionalismo ed il positivismo, tra il nazionalismo e il marxismo e nella conseguente proliferazione di avanguardie che al contempo stravolgeva il volto dell'arte europea, nessuna formazione, così com'era stata intesa fino ad allora da una modernità fiduciosa nella propria razionalità, sarebbe infatti stata più possibile.²⁴⁰ Il romanzo di formazione come forma simbolica della modernità ha il suo canto del cigno nei *Turbamenti del giovane Törless*, così come nel *Ritratto dell'artista da giovane* di Joyce e nel *Tonio Kröger* di Mann. Ma la rottura epistemologica che ci separa dalla modernità stava già producendo le sue conseguenze estetiche e mettendo in crisi il romanzo di formazione tedesco, al pari del romanzo naturalista francese accompagnato dalla sua pretesa di essere un'esatta riproduzione della vita, già dagli ultimi decenni dell'Ottocento, quando il mondo comincia ad apparire sempre più incongruente nella sua multidimensionalità lasciata orfana di un senso di totalità dalla crisi del sistema hegeliano. Inoltre, la meccanica newtoniana non basta più a spiegare la realtà, e la materia cede il posto all'energia nell'indagine scientifica mentre, al contempo, il filo della razionalità che legava l'uomo al mondo si era definitivamente spezzato quando la filosofia di matrice cartesiana, che aveva fondato l'apparato ideologico della modernità con la proposta di un modello di razionalità basato sulla distinzione di soggetto e oggetto, mente e corpo, io e mondo, giungeva alle sue estreme conseguenze relegando la ragione al campo di una razionalità strumentale, la quale non ammette nel suo dominio niente altro al di fuori di ciò che si lascia ridurre a rapporti quantitativi. Ciò che quindi, d'ora in poi, restava fuori dall'immagine scientifica del mondo e dalla riduzione al numerico propria del sistema capitalistico, precipitava nel caos del mero irrazionalismo. Cresceva inoltre, a cavallo tra i due secoli, la specializzazione delle scienze e delle tecniche e, parallelamente ad essa, l'influenza di entrambe sulla sfera economica e politica, attraverso fenomeni come l'organizzazione capitalistica del lavoro e la burocratizzazione dello stato, della Caccania. Ma ogni richiesta di un senso, di un centro motivazionale della vita, veniva lasciata senza risposta e il mondo dei valori si riduceva sempre più o ad una dogmatica priva di alcun fondamento o, rovescio della stessa medaglia, ad un mondo in cui «tutto è permesso». Se ciò che non è riducibile al numerico si disgrega in una molteplicità conflittuale di valori, è ancora possibile una qualche formazione? Quale può essere la strada verso la maturazione, verso l'età adulta? Ad assumersi per primo la responsabilità di affrontare questi interrogativi nella forma di un romanzo è Thomas Mann, attraverso quell'opera che nasceva come opera minore, come satira della romantica brama di morte che permeava il precedente romanzo, *Morte a Venezia*, e si

²⁴⁰ Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Giunti Editore, 2017, p. 85 «1884-1924: un intervallo di quarant'anni separa *Contro corrente* di Huysmans dalla *Montagna magica* di Mann, forse quattro decenni più densi della storia culturale europea. Psicoanalisi, relatività e meccanica quantistica: la rottura epistemologica fra il XIX e il XX secolo fu inequivocabile. 1884-1924: la nascita del cinema, l'ascesa delle avanguardie e del modernismo. La frattura estetica fu profonda, radicale. Ancora, 1884-1924: gli anni che produssero una lacerazione storica che non sarebbe più stata ricomposta; gli anni del crollo dell'apparato ideologico della modernità; gli anni che segnarono l'inizio della storia contemporanea. La Prima guerra mondiale: il disastro storico fu incommensurabile, incontrastabile. Un *epoch-making event*: dopo la Prima guerra mondiale, la storia prese un altro corso».

trasformò nel suo grande capolavoro: *La montagna incantata*. Con tale opera Thomas Mann segna la fine del romanzo di formazione e inaugura il romanzo-saggio come nuovo genere letterario emergente dalle ceneri della modernità.²⁴¹ Hans Castorp, il protagonista, durante il suo soggiorno di sette anni presso un sanatorio svizzero d'alta montagna, il Berghof, intraprende un percorso di formazione spirituale. Tuttavia, si tratta di una formazione spirituale del tutto peculiare nel suo esito. Essa diviene un percorso che non conduce il suo protagonista ad un positivo inserimento nella società dei suoi contemporanei, ma lo getta tra le braccia di quella catastrofe senza precedenti che fu la Prima Guerra Mondiale. Hans Castorp, un semplice giovane di buona famiglia, un ingegnere amburghese, accoglie tutti gli eterogenei stimoli alla crescita personale che il sanatorio svizzero può offrirgli, mantenendo un atteggiamento certamente sempre aperto e curioso, ma non risolvendosi mai ad abbracciare senza riserve alcuna posizione particolare e tenendosi lontano da tutti gli estremi. La sua formazione non avviene, dunque, seguendo uno specifico itinerario pedagogico. Hans muta al Berghof grazie alla totalità delle impressioni che durante quei sette anni hanno agito su di lui, ma è difficile dire se alla fine del romanzo egli torni davvero trasformato positivamente in un mondo sconvolto dalla guerra.²⁴² Il ruolo del pedagogo per eccellenza spetta, nel romanzo, all'italiano Settembrini, umanista liberale che introduce Castorp al culto della ragione e ai principi dell'Illuminismo. Accanto a costui, nella contesa per l'anima di Hans appare, ad un certo punto della narrazione, Naphta, un professore gesuita di origine ebraica che sostiene, di contro a Settembrini, l'ineducabilità dell'uomo, l'ineliminabilità del dolore dal mondo, l'antidemocrazia e l'inutilità della scienza. Naphta e Settembrini sono i portatori di due ideologie inconciliabili, di due opposte visioni del mondo, ed è proprio nei loro dibattiti in presenza di Hans che si inserisce, in indiretto libero, la componente saggistica all'interno

²⁴¹ Ibidem «Le cose non durano per sempre, si sa. Se il frettoloso congedo dal romanzo di formazione in *Controcorrente* sembra suggerire che questa forma avesse forse ancora qualcosa da dire, nella *Montagna magica* di Mann la transizione morfologica e simbolica fra il romanzo di formazione e il romanzo-saggio è, invece, scoperta, netta. Nel romanzo di Mann, l'addio al romanzo di formazione è definitivo. Da allora in poi, sostituito dal romanzo-saggio, il *Bildungsroman* avrebbe cassato di essere la forma letteraria deputata alla rappresentazione del discorso simbolico della modernità. Era accaduto che la storia si era messa in moto; il mondo era cambiato. L'Europa aveva conosciuto l'abisso di una guerra mondiale».

²⁴² Hans Mayer, *Thomas Man, Werk und Entwicklung, Volk und Welt*, Berlin, 1955 (trad. it. di Clara Bovero, *Thomas Mann*, Einaudi, 1955, p. 117) «Considerando isolatamente le esperienze e i risultati pedagogici della *Montagna incantata*, si deve giungere ad una conclusione che da principio può sconcertare: Hans Castorp non viene «formato» da un singolo avvenimento sconvolgente; tutte le impressioni, le letture, i discorsi gli s'imprimono nella memoria, ma nessuno di quelli che, consci o inconsci, sono i suoi educatori, potrebbe sostenere di averne fatto il proprio alunno. E si può dire in generale che Hans Castorp venga educato? Non è del tutto certo che, dopo sette anni, egli torni trasformato nel mondo, che tra l'altro è il mondo delle trincee. Settembrini è l'unico che l'accompagna alla stazione, ma il loro rapporto resta un rapporto di simpatia e di amichevole distanza. Soltanto all'ultimo momento il Lei si cambia in tu, e soltanto nelle parole del pedagogo! Non si sa che cosa Castorp dica al suo maestro, accomiatandosi; ma certo non è una professione di fede che s'identifichi con i principi pedagogici del liberale italiano. Tutto si limita a un saluto e a un cenno d'addio. Settembrini è malato, e rimane. Tutte le altre esperienze por tano le stigmate della malattia e della morte: Castorp ne ritrae un insegnamento, ma non diventa il loro discepolo. Il risultato della sua educazione è, in larga misura, un «allontanarsi». Se si vuol parlare di risultato pedagogico, non si tratta certo della vittoria di un'idea o di un personaggio sullo spirito dell'alunno. È la totalità delle impressioni che ha agito su di lui».

del romanzo, problematizzando così la formazione del giovane ingegnere. Tali inserti saggistici non risulteranno però affatto funzionali alla formazione di Hans Castorp, il quale infatti spesso dimentica o non comprende quanto in essi è contenuto e se lo accoglie, lo fa con parecchie riserve e con ironia, a volte vi medita, ma sempre senza un preciso risultato. Ed è qui che risulta chiaro che la formazione di Hans Castorp non è più affatto il vero punto del romanzo.²⁴³

Oh i due pedagoghi! Le loro liti e i loro contrasti sono a loro volta un guazzabuglio e un confuso strepito di battaglia, dal quale non si lascia stordire chi abbia soltanto un poco la testa libera e il cuore buono.²⁴⁴

L'ambiente del Berghof raccoglie un campionario della società del primo anteguerra. Ci sono parecchi tedeschi, tra i quali Hans e suo cugino Joachim Ziemssen, c'è l'italiano Settembrini, l'ebreo Naphta, ma ci sono anche molti russi, tra i quali la donna di cui Hans si innamora, Madame Clavdia Chauchat. Ci sono degli scandinavi, una donna messicana, un principe egiziano e l'olandese Mynheer Peeperkorn. Certamente non a caso il ritratto complesso di questa società ha come suo sfondo quello di un sanatorio, una casa di salute signorile. L'ambientazione rimane legata all'originario intento satirico dell'opera, la quale mirava a mostrare come morte e malattia potessero diventare oggetto di un'impresa capitalistica, privandole dunque del loro fascino romantico, ma diventa molto di più. Infatti, *La montagna incantata* è il ritratto di un'umanità malata che, nell'orgoglio della propria condizione, rifiuta qualsiasi rapporto produttivo con il mondo della pianura, inteso come il mondo del lavoro e della vita. Tutti hanno la stessa malattia e si rifugiano nel suo sortilegio. Ma non si tratta in realtà di tubercolosi, bensì di quella stessa malattia che, sull'orlo del disastro, paralizza la società austriaca nel salotto di Diotima. Così leggiamo in *La montagna incantata*:

Molto ho imparato tra le persone di quassù, in fatto di sconsideratezza e raziocinio. Con Naphta e Settembrini sono finito ...ho finito col girare una montagna piena di pericoli. So tutto sul conto dell'uomo. Ne riconosco la carne, il sangue, ho reso a Clavdia malata il lapis

²⁴³ Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Giunti Editore, 2017, p. 91 «Gli inserti saggistici della *Montagna magica* non sono per nulla funzionali alla formazione del protagonista. Sono ridondanti, sono troppo lunghi. Castorp non può imparare tutto ciò che essi contengono: le informazioni sono debordanti e le sue categorie interpretative deboli. Castorp non capisce, addirittura dimentica, le questioni principali toccate nelle conversazioni con Settembrini e con Nafta, come se non fosse più possibile imparare qualcosa nell'età dell'abbondanza, in un'epoca al tramonto. Questo accade perché, nella *Montagna magica*, la Bildung di Castorp non è davvero il punto. Ciò cui mira il romanzo è fornire un'immagine di un mondo sull'orlo del precipizio; un mondo la cui complessità era oramai percepita come talmente schiacciante, da richiedere l'avvento di una nuova forma narrativa sintetica e totalizzante. Per ragioni storiche e morfologiche, il romanzo di formazione non di poteva essere tale forma».

²⁴⁴ Thomas Mann, *Der Zauberberg* (trad. it. di Ervino Pocar, *La montagna incantata*, Casa Editrice Corbaccio, Milano, 1992, p. 830)

di Pribislav Hippe. Ma chi riconosce il corpo, la vita, riconosce la morte. Salvo che ciò non è tutto, ...è piuttosto un principio, nient'altro, pedagogicamente parlando.²⁴⁵

Le figure che popolano il Berghof rappresentano i tipi dei borghesi di quell'Europa tra i due secoli e trasmettono simbolicamente ad Hans Castorp l'intera eredità culturale della civiltà occidentale. Eppure, tutto ciò servirà soltanto a gettarlo tra il fango delle trincee. Il fallimento della formazione di Hans è il fallimento di una società malata, di una società di malati che aspettano la morte tra le comodità della vita borghese, che il Berghof può offrire, nel più completo ozio. Ciò che Hans davvero impara è soltanto che da quella società non c'è nulla da imparare, tornando così, nonostante la guerra, nel mondo, in basso, tra la gente, alla vita, inseguendo il senso di quella rivelazione che, quando si era perso in una tempesta di neve lassù al Berghof, l'aveva tanto colpito:

Per rispetto alla bontà e all'amore l'uomo ha l'obbligo di non concedere alla morte il dominio sui propri pensieri.²⁴⁶

Il rapporto di Musil nei confronti di Mann fu certamente molto travagliato e complesso. Al di là delle differenze personali, entrambi si trovarono ad affrontare la medesima crisi della totalità, la medesima arbitarietà cui il tutto era abbandonato dal ritirarsi della ragione al campo del solo agire economico e scientifico. Ciò significò, per Musil quanto per Mann, misurarsi con l'eredità della filosofia di Nietzsche, la quale rappresentò la lucida presa d'atto che la realtà e la storia erano state abbandonata dalla logica, private di un fine. Dunque, nell'equivalenza del tutto, entrambi si misurarono col fatto che una scala di valori era divenuta impossibile. Per quanto le opinioni dei due scrittori spesso coincidano, il rimprovero più frequente da parte di Musil nei confronti di Mann è quello di non avere avuto il coraggio di portare alle sue estreme conseguenze la sensibilità per l'eccezione morale, ereditata dal maestro Nietzsche. Mann, pur essendosi spesso concentrato nei suoi romanzi su aspetti devianti della personalità dei suoi personaggi, torna pur sempre, ad un certo punto, a richiamarli all'ordine borghese sul quale, la loro eccezionalità, finisce sempre per appiattirsi. Mann è, secondo Musil, troppo coscienzioso, troppo conservatore, per essere davvero in grado di lavorare per una nuova morale, per la trasvalutazione di tutti i valori. Mann finisce sempre per addomesticare l'eccezionale riducendolo ad un kantiano esempio di moralità universale, come osserva Musil nel suo diario:²⁴⁷

²⁴⁵ Ivi, p. 829

²⁴⁶ Ivi, p. 831

²⁴⁷ Karl Corino, *Robert Musil - Thomas Mann. Ein Dialog*, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1971 (trad. it. di Claudio Groff, *Mann-Musil, Un dialogo*, Gallio Editori, 1990, p. 21) «Nessuno vuol paragonare Aschenbach con Thomas Mann: ma Musil, dietro al carattere del personaggio, scorgeva i tratti del suo creatore, soprattutto nella rigidità della morale borghese. Questa produce agli occhi di Musil il correttivo costante delle piccole deviazioni che i protagonisti di Mann si concedono, e in primo luogo non tollera di «commettere bassezze dal profondo dell'anima», come fa Claudine, come la

A Thomas Mann si potrebbe obiettare che egli ricorda un ragazzo che si è masturbato e in seguito diventa padre di famiglia. La conoscenza dell'immoralità e il suo superamento a opera dell'uomo normale, questa immoralità diventa innocua e tuttavia ricordata con un ammiccamento, in Thomas Mann si può risalire (quasi) solo a ciò. E che cosa fa il suo pupillo Castorp per tutto il tempo sulla montagna incantata? Evidentemente si masturba! Mann però toglie ai suoi personaggi i genitali, come a statue di gesso.²⁴⁸

Ma al di là del rimprovero di avere edulcorato Nietzsche, rivolto da Musil a Mann, ben più rilevanti in questa sede sono i punti che Mann e Musil si trovano ad avere in comune e, tra questi, c'è l'ironia. Hans Castorp è infatti, come abbiamo detto, un ironico. Dovrebbe essere l'eroe, il portatore della soluzione positiva, ma egli invece non partecipa mai veramente agli avvenimenti, non ha mai per essi un interesse profondo e non si risolve mai ad assumere un determinato atteggiamento di fronte alla vita. Hans Castorp sulla sua montagna incantata resta sempre nel mezzo, nel regno della possibilità, ed il medesimo atteggiamento contraddistingue Ulrich durante i suoi incontri con l'Azione Parallela. Inoltre, se la verità è, nell'*Uomo senza qualità*, ironicamente distribuita da Musil tra i vari personaggi, anche tra quelli trattati con sarcasmo come Diotima, la stessa cosa si può dire per quanto riguarda *La Montagna Incantata*. Il gesuita Naphta sostiene infatti molte delle tesi giovanili che Mann espose nelle sue *Considerazioni di un impolitico*. Settembrini esprime i rapporti successivi dell'autore con la democrazia. In Peeperkorn c'è la personalità pubblica di Mann ed in Joachim il suo contegno formale. Thomas Mann è maestro e discepolo in questo complesso percorso i cui fili convergono in Hans Castorp e nell'impossibile formazione della gioventù tedesca.²⁴⁹ Il ruolo del saggio all'interno di questo intreccio è, allora, quello di portare il lettore a riflettere su ciò che accade, di fare emergere le complessità cui la formazione di Hans va incontro, di mettere in discussione l'apparente univocità dell'esposizione degli eventi, così come la categoria del tempo narrativo e del tempo in quanto tale,

«silenziosa Veronika», che per ragioni difficilmente comprensibili vuole trascinare nella morte il suo amante, come l'adultero Homo che stringe una relazione con la contadina Grigia e celebra così una *unio* mistica con la moglie assente. Il motivo del successo di Thomas Mann secondo Musil: la giusta mescolanza di Kant e Nietzsche».

²⁴⁸ Robert Musil, *Diari 1899-1941*, 2 voll., a cura di Adolf Frisé, trad. it. di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino, 1976, vol. II, p. 1063

²⁴⁹ Hans Mayer, *Thomas Mann, Werk und Entwicklung, Volk und Welt*, Berlin, 1955 (trad. it. di Clara Bovero, *Thomas Mann*, Einaudi, 1955, p. 114) «L'elemento caratteristico nella struttura educativa del romanzo è il fatto che Thomas Mann vi appare maestro e discepolo, e compendia in sé tutti gli influssi pedagogici che si rivelano negli ideologi Naphta e Settembrini, nella «personalità» di Peeperkorn, nella discutibile tolleranza della signora Chauchat, nell'esistenza «formale» e nel contegno del cugino Joachim e, non da ultimo, nell'umorismo obiettivo con cui il consigliere Behrens tratta la malattia e la morte; ma insieme è anche il discepolo, Hans Castorp, con la sua capacità quasi sconfinata di elaborare stimoli e impressioni. Chi confronta col romanzo i saggi di Mann si accorge facilmente che a tutte queste figure corrisponde una determinata esperienza del poeta, ch'egli cerca di esprimere nell'azione dei suoi protagonisti: l'esperienza russa e l'incontro col mondo anseatico; il romantico desiderio di morte; l'immagine recentemente acquisita di Goethe; i rapporti con la democrazia, la malattia e la vita. Thomas Mann compendia dunque gli influssi pedagogici che agiscono su Hans Castorp; e il fine pedagogico del romanzo (come già nel discorso *Della repubblica tedesca*) è quello di trasmettere questa somma di esperienze alla gioventù tedesca».

che infatti è uno dei grandi temi che il romanzo affronta. L'atteggiamento ironico, che caratterizza tanto Hans quanto Ulrich, quell'atteggiamento che gioca con le più nette opposizioni senza troppa serietà, ma allo stesso tempo ambisce ad una sintesi, ad una visione alternativa del mondo, è esattamente il presupposto da cui risulta la nuova forma del romanzo come romanzo-saggio. Se la *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel poteva essere letta come un grande romanzo di formazione, ossia come il racconto dell'acquisizione della consapevolezza di sé attraverso la conoscenza del mondo e la partecipazione al mondo, se poteva essere considerata l'avventura di come si diventa liberi e umani attraverso le proprie prese di posizione, con la dissoluzione del sistema filosofico hegeliano e la conseguente proliferazione di nuovi paradigmi teorici che separano dalla realtà la ragione, il senso di una tale formazione non poteva che essere guardato con sorridente riserva. Un'ironica proposta estetica ibrida fu il risultato del decadere dell'organizzazione epistemologica del mondo moderno. Il romanzo, infatti, poteva conservare la sua aspirazione ad essere un mezzo di ricerca soltanto grazie all'innesto in esso della riflessione teorica in forma di saggio. A tal proposito, nella lettera datata 1910 che György Lukács inviò a Leo Popper a proposito della critica letteraria nella forma del saggio e della sua dignità di genere artistico autonomo, nel quale l'aspirazione all'assoluto e al sistema persisterebbero proprio sotto forma di umorismo e ironia, troviamo scritto:

Gli scritti dei saggisti nascono dall'esigenza di esprimere quelle esperienze di cui la maggior parte degli uomini ha coscienza solo quando vede un quadro o legge una poesia; tali esperienze non posseggono una forza che la vita stessa potrebbe mettere in moto. Perciò la maggior parte degli uomini crede che gli scritti dei saggisti servano solamente a spiegare dei libri e dei quadri e a facilitare la loro comprensione. Tuttavia è una relazione profonda e necessaria ed è proprio ciò che vi è di invisibile e di organico in questa commistione di casualità e di necessità che sta all'origine di quell'umorismo e di quella ironia che noi troveremo negli scritti dei saggisti veramente grandi. [...] Penso a quella ironia dei critici, i quali parlano sempre delle questioni fondamentali della vita, ma lo fanno sempre come se si trattasse di quadri e di libri, di ornamenti trascurabili e di ornamenti belli dell'esistenza; e nemmeno parlano delle regioni più remote dello spirito ma semplicemente di una superficie bella e inutile. [...] Forse il grande signore di Montaigne avvertì qualcosa di simile a questa sensazione allorché diede ai suoi scritti la meravigliosa e precisa definizione di Saggi. Altera cortesia, semplice modestia di questa parola! Il saggista respinge le proprie ambiziose speranze, che talvolta paiono esser giunte in prossimità del fondo delle cose - egli può offrire soltanto spiegazioni di poesie altrui e nel migliore dei casi dei propri concetti. Ma accetta con ironia questa pochezza, l'eterna

pochezza della mente che lavora sui fatti più profondi della vita e tende a metterla in risalto con ironica modestia.²⁵⁰

Il vero saggio è dunque un atteggiamento teorico conscio della propria aspirazione all'assoluto e al contempo ironico, in quanto consapevole dell'impossibilità della realizzazione di tale aspirazione. Ma in questo spazio intermedio, tra la totalità e il frammento, tra il sistema e l'aforisma che questo genere autonomo determina, c'è la creazione di nuove possibilità di relazione, secondo Lukács, in senso dialogico. Egli identifica infatti proprio nei dialoghi platonici i primi saggi nella storia della filosofia occidentale, in quanto Platone è colui che seppe rivitalizzare l'esperienza quotidiana facendone un pretesto per le sue riflessioni sempre aperte, arbitrarie, ironiche. Il saggio è per György Lukács un pretesto per incamminarsi alla ricerca della verità e trovare poi infine la vita.

Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno, così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiungerà alla fine del suo cammino la mèta non ricercata, la vita.²⁵¹

Il saggio è una forma d'arte del nuovo secolo alle cui spalle si dilegua il genere letterario che aveva caratterizzato l'epoca della certezza: il trattato. Il genere del trattato è caratterizzato da un'esposizione positiva dei suoi oggetti, è adatto ad esprimere una dottrina, un dogma, una teorizzazione conclusa che presupponga all'esterno un universo ordinato nel quale trovare conferma. Come Lukács evidenzia nella sua lettera, Montaigne con i suoi *Essays* fece un importante passo di distacco dalla trattatistica nella direzione della saggistica, grazie al suo spirito scettico. Sostiene in proposito Ludwig Rohner commentando Lukács nel suo *Saggio sul saggio*:

La poesia filosofica corrisponderebbe alla sensibilità entustasticamente sollecitata, la trattazione al ragionamento scolastico ed alla sua pretesa di infallibilità, allo spirito scettico che rinuncia a qualsiasi sistema, invece, corrisponderebbe il saggio: questa forma paradossale renderebbe comprensibile la non conclusività dell'esperienza, di contro al carattere determinante del trattato. Il saggista tipico sarebbe Montaigne, perché era il tipo di dubbioso; è stato lui a individuare il nome e il problema stesso, il saggio con i suoi scopi apparentemente

²⁵⁰ György Lukács, *Über Wesen und Form des Essays in Die Seele und die Formen*, Berlin, 1911 (*Essenza e forma del saggio in Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega, Cappelli editore, 1989, p. 98)

²⁵¹ Ivi, p. 101

modesti e, però, con le sue possibilità effettivamente avventurose. E l'illustrissimo antenato di Montaigne sarebbe stato Platone.²⁵²

Riprendendo i motivi presenti nella riflessione di Lukács, anche Theodor Adorno riflette sulla scrittura saggistica prendendo posizione contro la definizione lucacsiana del saggio come genere artistico e rivendicando per esso un'autonomia estetica e un luogo del tutto particolare situato tra arte e scienza, tra anima ed esattezza: il luogo della «violazione dell'ortodossia del pensiero». Secondo Adorno, il saggio è l'eresia del pensiero, in quanto si oppone sia alla recinzione dell'arte «in una riserva di irrazionalismo», sia a quella filosofia che «si ammanta della dignità dell'universale», sia a quel positivismo ipostatizzato nella separazione di soggetto e oggetto della ricerca.

Il saggio però non tollera che gli venga prescritta la sua sfera di competenza. Invece di produrre alcunché come la scienza, o di creare alcunché come l'arte, il suo sforzo rispecchia l'otium di chi, come un fanciullo, non si vergogna di provare entusiasmo per ciò che altri hanno già fatto. Esso riflette ciò che si ama e si odia, invece di presentare lo spirito come creazione dal nulla, sul modello di un'illimitata etica del lavoro. Gioia e gioco sono per il saggio essenziali. Esso non prende le mosse da Adamo ed Eva, ma da ciò che vuol trattare; dice quanto gli viene in mente e finisce quando si sente esso stesso esaurito e non quando è esaurito l'oggetto; e così si colloca tra le quisquiglie.²⁵³

Il saggio, come evidenzia Adorno, rifiuta il razionalismo cartesiano così come la dialettica tra particolarità e totalità, non mira a costruzioni chiuse ma, nella consapevolezza che l'ordine delle cose non coincide con l'ordine delle idee, pone l'accento proprio sul frammento, su quanto alla totalità si contrappone. Inoltre, il saggio non vuole un metodo che lo metta sulla strada per giungere dall'effimero all'eterno, dal derivato all'origine e non è interessato all'obbligo della definizione dei concetti, ma li introduce con naturalezza, facendone risultare la loro precisazione dal reciproco raffronto all'interno del linguaggio in cui tali concetti si muovono, producendo un intreccio fecondo di pensieri.

Il saggio fa i suoi concetti secondo moduli che potremmo paragonare al comportamento di chi, in un paese straniero, è costretto a parlarne dal vivo la lingua invece di comporla faticosamente rispettando le regole apprese a scuola. Costui leggerà senza dizionario.

Trovando il medesimo termine in trenta contesti diversi, alla fine ne avrà puntualizzato il

²⁵² Ludwig Rohner, *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten, Bd. I-IV, 1968* (trad. it. di Chiara Simonato, *Saggio sul saggio in Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega, Cappelli editore, 1989, p. 55)

²⁵³ Theodor Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 (tr. it. di Alberto Frioli, Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni, Enrico Filippini, *Note per la letteratura*, Einaudi, 2012, p. 4)

significato meglio che se avesse consultato tutte le varie accezioni elencate nel dizionario, quasi sempre troppo anguste per esprimere le variazioni derivanti dai singoli contesti, e troppo vaghe per esprimere le inconfondibili sfumature che in ogni singolo caso ancora dal contesto derivano. Naturalmente come è esposto all'errore tale modo di apprendere, così lo è anche il saggio in quanto forma; per la sua affinità con l'aperta esperienza dello spirito esso deve infatti pagare il prezzo di quella insicurezza che la norma del pensiero stabilizzato teme come la morte. Il saggio infatti non solo non si cura della certezza scevra di dubbio, ma ne denuncia persino l'ideale.²⁵⁴

Il saggio è la forma di ricerca che si adatta alla frammentarietà del reale pensando per frammenti, è il tentativo concettuale di dare forma ad una piccola parte di senso. Inoltre, la sua ibridazione col romanzo è il tentativo di ricomporre sul piano dell'estetica le lacerazioni che si produssero a cavallo tra i due secoli e a seguito della Prima Guerra Mondiale. Robert Musil scrive *Sul Saggio* mettendo a confronto proprio saggio e romanzo ed interrogandone, proprio come Adorno fa col saggio, le potenzialità gnoseologiche. Il saggio è per Musil, «in un campo in cui sia possibile procedere con esattezza, qualcosa con un residuo... Oppure; il massimo rigore raggiungibile in un campo in cui, per l'appunto, non sia possibile procedere con esattezza».²⁵⁵ Esattamente come Adorno, nonostante i due non potessero conoscere il pensiero l'uno dell'altro, Musil colloca la sfera di competenza del saggio tra il campo della scienza e il campo della vita e dell'arte, tra l'esattezza e l'anima. Se il campo della scienza pretende il criterio della verità oggettiva e della validità universale delle sue connessioni tra i fatti, pretende il sistema e la regolarità, ci sono campi, come quello delle forze morali, che non possono in alcun modo essere ricondotti ad un sistema di regole e leggi, e questo è il terreno dell'arte, dove tradizionalmente muove i suoi passi lo scrittore di romanzi.

Si estraggano dai libri degli scrittori gli uomini che questi vi hanno magicamente prodotto e si provino ad applicare a questa società le leggi morali della società umana. Si scoprirà che ogni personaggio è costituito da più individui, che egli è nello stesso tempo buono e riprovevole, che non possiede alcun carattere, è inconsequente, non agisce causalmente: in breve, che non si possono in alcun modo ordinare e classificare le forze morali che lo muovono. A quest'uomo non si può indicare altra strada al di fuori della via accidentale dell'azione del libro. La questione se Törless abbia ragione o torto a maltrattare Basini, se inoltre la sua indifferenza verso tale problema sia segno di ragione o torto, non ammette

²⁵⁴ Ivi, p. 14

²⁵⁵ Robert Musil, *Über den Essay*, in *Tagebücher, Gessamelte Werke*, Bd. 8, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, 1978 (trad. it. *Sul saggio in Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega, Cappelli editore, 1989, p. 144)

risposta. Per quale motivo non sia mai possibile sollevare una simile domanda è una questione cui si potrebbe rispondere solo in un autentico saggio.²⁵⁶

Il saggio tratta allora della stessa materia di cui tratta l'arte, di quanto sfugge alle connessioni regolari, ai sistemi, ma tratta di tali oggetti con la forma ed il metodo delle scienze cercando di creare certamente un ordine, una connessione di pensieri di natura logica come quella scientifica, ma che non prendendo però le mosse da fatti universalmente osservabili e non creando tra essi un collegamento universalmente valido non può e non vuole ripristinare la soluzione totale. Il saggio non ha nostalgia della totalità, bensì esso muove i propri passi al fine di offrire soluzioni particolari a casi particolari, soluzioni parziali. Esso non offre verità, ma probabilità. La legittimità gnoseologica del saggio trova la sua giustificazione nella natura degli oggetti che esso si propone di indagare. Non è infatti propria dell'umano soltanto la conoscenza razionale, e non tutto quanto non è riconducibile alla razionalità dev'essere relegato al campo dell'irrazionale.

L'uomo non si limita a pensare, ma sente, vuole, percepisce, agisce. Come esistono azioni puramente automatiche, senza partecipazione del pensiero, così esistono anche idee puramente razionali, senza partecipazione del sentimento o della volontà. E ne esistono altre ancora. Quando un'idea ci afferra, ci sconvolge, ecc., essa compie in campo sentimentale quel che una conoscenza rivoluzionaria opera in quello puramente razionale.²⁵⁷

È dunque il campo, ancora poco esplorato, dei sentimenti fondamentali che costituiscono l'individualità, il campo delle esperienze spirituali che spesso colorano delle loro tinte anche i processi razionali, il campo delle esperienze vissute che condizionano anche le filosofie. È il medesimo campo della conoscenza intuitiva, della conoscenza del poeta, dove sono coinvolti certamente i pensieri, ma anche le disposizioni sentimentali e le caratteristiche emozionali dell'uomo. Se «la mancanza di sistematica determina il fatto che gli uomini poetano e poi vivono come maiali, produce romanticismo, espressionismo, eccentricità. Parlare a vuoto»,²⁵⁸ il saggio è un tentativo nella direzione della trasformazione dell'uomo da uomo razioide a uomo razionale della sfera non razioide, un tentativo utopico e sperimentale di rispondere alla domanda che l'ironico, il possibilista Ulrich si pone nell'*Uomo senza qualità*:

²⁵⁶ Ivi, p. 145

²⁵⁷ Ivi, p. 146

²⁵⁸ Ivi, p. 148

Un uomo che vuole la verità diventa scienziato; un uomo che vuole lasciare libero gioco alla sua soggettività diventa magari scrittore; ma che cosa deve fare un uomo che vuole qualcosa d'intermedio fra i due?²⁵⁹

Ulrich e Musil sono alla ricerca di una visione alternativa della modernità. Questa alternativa, questa possibilità, è per Ulrich il saggismo, per Musil è il romanzo-saggio. L'esplorazione del non razionale con gli strumenti della razionalità è il tentativo saggistico di formulare una risposta possibile alla domanda su come si debba vivere, è progetto gnoseologico, estetico ed etico. Il saggismo nel romanzo-saggio musiliano è l'utopia che scioglie i legami della ricerca intellettuale dalla fattualità del reale. L'innestarsi del saggio nella narrazione musiliana è l'innestarsi del senso della possibilità nella realtà, è l'utopia intesa appunto come possibilità per la vita di trasformarsi e svilupparsi in direzioni ancora inesplorate, è ciò che approssima all'altro di questa realtà razionalizzata secondo gli utili del capitale, ciò che approssima a quello che Robert Musil chiamava l'altro stato.

Questo improvviso prendere vita di un pensiero, questa repentina rifusione per suo tramite di un grande complesso sentimentale [...] per cui si comprende contemporaneamente se stessi e il mondo in un altro modo: questa è la conoscenza intuitiva in senso mistico.²⁶⁰

L'Uomo senza qualità appartiene alla categoria del romanzo-saggio in quanto è un romanzo della ricerca, un romanzo che vede nel presente soltanto un'ipotesi non ancora superata. Esso è il tentativo di vedere, nell'instabilità che acquistano le cose alla luce della crisi della modernità, più futuro che in qualunque altro tempo che abbia pedantesco dato la realtà come determinata una volta per tutte. *Monsieur le vivisecteur* ha fatto a pezzi quell'ordine epistemologico e morale che non era saldo come si fingeva, Ulrich passa allora dal suo vivere ipoteticamente, dalla sua esitazione al fare qualcosa di sé, dal suo vivere senza qualità in un mondo di qualifiche, ad un progetto di ricerca saggistico, sperimentale, che possa condurlo ad interpretare sé stesso ed il mondo in un altro modo, ad immaginare un nuovo territorio esperienziale ed intellettuale antidogmatico: il territorio tra anima ed esattezza, tra irrazionale e razionale che è la sfera di competenza del saggio. È attraverso il correlativo retorico del saggismo che Ulrich, nel romanzo, può giungere all'altro stato assieme ad Agathe, quello stato dove i fratelli possono fare il tentativo di dare un nuovo centro motivazionale alla loro esistenza. L'ibridazione estetica di romanzo e saggio che consegue alla crisi epistemologica ha dunque di mira, nella sua declinazione musiliana, soprattutto una traduzione in pratica di quell'ideale nietzschiano della trasvalutazione dei valori, quello stesso ideale che aveva ispirato le

²⁵⁹ USQ, p. 286

²⁶⁰ Robert Musil, *Über den Essay*, in *Tagebücher, Gessamelte Werke*, Bd. 8, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, 1978 (trad. it. *Sul saggio in Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega Cappelli editore, 1989, p. 147)

prime prose del giovane Musil, la figura del vivisettore, di Moosbrugger, di Anders ed infine quella di Ulrich.

La morale in senso corrente non era altro per Ulrich che la forma senile di un sistema di forze, che non si può scambiare per morale, senza perdita di forza etica.²⁶¹

²⁶¹USQ, p. 282

Capitolo quarto

Robert Musil e Friedrich Nietzsche

Risulta in generale molto difficile rinvenire l'ammissione di un debito intellettuale da parte di Robert Musil, sia nel campo della letteratura che in quello della filosofia, ma pur in questa circostanza, dalla lettura dei diari, salta agli occhi un'eccezione: Friedrich Nietzsche. Musil incontra Nietzsche già molto giovane, appena diciottenne, e considera tale avvenimento decisivo per la propria formazione.

15 maggio. Destino: che proprio a diciott'anni per la prima volta mi capitasse in mano Nietzsche. Proprio dopo che mi ero congedato da militare. Proprio in quell'anno dello sviluppo.²⁶²

1. *Monsieur le vivisecteur*

Come abbiamo già accennato, l'opera *Monsieur le vivisecteur*, è un esperimento letterario giovanile ispirato proprio dalla lettura di Nietzsche. In queste pagine, sotto l'influsso del filosofo, prende forma la figura di un criminale, di un dissolutore della morale costituita: il vivisettore. All'origine del nome del protagonista dell'opera possiamo rinvenire il contributo di Nietzsche nell'aforisma 212 di *Al di là del bene e del male*.

Sono sempre più indotto a credere che il filosofo come uomo necessario del domani e del dopodomani, si sia trovato in ogni tempo in contraddizione con il suo oggi: il nemico fu ogni volta l'ideale dell'oggi. Sinora tutti questi eccezionali fautori dell'uomo, ai quali si dà nome di filosofi e che raramente si sentirono amici della verità, ma piuttosto sgradevoli giullari e pericolosi punti interrogativi - hanno trovato il loro compito, il loro duro, non voluto inevitabile compito, nel costituire essi stessi la cattiva coscienza del loro tempo. Vivisezionando col coltello proprio in cuore delle *virtù del tempo*, tradirono quel che era il loro strano segreto: conoscere una nuova grandezza dell'uomo, una nuova strada non ancora mai battuta per il suo innalzamento.²⁶³

La già citata metafora, con cui si aprono i *Fogli dal nottario di monsieur le vivisecteur*, che identifica il freddo e tagliente intelletto del vivisettore con la regione polare, trova invece un riferimento

²⁶² Robert Musil, *Diari 1899-1941*, 2 voll., a cura di Adolf Frisé, trad. it. di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino, 1976, vol. I, p. 32

²⁶³ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (trad. it. di Ferruccio Masini, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano, 2018, p. 120 [212])

nietzschiano nello sguardo gelido dell'uomo del nichilismo che Nietzsche descrive in un passo di *Genealogia della morale*.

Si vede uno sguardo triste, duro, ma risoluto - un occhio che guarda oltre, come guarda oltre un solitario viaggiatore del polo artico (forse per non guardare dentro, per non guardare indietro? ...) Qui è neve, la vita qui è ammutolita; le ultime cornacchie, che fanno udire qui il loro verso, dicono <<A che scopo?>> <<Invano!>> <<Nada!>>²⁶⁴

Una caratteristica peculiare del vivisettore raccontato dal giovane Musil è quella di inventare molte storie, molte "bugie". Nel capitoletto intitolato «Variété» troviamo il vivisettore che conversa, seduto appunto al tavolo di un varietà, con una giovane cantante di nome Rosa, e le domanda:

Lei dunque non trova che tutto ha l'aria di una fiaba del XIX secolo, con quel certo fascino della lontananza che hanno tutte le fiabe?²⁶⁵

Il vivisettore insiste con la ragazza, durante la loro conversazione, sull'irrealtà di quella serata, di quel varietà, insiste nel dire «c'era una volta», come se tutto fosse già un ricordo di cui poter fare letteratura. Poi inventa una storia, uno scherzo.

«Conosce queste sigarette? [...] Vengono da Algeri e qui non si trovano; me le ha regalate un amico. La vendita qui non è consentita perché contengono una piccola quantità di un sottilissimo veleno. Lo preparano le zingare algerine; chi fuma tre sigarette di seguito cade in una specie di ebbrezza dionisiaca, le cose intorno a lui si trasformano, gli sembra di averle già viste tutte da qualche parte - ma non sa dove e quando, alla fine cade in una specie di sonno rigido, con sudori, del quale però ancora nessuno ha svelato che cosa comporti e finalmente...» [...] Avrebbe quasi pianto di stizza quando dal suo risolino canzonatorio si accorse di essere stata presa in giro. Ma ora egli cambiò improvvisamente. La pregò e quasi la supplicò di restare [...] aveva semplicemente avuto voglia di raccontarle una storia, proprio quella. Insomma oggi aveva quello strano umore e aveva semplicemente inventato, come prosecuzione della favola del XIX secolo.²⁶⁶

Accanto ad un'ebbrezza dionisiaca a buon mercato, come quella indotta dalle sigarette algerine, appare in questo testo un'altra importante tematica nietzschiana, quella della riflessione sul rapporto

²⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (trad. it. di Ferruccio Masini, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano, 1984, p. 151 [III, 26])

²⁶⁵ Robert Musil, *Paraphrasen* (trad. it. di Enrico De Angelis, *Parafrasi*, Rizzoli, 2013, p. 61)

²⁶⁶ Ivi, pp. 63-65

tra arte e menzogna, tra arte e verità e dunque, tra verità e vita. Il capitolo «Variété» termina infatti con una citazione dai *Ditirambi di Dioniso*. Dove Nietzsche scrive:

che io sia bandito

da ogni verità!

Soltanto giullare! Soltanto poeta!²⁶⁷

Musil rovescia in una negazione l'affermazione di Nietzsche:

L'uomo con gli occhi buffi tacque un momento. Poi disse rapidamente. «Devo dirle che sono un giullare? - un poeta - no, voglio attenermi alla verità, ma lei deve credermi: Sono l'assassino di ragazze che hanno impiccato ieri».²⁶⁸

Il rapporto giullaresco con la verità e la menzogna, che secondo Nietzsche appartiene al poeta, è infatti il catalizzatore, nietzschiano e musiliano, di un processo sperimentale che vuole portare alle sue estreme conseguenze l'irrigidimento della morale e della metafisica occidentali. È alla forza creativa del poeta, com'è inteso da Nietzsche, cui si richiama Musil in questo passo della sua prosa giovanile. Il ventenne Robert Musil sembra avere intuito che qui, proprio nella messa in discussione della definizione rigorosa di verità propria della metafisica occidentale, si può trovare l'innesco per fare saltare l'ipostatizzazione di tale sistema, con tutti suoi valori cristallizzati nei concetti di bene e male. Egli sembra avere intuito che proprio qui c'è quel reagente "criminale" che conduce a riconoscere che non c'è verità che non sia condizionata anche dalla menzogna e che non c'è vita che non sia condizionata dall'umana creazione del valore. Nello *Zarathustra*, al paragrafo «Dei Poeti», Nietzsche scrive:

Ma che ti disse una volta Zarathustra? Che i poeti mentono troppo? - Ma allora anche Zarathustra è un poeta. Ma credi tu che allora egli abbia detto il vero? E perché lo credi?²⁶⁹

È chiaro dunque al giovane Musil che le nostre sicurezze, le nostre verità ed i nostri valori devono essere vivisezionati fino al punto in cui di ogni verità non si sia reso evidente «quale robusto errore ha combattuto per essa».²⁷⁰ Scrive Nietzsche in *Aurora*:

²⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben*, (trad. it. di Roberto Calasso, Giorgio Colli, Sossio Giambetta, Ferruccio Masini, *Ecce homo; Ditirambi di Dioniso; Nietzsche contra Wagner; Poesie e scelta di frammenti postumi 1888-1889*, Mondadori, Milano, 1977, pp. 107-108)

²⁶⁸ Robert Musil, *Paraphrasen* (trad. it. di Enrico De Angelis, *Parafrasi*, Rizzoli, 2013, p.67)

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (trad. it. di Mazzino Montinari, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2008, p. 146)

²⁷⁰ Ivi, p. 337

Oggi tutti noi viviamo [...] in una sicurezza anche troppo grande, per poter diventare buoni conoscitori di uomini: c'è chi conosce per diletto, chi per noia, chi per abitudine. Non si dice mai: «Conosci o va' in rovina!». Fintantoché le verità non ci tagliano con coltelli la carne, abbiamo in noi una segreta riserva di svalutazione contro di esse.²⁷¹

La figura del vivisettore, del criminale, prende dunque forma nella prosa musiliana come simbolo di quell'immoralismo di stampo nietzschiano che allontana dalle valutazioni morali gregarie, smascherandone la generazione nel contesto specifico di una metafisica cristiano-occidentale, aprendo così, grazie ad un pensiero che da metafisico si fa genealogico, a nuove possibilità per nuove creazioni sperimentali di valori, per nuove visioni prospettiche sulla vita. L'atteggiamento giullaresco, canzonatorio di Monsieur le vivisecteur sta dunque a significare una messa in discussione di quella rigida contrapposizione tra vero e falso, tra bene e male, che in seguito passerà in eredità al protagonista dell'*Uomo senza qualità*, e caratterizzerà l'atteggiamento ironico di Ulrich nei confronti della verità e degli strumenti della razionalità. Essere giullare, poeta, artista, significa allora fare un uso non utilitaristico della parola, farne un uso sperimentale, come fa il vivisettore. Ciò significa raccontare dunque storie, mentire, mettendosi così in opposizione al linguaggio razionalistico, quel linguaggio che caratterizza la nostra civiltà della tecnica e che pretende di essere realistico e veritiero.

Intanto Ulrich stava in casa e lavorava, seduto alla sua scrivania [...] Il tempo era bello, ma negli ultimi giorni egli aveva lasciato la casa solo per uscite brevissime, non scendeva neanche in giardino, aveva tirato le tende e lavorava come un acrobata che in un circo semibuio, prima che il pubblico venga ammesso, eseguisce davanti a una platea di conoscitori nuove pericolose acrobazie.²⁷²

Una disposizione sperimentale, acrobatica, un tentativo inedito di rispondere alla domanda su come si possa vivere dopo la morte di Dio e dopo la presa di consapevolezza dell'impossibilità di raccogliere la realtà attorno a delle coordinate, una disposizione ancora intentata dunque, e malvagia, se guardata dal punto di vista di una morale cristallizzata, può allora essere individuata come il punto di partenza nietzschiano di tutta la produzione letteraria di Robert Musil. Nelle storie che il vivisettore racconta a Rosa a proposito delle sue sigarette dionisiache è quindi già implicita la critica, di derivazione nietzschiana, a quelle costrizioni del mondo della razionalità occidentale, la quale sarà uno dei grandi temi dell'*Uomo senza qualità*. Nel saggio del 1873, *Su verità e menzogna in senso*

²⁷¹ Friedrich Nietzsche, *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*, (trad. it. di Ferruccio Masini, *Aurora Pensieri sui pregiudizi morali*, Adelphi, Milano, 1992, p.225 [460])

²⁷² USQ, p.122

extramorale, Nietzsche individua nell'uomo quell'animale che, soverchiato dalla natura, ha adottato la finzione come arma di difesa.

L'intelletto, come mezzo per la conservazione dell'individuo, sviluppa le sue forze principali nella finzione. Questa infatti è il mezzo, con cui gli individui più deboli o meno robusti si conservano, in quanto a essi è preclusa una lotta per l'esistenza da condursi con le corna o con gli aspri morsi degli animali feroci.²⁷³

L'uomo, grazie al suo intelletto, che è la sua arma migliore, escogitò, in epoche immemorabili, delle finzioni indispensabili per la propria vita nel contesto di una natura ostile. In questo testo, Nietzsche si riferisce alla nascita della scienza come al sorgere di quel sistema di finzioni che garantiscono la conservazione della specie. La finzione, per Nietzsche, è quindi direttamente connessa con l'insicurezza, la paura e la lotta per la sopravvivenza. La scienza nasce per proteggere l'uomo dal pericolo che per lui costituisce la natura selvaggia, ma nasce come consolidamento di un sistema di metafore antecedente, quel sistema di metafore che è il linguaggio stesso. Nietzsche individua nell'uomo, come originaria, proprio la facoltà di produrre metafore. Quel sistema metaforico di primo grado che è il linguaggio, secondo il pensiero genealogico di Nietzsche, andò nell'uomo progressivamente raffinandosi e consolidandosi. In questo modo si assegnarono i nomi alle cose a seconda di quali relazioni esse avessero con l'uomo e, per esprimere tali relazioni, si ricorse «all'aiuto delle più ardite metafore».

Uno stimolo nervoso trasferito anzitutto in un'immagine: prima metafora. L'immagine è poi plasmata in un suono: seconda metafora. [...] Noi crediamo di sapere qualcosa sulle cose stesse quando parliamo di alberi, di colori, di neve e di fiori, eppure non possediamo nulla se non metafore delle cose. [...] il sorgere della lingua non segue un procedimento logico, e l'intero materiale su cui più tardi lavorerà e costruirà l'uomo della verità, l'indagatore, il filosofo, proviene, se non da una Nefelococcigia, certo però non dall'essenza delle cose.²⁷⁴

È dunque questo oblio del proprio impulso più originario, cui sono soggetti tanto l'uomo della verità e della scienza, quanto il musiliano uomo razioido, che deve essere riportato in primo piano per una critica efficace ad un mondo di qualità senza l'uomo. Le parole sono divenute concetti equiparando ciò che non è uguale, lasciando cadere le differenze individuali, rubricando sotto uno stesso nome cose affatto diverse. Nello spazio millenario che è la storia del genere umano, tali concetti sono stati organizzati in modo sempre più preciso, fino a formare quella che noi oggi chiamiamo scienza. La

²⁷³ Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, (trad. it. di Giorgio Colli, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, Adelphi, Milano, 2015, p. 12)

²⁷⁴ Ivi, pp. 17-18

scienza è, allora, l'abitudine a servirsi di metafore comuni, ed essere veritieri significa esprimersi utilizzando proprio quelle metafore che l'umanità ha consolidato nell'uso quotidiano e di cui ha dimenticato l'origine.

Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione come metallo e non più come monete.²⁷⁵

La scienza è quel sistema di finzioni utili che l'uomo ha prodotto per ordinare il minaccioso mondo naturale che lo circondava. Attraverso lo sviluppo della scienza e della tecnica, l'uomo è riuscito a dominare il mondo. Per tramite dei concetti, infatti, l'uomo riesce a prendere le distanze dal mondo naturale, ad afferrarlo. Egli si fa soggetto dinnanzi ad un mondo di oggetti che, quanto più vengono resi noti grazie al processo di razionalizzazione, messo in opera in origine dall'impulso metaforizzante, tanto meno spaventano. È il mondo dell'Illuminismo, com'è inteso, sulla scorta di Nietzsche, da Horkheimer e Adorno, è il mondo di qualità senza l'uomo contro il quale polemizza Musil. Non l'Illuminismo storico, infatti, è in questione nelle pagine della *Dialettica dell'illuminismo*, ma l'Illuminismo come processo di razionalizzazione, come progressivo allontanamento dall'immagine mitologica del mondo, come intelletto che vince la superstizione e domina la natura, dimenticando di essere anch'esso nient'altro che natura. Concepire la realtà in termini matematici al fine di rendere noto l'ignoto, al fine di renderlo calcolabile, controllabile, prevedibile: «senza riguardo alle differenze, il mondo viene sottomesso all'uomo».²⁷⁶

Il mito trapassa nell'illuminismo e la natura in pura oggettività. Gli uomini pagano l'accrescimento del loro potere con l'estraneazione da ciò su cui lo esercitano. L'illuminismo si rapporta alle cose come il dittatore agli uomini: che conosce solo in quanto è in grado di manipolarli. Lo scienziato conosce le cose in quanto è in grado di farle. Così il loro *in sé* diventa *per lui*. Nella trasformazione l'essenza delle cose si rivela ogni volta come la stessa: come sostrato del dominio. Questa identità fonda e costituisce l'unità della natura.²⁷⁷

²⁷⁵ Ivi, p. 20

²⁷⁶ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969 (trad. it. di Renato Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1980, p. 16)

²⁷⁷ Ivi, p. 17

L'eliminazione delle qualità passa dunque dalla scienza alla società, producendo come conseguenza l'uomo senza qualità, un essere generico che tutt'al più può essere qualificato per una specifica funzione all'interno di quel mondo che è la coniugazione di questo Illuminismo totalitario con il sistema di produzione capitalistico, quel mondo che è la Cacanìa di Musil, l'organismo statale che etichetta e cataloga minuziosamente i suoi abitanti e che ad ogni costo vuole tenerne assieme tutte le irriducibili differenze che lo popolano sotto il nome di «kaiserliche und königliche Doppelmonarchie». Operare allora un processo di autoriflessione sull'attuale condizione dell'umano, sul carattere sociale del sorgere delle verità e delle menzogne, è quanto Horkheimer e Adorno, come Nietzsche e Musil, hanno sentito come esigenza impellente nel loro fare filosofia. Troviamo infatti nei diari di Musil annotate le seguenti frasi:

Lo sviluppo intellettuale si è basato finora sulla «mania di vedere tutto simile e uguale», cioè sugli stessi errori di fondo che secondo Nietzsche favoriscono il sopravvivere della specie. Oggi deve essere cautela nostra decidere spesso se nel caso dato è opportuno ricorrere a questi errori oppure no.²⁷⁸

Anche la radice quadrata di meno uno, che tanto turbava il giovane Törless, può essere pensata allora come un simbolo musiliano di questa riflessione sull'utilità vitale della finzione, ed inoltre come un'immagine di quel residuo irrazionale di natura, immemore di sé, che persiste anche nel più tirannico sistema razionale: l'Illuminismo. Ciò che muove la ricerca del giovane cadetto è, infatti, proprio il tentativo di stabilire un nuovo rapporto tra la propria razionalità e quelle potenze irrazionali che lo sconvolgono profondamente, un nuovo rapporto tra anima ed esattezza, tra natura e Illuminismo e, in termini nietzschiani, tra dionisiaco e apollineo. La forza dell'impulso metaforizzante che crea le finzioni utili alla vita, che crea i concetti e la distinzione tra vero e falso, consentendo l'istituirsi di forme di aggregazione sociale sempre più complesse, è infatti, per Nietzsche, l'effetto dell'azione nell'uomo di quella potenza che il filosofo tedesco chiama il dionisiaco. Nel dionisiaco, infatti, egli individua l'irrazionale potenza plastica in grado di modellare il mondo della razionalità, il mondo apollineo. La concettualizzazione del mondo può, in questi termini, essere allora letta come il tentativo umano di uscire da un mondo di inquietanti potenze irrazionali, creando un mondo di forme definite, ordinate e ordinabili, concettualizzate, e dunque manipolabili, creando quel mondo di sicurezze garantite dall'evolvere dell'apparato metaforico primario in apparato scientifico. La razionalizzazione del mondo, già dal 1972, ossia dai tempi della stesura della *Nascita della tragedia*, è, in Nietzsche, il tentativo umano di liberarsi dal caos dionisiaco

²⁷⁸Robert Musil, *Diari 1899-1941*, 2 voll., a cura di Adolf Frisé, trad. it. di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino, 1976, vol I, p. 36-37

costruendo, grazie alla potenza metaforizzante che proprio al dionisiaco appartiene, un mondo apollineo di apparenze ordinate in cui vivere. La potenza apollinea, nell'uomo, è la sua arte plastica, la sua capacità di incanalare in forme definite la potenza dionisiaca, ossia la potenza dell'arte musicale.

Apollo e Dioniso, vedo in loro vivi e intuitivi rappresentanti di due mondi d'arte, diversi nella loro essenza intima e nelle loro finalità supreme. Apollo mi sta innanzi come il genio trasformatore del principium individuationis, grazie a cui soltanto si può conseguire davvero la liberazione nell'illusione; per contro al mistico grido di giubilo di Dioniso la catena dell'individuazione viene spezzata e si apre la via verso le Madri dell'essere, verso l'essenza intima delle cose.²⁷⁹

Il ripensamento del rapporto tra dionisiaco ed apollineo che si svilupperà lungo tutto il corso dell'opera nietzschiana andrà nella direzione di un tentativo di recupero di quella vitalità inventiva, di quella forza creatrice di mondi propria del dionisiaco. Se dunque alla preistoria dell'umanità c'è il tentativo di liberazione *dal* dionisiaco, il suo futuro, secondo Nietzsche, dovrà procedere da un rinnovata liberazione *del* dionisiaco.²⁸⁰

²⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, (trad. it. di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1989, p. 105)

²⁸⁰ Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Tascabili Bompiani, Milano, 2016, p. 29 «Sia pure ancora entro il quadro di una terminologia schopenhaueriana, Nietzsche prende partito per le apparenze e per la forza creatrice delle apparenze: se il dionisiaco è il flusso della vita che divora le forme, l'esistenza è concepita come uno sforzo, sostanzialmente destinato allo scacco, di sopravvivere, fermando o anche solo dimenticando per un attimo la terribile realtà del passare e del perire. Se invece il dionisiaco è anzi tutto una forza "liberamente poetante", anche la lotta per l'esistenza (quella in vista della quale, per esempio, viene inventata la scienza) diventa solo un caso particolare in una vicenda più vasta, che è la generale produzione di apparenze, di simboli, di forme sempre nuove. Solo negli sviluppi successivi del l'opera nietzscheana, soprattutto a partire dallo *Zarathustra*, questa differenza di accento acquisterà tutta la sua portata. Ma fin d'ora sembra si possa dire che l'interpretazione "pessimistica", schopenhaueriana, del dionisiaco, è tutta segnata dalla paura per l'apparenza, dalla "rabbiosa vendicativa avversione alla vita" di cui parla la prefazione dell'86 (GdT, "Tentativo di autocritica", 5), avversione e paura che non sono modi di essere costitutivi dell'essere stesso, o dell'uomo nella sua "essenza" eterna, ma rientrano anch'essi in una determinata con figurazione storica dell'esistenza, sono il modo di essere dell'uomo nell'epoca della decadenza; non possono quindi essere assunti come radici universali del mondo dell'apparenza e della maschera, giacché rientrano totalmente dentro una delle possibili configurazioni storiche che questo mondo della maschera assume. Se si tiene presente tutto questo, che qui rimane ovviamente solo accennato, ma che si annuncia già come il filo conduttore dello sviluppo del pensiero di Nietzsche, si capisce anche l'importanza decisiva che acquista la messa in luce della duplicità di significati che, fin dalla *Nascita della tragedia*, caratterizza la tematica del mascheramento e dell'apparenza. Questa duplicità di significati, che è una contraddizione feconda di sviluppi, può essere espressa dicendo che il problema, che Nietzsche pone inizialmente, della liberazione dal dionisiaco, della fuga dal caos nel mondo delle apparenze ordinate e definite, tende a trasformarsi in quello della liberazione del dionisiaco, del libero esercizio di una forza metaforizzante, di una vitalità inventiva originaria la quale non si contenta di aver raggiunto un piano di (relativa) sicurezza e libertà dalla paura (quella che per esempio è garantita dalla scienza, almeno in linea di principio), proprio perché non erano semplicemente la paura e il bisogno di sicurezza che in origine la spingevano. La polemica che Nietzsche condurrà, in *Ecce Homo* per esempio, contro le possibili interpretazioni darwiniane del suo pensiero, non farà che portare alle estreme conseguenze ciò che implicito in questa ambiguità dell'opera sulla tragedia. Interpretare darwinianamente l'oltreuomo, per esempio, e tutte le nozioni di lotta presenti nel concetto di volontà di potenza, significa infatti ritornare al teorema fondamentalmente metafisico e "morale"

2. Clarisse e Nietzsche

Nei *Fogli dal nottario di monsieur le vivisecteur*, si trovano condensate molte delle tematiche che successivamente troveranno sviluppo nell'*Uomo senza qualità*. Come già è stato notato, il vivisettore è il criminale Moosbrugger, ma è anche l'uomo dotato di senso della possibilità, è quindi Ulrich, con le sue posizioni ironiche e sarcastiche che denunciano l'impoverimento dell'uomo nella mediocrità, ma è anche l'amica Clarisse. Dichiaratamente nietzschiana, Clarisse si fa interprete proprio di quel pensiero del filosofo che va nella direzione della liberazione *del* dionisiaco. La peculiarità della sua vocazione sperimentale, anch'essa nietzschiana, sta nella sua volontà di far saltare quei confini che si vorrebbero posti una volta per tutte, tra la malattia mentale e la salute, ed assieme ad essi ogni altra convenzione imposta dal pensiero logico. Il Nietzsche di Clarisse è soprattutto il Nietzsche di *Ecce homo*, col quale condivide un trapasso patologico.²⁸¹ La compenetrazione tra pensiero e persona, la spinta verso l'interiorità, che dà vita all'opera autobiografica, l'impeto visionario che segue all'abbandono di un progetto di filosofia sistematica, la rinuncia ai contenuti del pensiero razionale e ai concetti astratti, che caratterizzano l'ultimo Nietzsche, sono i tratti del filosofo che appartengono anche a Clarisse. Se Ulrich è il Nietzsche analitico, il vivisettore, Clarisse è il Nietzsche visionario, profetico.²⁸² Ella infatti, sull'Isola della salute, compie i suoi esperimenti di chimica delle parole, ricerca significati nuovi usando parole che non siano concetti, dissolvendo i nessi grammaticali. Clarisse vorrebbe trasformare il linguaggio in musica, e sgancia così i significanti dai loro significati, nel tentativo di recuperare, al di là dei legami convenzionali imposti al linguaggio dal pensiero logico, un significato vitale in nuove metafore, in nuovi giochi poetici che cuciono e scuciono di volta in

dell'unità originaria dell'essere, stavolta inteso come "la vita" con le sue esigenze di conservazione e sviluppo. Nella *Nascita della tragedia*, intendere la genesi dell'apparenza solo come sforzo di difesa contro la caoticità dell'esistenza avrebbe lo stesso senso di riduzione dell'essere, e dell'esistenza umana, a un unico principio, in sostanza l'istinto di conservazione, concepito come quello che regge la storia ma che non ha, a sua volta, storia: con i caratteri dell'essere metafisico. Nietzsche insegue invece qui, sulle tracce di Schopenhauer ma andando già oltre lui, una concezione dell'essere che superi davvero la metafisica e il razionalismo (espresso nella sua forma più compiuta in Hegel) liquidandone il presupposto fondamentale, quello dell'unità dell'essere; a questo progetto si lega, come suo corollario essenziale, l'esigenza di ridefinire in termini non metafisici il rapporto essere apparire. Lo studio della genesi del mondo della forma classica, intrapreso con presupposti schopenhaueriani, lo conduce a porre le basi di questo superamento della "metafisica" e della "morale" (identificate con ciò che lui chiama "platonismo"). Non è difficile mostrare che, nella *Nascita della tragedia*, il problema della liberazione dal dionisiaco si trasforma continuamente in quello della liberazione del dionisiaco. Anzitutto, la tesi generale dell'opera, che la tragedia come forma di arte più alta esprima la complementarità dei due principi, apollineo e dionisiaco, si risolve in ultima analisi in una riduzione del l'apollineo al dionisiaco, nella ricollocazione della forma definita entro l'ambiente fluido da cui è nata ed è nutrita. A conclusione delle pagine dedicate al *Tristano*, e alla necessità che, come in tutte le tragedie autentiche, il mito (la vicenda di due amanti determinati, distinti da noi), faccia velo alla potenza sconvolgente dionisiaca della musica».

²⁸¹ Barbera, Campioni, *Il genio tiranno, Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Franco Angeli Editore, 1983, p. 189 «Alcune note del quaderno 6 dei *Diari* sulla follia di Alice confermano che l'*Ecce homo* è il punto di partenza per la tessitura del personaggio di Clarisse (*Diari*, pp. 387 ss.). Da queste pagine dei *Diari* ai vari progetti su Clarisse fino all'*Uomo senza qualità* è ripetuta la centralità del corpo, tema che caratterizza l'*Ecce homo*.

²⁸² Ivi, p.191

volta il mondo ed il suo significato in nuove forme mai codificabili, lasciando sprofondare Clarisse nell'abisso di incomunicabilità in cui una tale liberazione immediatistica del dionisiaco consiste. Sull'isola, assieme ad Ulrich, compone i suoi giochi di parole, riflette sul rapporto tra follia ed arte, sulla possibilità dunque di liberare, grazie alla poesia ed alla musica, il dionisiaco dalle viscere della terra.

I poeti rubavano fiocchi di fuoco al vulcano della follia; in altri secoli, nei tempi primitivi e più tardi ogni volta che un genio appariva sulla terra, queste combinazioni di parole, fiammeggianti non ancora soffocate da precisi significati, furono trapiantate nel terreno della lingua corrente e ne divennero la fecondità. «La quale, com'è noto, proviene dalla sua origine vulcanica. Ma ne consegue, - concludeva Clarisse, - che lo spirito deve sempre tornare a scindersi nei suoi elementi primitivi affinché la vita resti feconda». Così la responsabilità d'un'immensa irresponsabilità era posta nelle mani di Clarisse; ella sapeva di non essere affatto colta, in fondo, ma sentiva un'eroica mancanza di rispetto per tutto ciò che era stato creato prima di lei.²⁸³

Clarisse, nella narrazione, rappresenta la dimensione artistica del gioco che ritroviamo nella *Nascita della tragedia*.

(un fenomeno dionisiaco) ci rivela ogni volta di nuovo il giuoco di costruzione e distribuzione del mondo individuale come l'efflusso di una gioia primordiale, similmente come la forza formatrice del mondo viene paragonata da Eraclito l'oscuro a un fanciullo che giocando disponga pietre qua e là, innalzi mucchi di sabbia e di nuovo li disperda.²⁸⁴

La vocazione all'esperimento come gioco artistico è la cifra nietzschiana di Clarisse, la sua attrazione per l'alogico e il preverbale, per il musicale, è propria di una lettura di Nietzsche che reagisce alla perdita di fiducia nella razionalità e all'impossibilità di raccogliere la totalità attorno a un senso, con la deposizione degli strumenti stessi della razionalità davanti alla potenza irrazionale del dionisiaco, che si impone allora come l'unica verità possibile e soltanto artisticamente esprimibile. Il suo rapporto difficile col marito musicista, Walter, mette bene in evidenza tutta la tensione verso quel senso di unificazione che la metafisica dell'arte, propria del giovane Nietzsche, suscita in Clarisse. Nei suoi contrasti col marito c'è infatti tutta la sua opposizione nei confronti di una musica che voglia porsi come artificiale esaltazione del quotidiano, come quella musica che Walter suona mentre pensa al figlio che vorrebbe da lei nel capitolo «Clarisse e i suoi dèmoni». Tale musica è per Clarisse una

²⁸³ USQ, p. 1739

²⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, (trad. it. di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Friedrich Adelphi, Milano 1989, p. 160)

fiammella di focolare e non «l'incendio gigantesco divampante fino al cielo»²⁸⁵ che ella si attendeva da Walter quando decise di sposarlo, pensando di sposare un genio. «Bisognerebbe sonare e sonare, sempre, eternamente»²⁸⁶, è ciò che replica Clarisse al tentativo di seduzione del marito, il quale, secondo lei, vorrebbe un figlio soltanto perché incapace di creare una grande opera d'arte. E nel frattempo, mentre Walter tenta di sedurla con la musica, Clarisse pensa a Moosbrugger, all'assassino che ritiene un essere musicale. È all'innocenza dionisiaca del divenire, ciò a cui pensa Clarisse, all'amoralità di tutto ciò che è e di tutto ciò che scompare, alla musica come alla forza primordiale, la fucina di ogni apparire. Moosbrugger è musicale, infatti, in quanto in lui Clarisse vede un'incarnazione della potenza dionisiaca e della sua crudeltà, così com'è intesa nella *Nascita della tragedia*. Ella non vuole rassicurazioni che le rendano più sopportabile la quotidianità. Nella musica, Clarisse vuole invece trovare la certezza di essere in grado di compiere una grande impresa, un grande gesto, di essere in grado di redimere le sorti dell'umanità in un'espressione geniale, unificante, vicina anche in questo, nell'accostamento del tema del dionisiaco a quello della redenzione, a quel Nietzsche dei biglietti della follia in cui Dioniso e Cristo, gli estremi, coincidono. Affiorano spesso alla mente di Clarisse alcune parole tratte dal *Tentativo di autocritica* di Nietzsche alla *Nascita della tragedia*.

Nietzsche: «Esiste un pessimismo della forza? Un'inclinazione mentale per l'orrido, il malvagio, il crudele, il problematico della vita? Un'aspirazione al terribile come a un nemico degno? E potrebbe la pazzia non essere necessariamente un sintomo di degenerazione?» Ella non ricordava letteralmente, bensì nell'insieme; la sua mente aveva compresso il concetto in un formato piccolissimo che occupava il minimo spazio come l'armamentario di un ladro. Per lei quella visita era mezzo filosofia mezzo adulterio.²⁸⁷

Questi sono alcuni dei pensieri di Clarisse durante la sua visita al manicomio, in compagnia di Ulrich, alla ricerca di Moosbrugger, l'assassino musicale. È infatti con la musica che Clarisse vuole parlare ai pazzi, grazie alla musica vorrebbe accedere alla logica della follia.

A un tratto ella non si poté più trattenere, avanzò verso il malato e dichiarò: - Io vengo da Vienna! – Era senza senso, come un suono qualsiasi, uno squillo di tromba. Ella ignorava che cosa se ne ripromettesse e come le fosse venuto in mente, né si era chiesta se il malato sapesse in che città si trovava; e se lo sapeva, la frase aveva meno senso che mai.²⁸⁸

²⁸⁵ USQ, p. 162

²⁸⁶ Ivi, p. 160

²⁸⁷ Ivi, p. 1111-1112

²⁸⁸ Ivi, p. 1125

All'incontro con un pittore schizofrenico, alla vista di un suo grande quadro dipinto con perfetta sicurezza, Clarisse torna a riflettere sull'arte, sulla sorella rinnegata dell'arte accademica, ad essa quasi identica, eppure confinata in manicomio e, pensando al marito Walter, si chiede perché la sua arte non abbia altrettanta sicurezza. Clarisse è alla ricerca del linguaggio di Dioniso, la seduzione per il problematico, il pessimismo della forza, aprono il suo sguardo al fondo abissale e doloroso dell'esistenza. Sono qui il disprezzo per la salute di quelli che Nietzsche definisce gli ultimi uomini, i borghesi decadenti, e l'attrazione per la malattia, a rappresentare il tentativo sperimentale di porre un nuovo concetto di salute. La malattia di Clarisse è, nietzschianamente, un tentativo di autosuperamento di quel nichilismo cristiano-platonico che la salute borghese degli ultimi uomini mantiene celato. L'amica di Ulrich cerca nella malattia la possibilità estrema per nuove creazioni oltre gli assetti utilitaristici della civiltà della tecnica e la sua ragione strumentale, si fa interprete di una lettura di Nietzsche che cerca nella liberazione del dionisiaco un rapporto rinnovato con quella misteriosa unità prelogica che sia in grado di scalzare la volontà di verità e di salute che sono la mancanza di coraggio di un'umanità decadente.

3. Tra parodia e ironia: il *Doctor Faustus* e *L'uomo senza qualità*

Con figura tragica di Clarisse e il suo rapporto con la malattia come catalizzatore del processo di autosuperamento del nichilismo è possibile avvicinare ancora una volta Robert Musil a Thomas Mann, nel personaggio di Adrian Leverkühn. Nel *Doctor Faustus* Mann affronta infatti la tematica nietzschiana inerente al problema dell'arte nell'età borghese, oltre che il problema delle sorti e dell'eredità della Germania dopo la catastrofe del Nazismo. Dell'aspetto del protagonista del romanzo non ci viene detto quasi nulla, ma quando la follia ha ormai quasi completamente ottenebrato il suo spirito, le fattezze di Adrian si identificano con quelle di un altro malato: Friedrich Nietzsche.²⁸⁹ La biografia di Adrian Leverkühn accoglie, infatti, molti particolari di quella del filosofo, a cominciare dalla malattia che lo affligge e dal modo in cui l'ha contratta, fino a dividerne l'anniversario della morte, il 25 agosto, ma dell'anno 1940, dopo un identico periodo di produzione intellettuale. Non c'è identità assoluta tra il protagonista del romanzo e il filosofo ma, sebbene di Nietzsche non si parli mai esplicitamente nel *Doctor Faustus*, sono numerosi i punti di contatto tra quest'ultimo e Adrian, primo dei quali, appunto, proprio il tema della malattia.²⁹⁰ Adrian contrae infatti volontariamente la

²⁸⁹ Hans Mayer, *Thomas Man, Werk und Entwicklung, Volk und Welt*, Berlin, 1955 (trad. it. di Clara Bovero, *Thomas Mann*, Einaudi, 1955, p. 251) «Dell'aspetto di Adrian Leverkühn sappiamo qualcosa solo quando il suo spirito comincia a ottenebrarsi, e le sue fattezze s'identificano con quelle di un altro malato: Nietzsche».

²⁹⁰ Ivi, p. 249 «Adrian Leverkühn s'identifica con Friedrich Nietzsche? La sua biografia ha accolto molti particolari della vita di Nietzsche, anzitutto il genere della sua malattia e anche il modo in cui egli la contrasse. Persino il giorno della morte è lo stesso; e si può dire che in quest'opera vastissima ci siano tutti i nomi importanti della poesia e della letteratura contemporanea, tutti i musicisti, compositori ed esecutori. Certo, di Nietzsche non si parla mai!».

sifilide in quanto la sua volontà di esperimento è una volontà di contagio. Ciò che accomuna Adrian e Clarisse è, un'inclinazione al problematico, al dolore e all'orrore dell'esistenza, al fine di compiere una metamorfosi, un oltrepassamento di sé nella malattia verso una superiore salute.²⁹¹ La malattia di Adrian rappresenta la violazione dell'ordine borghese, l'eccezione alla norma rassicurante, è la spinta verso le forze telluriche della vita che non tiene conto dell'autoconservazione, è pessimismo dionisiaco, pessimismo della forza, che si oppone all'eudemonismo volgare degli ultimi uomini conducendo ad una conoscenza superiore. Adrian inietta volontariamente in se stesso il germe della malattia e freddamente affronta il rischio mortale del suo esperimento. Egli vive per esperimento l'infezione del proprio sangue e in questo esperimento, nel progredire dell'infezione, trova la linfa per produrre arte, per comporre musica. La malattia è creatività per Adrian Leverkühn, una creatività diabolica che annulla la distinzione tra malattia e salute così come quella tra bene e male, creatività che è rappresentata nel romanzo dalla figura del quadrato magico, che fin dalla gioventù accompagna il protagonista, figura nella quale gli opposti, orizzontale e verticale, coincidono.²⁹² La malattia si presenta ad Adrian sotto forma demoniaca come apertura a nuove possibilità di creazione in un'epoca di decadenza, un'epoca malata e infeconda, ma nella solitudine senza amore a cui lo condanna si trasforma nell'intellettuale disumanità di un'arte critica, parodistica, si trasforma in una maschera che

²⁹¹ Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos*, Il mulino, 1978, pp. 298-299 «Quando Nietzsche nel Versuch einer Selbstkritik parla di una «inclinazione intellettuale [...] al problematico» tradisce, con la parola «intellettuale», non soltanto un voluto arbitrio interpretativo, bensì - ed è tanto più importante — la presenza di una sensibilità inquieta e lacerata in se stessa, di un perverso tutto moderno che non esclude da sé la “decadenza”, ma quasi si compenetra in essa radicalizzandola e solo in tal modo, forse, “la consuma”. È questa la preformazione di quell'«ottica dionisiaca» la cui intima ricchezza è offerta proprio dal potenziale trasgressivo - nel senso della problematica dismisura intellettuale - costituito dalla “decadenza”, allorché viene assunta a campo sperimentale. La tensione magnetica del “campo” è data dal gioco delle possibilità negativamente estreme. La pienezza stessa dell'esistere è attratta dunque dal “problematico”: ma la visualizzazione di esso in cifra intellettuale è anche il sintomo di una vocazione segreta che nichilistica mente cerca l'indeclinabile mescolanza, il “contagio” della decadenza. Che cosa può offrire questo contagio? Quella profonda e sottile veggenza che consente di percorrere gli interminabili labirinti dell'interessante. Ma per questo occorre, appunto, essere “malati”, sperimentare nel proprio sangue il tossico che potenzia oltremisura le facoltà di divinazione e di scandaglio. Esperimentare, cioè distillare in se stessi i filtri stregati del dissolvimento e della metamorfosi, evocare contro di sé l'orrore di contraddizioni aperte, d'instinguibili aporie, tutto questo è - per Nietzsche - la «saggezza dionisiaca. In realtà è attraverso questa «saggezza» ci viene proposto un mito moderno che sotto nomi diversi avrà lunga vita nelle avanguardie di questo secolo: quello della strumentazione intellettuale della malattia, dello sfruttamento spregiudicatamente temerario delle virtualità dialettiche della decadenza. Una volontà di contagio s'insinua nelle oscure latenze creatrici di questa fascinazione dell'esperimento questa, in definitiva, «l'intellettuale inclinazione alla durezza, all'orrore, alla malvagità, al problematico dell'esistenza». Ma non coincide già tutto questo con l'inizio di una degenerazione patologica? Sotto la decadenza del nichilismo teologico platonico-cristiano e schopenhaueriano si nasconde — com'è noto — un'altra decadenza e un altro nichilismo che hanno le loro radici nel «pessimismo della forza». Per “questo” nichilismo la salute, la «grande salute», è raggiungibile solo attraverso la malattia e la catastrofe, quasi fossero in esse paradossalmente i germi di un oscuro oltrepassamento di sé, di una vittoriosa metamorfosi. Nella malattia si esprime l'autocompiacimento del senza-legge, dell'irregolare, del trasgressore, dell'immoralista, di colui che viola l'interdetto della salute, intesa come autoconservazione, miserabile «soddisfazione di sé», meschinità del limite protettivo e rassicurante. Nell'esser malati il piacere raro e aristocratico della moderna *décadence*, oppone schlegelianamente l'eccezionalità alla norma, l'“interessante” al bello, la scepsi che non “vuole” la verità [...] al possesso stabile e rassicurante di questa.

²⁹² Ivi, p. 306 «Mentre Nietzsche cerca il rovesciamento dei contrari, Leverkühn vuole l'identità degli opposti, un'identità che è indifferenza perché in essa dilegua ogni distinzione tra malattia e salute, come tra male e bene. La figura magica del quadrato nella quale gli opposti orizzontale e verticale coincidono, costituisce il monogramma della possessione demoniaca di Adrian Leverkühn».

nuovamente torna ad irrigidirsi. Quella del protagonista del *Dottor Faustus* è, infatti, un'arte epigonale, l'arte di un'epoca tarda, di una borghesia decadente, perché quello che è messo in scena in queste pagine è certamente il crollo di Adrian Leverkühn, ma anche il crollo dell'intera Germania, e lo stile stesso nel quale tale crollo è rappresentato è uno stile parodistico. Thomas Mann gioca infatti con l'accuratezza spinta all'estremo dello stile del suo narratore, Zeitblom, con precise intenzioni ironico-parodistiche. Inoltre, la stessa costruzione della biografia della vita di Leverkühn su alcuni diffusi luoghi comuni di quella di Nietzsche, porta infine ad interpretare l'intero *Doctor Faustus* come una grande parodia del fenomeno del crollo.²⁹³ È un'ironia dell'estrema decadenza quella dell'arte di Adrian, l'arte nichilista, ironica per stanchezza del nietzschiano uomo più brutto, colui che ha ucciso Dio, colui che ha fatto un patto col diavolo e non ha la forza per creare nuovi dei. Thomas Mann accoglie dunque le suggestioni di Nietzsche sulla malattia come catalizzatore del processo di autosuperamento del nichilismo, ma non è in grado di portarle fino in fondo, finendo per opporre sempre agli artisti ammalati delle sue opere una qualche forma di salute morale. Nel contagio volontario di Adrian si esprime il tentativo nietzschiano di trascendere il limite dell'autoconservazione, la volontà di fare della malattia il proprio atto di prevaricazione, il proprio esperimento teso ad una conoscenza superiore.

Hybris è oggi tutta la nostra posizione rispetto alla natura, la nostra violentazione della natura con l'aiuto delle macchine e della tanto spensierata inventiva dei tecnici e degli ingegneri ; hybris è la nostra posizione di fronte a Dio, voglio dire di front a qualsivoglia presunto ragno etico-finalistico celato sotto il grande tessuto e reticolo della causalità; [...] hybris è la nostra posizione di fronte a noi stessi, giacché eseguiamo esperimenti su di noi, quali non ci permetteremmo su nessun animale, e soddisfatti e curiosi disserriamo l'anima tagliando nella viva carne: che cosa ci importa ancora la «salute» dell'anima! Dopo di ciò ci medichiamo da noi: essere malati è istruttivo, su questo non abbiamo dubbi, ancor più

²⁹³ Beda Alleman, *Ironie und Dichtung*, Verlag Gunter Neske Pfullingen 1956-1969 (trad. it. di Giorgio Voghera, *Ironia e poesia*, Mursia, 1971, p. 179) «La biografia di Leverkuehn viene montata sopra una rievocazione della figura storica di Nietzsche (considerata questa, per di più, secondo i più diffusi luoghi comuni). Si tratta di un procedimento spiccatamente ironico, che si vale poi dell'allusione come del proprio principale strumento. Che Thomas Mann stesso non si voglia accorgere quanto profondamente ironici siano i procedimenti che egli usa nel *Faustus*, e non voglia ammettere che egli fa la parodia del crollo di per se stesso, mettendo in scena allo stesso tempo il crollo della Germania, quello di Leverkühn e quello di Nietzsche, ed aggiungendovi una spiegazione » del fenomeno del crollo, presa dal ciarpame del più vieto naturalismo: proprio da questo deriva ciò che c'è d'incongruo in questo romanzo, ed il male che lo affligge, tanto da deprimerne a momenti il tono fino alla banalità o addirittura al sentimentalismo. La parodia stilistica ed il montaggio trapassano nel *Faustus*, come del resto anche nell'*Eletto*, l'uno nell'altro, e si accentrano nella figura della persona che narra la vicenda; e l'aver introdotto questa figura è pure montaggio, mentre la sua umanità non riesce ad esprimersi se non attraverso la parodia. In fondo Thomas Mann si rende perfettamente conto delle possibilità e dei pericoli di questo suo stile decadente: la conversazione di Leverkuehn col demonio (essa stessa un montaggio) lo conferma.

istruttivo che essere sani - i portatori di malattia ci sembrano oggi più necessari persino di qualsivoglia uomo di medicina e «salvatore».²⁹⁴

Mann riflette su Nietzsche in quanto gli offre le categorie filosofiche attraverso cui interpretare il rapporto tra l'artista e la storia. Riflette sulla contraddittorietà che l'influsso del filosofo esercita sulla situazione culturale e politica dell'epoca, andando a disegnare così il ritratto del suo Nietzsche moralista, «martire sulla croce del pensiero», il cui destino, in tutto uguale a quello di Adrian, era il proprio genio, ed il cui genio era segnato dalla malattia.²⁹⁵ Il Nietzsche di Mann è un santo dell'immoralismo per troppa moralità e troppo amore per la verità.

Che cosa caratterizza il santo? Che egli non fa nulla di quanto gli piacerebbe e fa invece tutto quanto non gli piace. Così Nietzsche è vissuto: “rinunziando a tutto quello che venerava, rinunciando perfino alla venerazione... tu devi diventare signore di te stesso, signore anche delle tue virtù”. Questo è l'atto di superarsi, di “saltar sopra se stessi”, di cui parla una volta Novalis e che egli pensa essere in ogni condizione l'atto più alto. Questo “atto” (la parola è tolta dal gergo degli artisti e degli acrobati) non ha in Nietzsche nulla di un'abilità baldanzosamente sicura di sé, nulla di “acrobatico”. Ogni acrobatismo ha nel suo modo di comportarsi qualche cosa di fatuo e, come tale, sommamente spiacevole. Ma in Nietzsche è mordere sanguinoso nel vivo della sua stessa carne, è mortificazione, è moralismo. Anche il suo concetto di verità è ascetico: perché verità è per lui ciò che fa soffrire, ed egli diffiderebbe di ogni verità che gli fosse benefica. “Tra le forze” egli dice “che la moralità crebbe e allevò ci fu anche l'amore per la verità: questo si volge, alla fine, contro la moralità, smaschera la sua teleologia, la sua osservazione interessata.” L' “immoralismo” di Nietzsche è la moralità che sopprime se stessa per ascetico amore di verità. Ma che questo immoralismo sia una specie di esuberanza, di soverchio rigoglio della morale, egli stesso lo accenna là dove parla di una ricchezza ereditaria di moralità che può permettersi di sciupar molto e molto gettare dalla finestra senza tuttavia diventar troppo povera.²⁹⁶

Nell'interpretazione di Mann dunque, Nietzsche si scaglia contro gli ideali ascetici proprio perché è egli stesso un grande asceta. Mann fa proprio un Nietzsche morale e con esso il tentativo di superamento della decadenza, egli vede nel filosofo ed in se stesso, nella propria volontà di essere l'artista di quel mondo il cui filosofo è Nietzsche, quegli eredi della cultura tedesco-borghese e di

²⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (trad. it. di Ferruccio Masini, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano, 1984, p. 106 [III, 9])

²⁹⁵ Thomas Mann, *Nietzsche Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, (trad. it. di Bruno Arzeni e Italo Alighiero Chiusano, *La filosofia di Nietzsche in Saggi: Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Mondadori, 1994, p. 71)

²⁹⁶ Ivi, pp. 86-87

tutte le sue contraddizioni, in grado di superare l'eredità romantica nella tensione ironica di un'arte nuova, il cui primo esperimento si è concretizzato nella *Montagna incantata*. Il Nietzsche di Mann è l'erede e il superatore di quella tradizione romantica di simpatia per la morte che Hans Castorp riconosce e oltrepassa ironicamente durante il suo soggiorno al Berghof. Adrian Leverkühn non è però un ironico del tipo di Hans Castorp, poiché la sua ironia ha come oggetto i modi di esprimersi dell'arte del passato, si trasforma dunque in pura parodia stilistica. Quasi tutte le opere di Adrian Leverkühn, sin dal suo apprendistato, cadono infatti sotto il segno della parodia, in quanto tutta l'arte, e in modo particolare la grande musica del passato, in particolare quella più commovente, ispira in lui un forte impulso a ridere, a causa di quello che egli stesso definisce come un «eccessivo senso del comico».²⁹⁷

Perché quasi tutto mi appare come la parodia di se stesso? Perché devo avere l'impressione che quasi tutti, anzi, proprio tutti i mezzi e le convenienze dell'arte possano servire oggi soltanto alla parodia?²⁹⁸

Quella di Adrian è la consapevolezza di una situazione disperata dell'arte e tutta la sua vita e la sua produzione riflettono questa disperazione senza scampo. Il problema dunque di trovare una via d'uscita dallo stile parodistico è un problema che Mann condivide col protagonista del suo *Doctor Faustus*.

La parodia. Potrebbe essere divertente se non fosse così cupa nel suo aristocratico nichilismo.²⁹⁹

Toccherà all'ultima composizione di Leverkühn, il *Lamento Doctor Fausti*, tentare il superamento della parodia in un'espressione non mediata, non trasfigurata, del dolore, esattamente come il diavolo aveva profetizzato ad Adrian durante il loro allucinato colloquio a Palestrina.

La sola cosa ancora ammissibile è l'espressione autentica e non manierata, l'espressione naturale e non trasfigurata del dolore nel suo momento reale. L'impotenza e la miseria di questo dolore sono cresciute al punto che non è più possibile alcun gioco con la sua apparenza.³⁰⁰

La decadente arte romantica aveva aperto la via al nichilismo, aveva stimolato l'eccessivo senso del comico di Adrian, spingendolo a produrre un'arte epigonale, parodistica e a terminare la sua parabola creativa nel dolore e nella follia. Non si tratta dunque della gaiezza ironica, auspicata da Nietzsche,

²⁹⁷ Thomas Mann, *Doktor Faustus*, (trad. it. di Luca Crescenzi, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano, 2017, p. 193)

²⁹⁸ Ivi, p. 193

²⁹⁹ Ivi, p. 350

³⁰⁰ Ivi, p. 349

al servizio di uno spirito libero che tenta la sua metamorfosi in fanciullo nella ricerca di una nuova forma di ingenuità poetica, ma di una malattia che consuma l'ironia nella parodia. Tale ironia malata condanna al ruolo di epigoni nel quadro di un mondo nel quale non è possibile alcun rinnovamento.³⁰¹ Qui risiede una fondamentale differenza tra Mann e Musil nell'interpretazione di Nietzsche, nella ricezione, dunque, e nella messa in opera nei rispettivi romanzi delle possibilità poetiche dell'ironia. L'ironia nietzschiana produce uno smascheramento, agisce tra l'illusione e il suo dissolversi, trasformando le opinioni comuni in brillanti paradossi. Tale carica distruttiva è certamente assunta da Mann nella composizione del suo *Doctor Faustus*, ma è risolta nell'impossibilità per l'arte di produrre alcunché di nuovo poiché l'ironia dell'autore non fluidifica il reale per avere la possibilità di tornare a plasmarlo, per tentare l'esperimento di una risignificazione. Adrian ha venduto l'anima al diavolo come la Germania ha venduto la propria anima a Hitler ed entrambi naufragano nel dolore, nell'impossibilità di rinnovare il linguaggio dell'arte e della vita. Egli, sotto la spinta dell'opprimente domanda di innovazione dell'arte moderna, adotta nelle sue ultime opere la tecnica di una delle avanguardie musicali più radicali del XX secolo, la dodecafonìa, tecnica la cui iperrazionalità finisce per capovolgersi in irrazionalità, per intrappolarlo in una fede nei numeri, in una sorta di superstizione che nulla ha del carattere di potente innovazione creativa, propria del dionisiaco, che il diavolo gli aveva promesso. Lo stesso *Doctor Faustus*, come romanzo-saggio, come forma ibrida di letteratura prodotta dalla tarda modernità, prodotto del montaggio di un vasto repertorio di fonti storiche, di forme e temi della tradizione letteraria e musicale, intrappola l'ironia nella sfera enciclopedica. Consapevolmente, ragionando sulle possibilità del romanzo, Thomas Mann mantiene l'ironia rinchiusa nel circolo da essa stessa creato quando per oggetto le si assegna tutto quanto si ritiene sorpassato. Ciò che distingue l'ironia di Robert Musil da quella di Thomas Mann, e ciò che in questo li distingue nel fare propria l'eredità nietzschiana, è la rinuncia a un'ironia che faccia uso di allusioni di breve portata, come la caratteristica parodia della lingua colta propria di Mann, e la creazione di un polo di tensione, da parte di Musil, nell'utopia della vita esatta, polo verso il quale dirigere il

³⁰¹ Beda Alleman, *Ironie und Dichtung*, Verlag Gunter Neske Pfullingen 1956-1969 (trad. it. di Giorgio Voghera, *Ironia e poesia*, Mursia, 1971, p. 177) «All'opposto di ciò che Nietzsche sperava (che si sarebbe potuti giungere cioè ad una gaiezza ironica, la quale avrebbe fatto rinascere sotto nuova forma l'ingenuità poetica e sarebbe stata al servizio dei tentativi di superare il nihilismo), l'esame dei rapporti fra ironia e mito ha messo in luce senza possibilità di dubbio che l'ironia ha in sé qualche cosa di decadente ed in fondo di sterile. L'ironia di Thomas Mann si inserisce essa pure nella cornice della «malattia della storia» del giovane Nietzsche. Ed infatti l'ironia letteraria e le forme di parodia che si ricongiungono ad essa, vengono alla ribalta principalmente quando determinati sviluppi culturali si sono esauriti e sono finite delle epoche, le quali, per la loro grandissima produttività, condannano coloro che vengono dopo al ruolo di epigoni mancanti ormai della capacità di forgiarsi un mondo proprio. Perciò essi si devono limitare ad un gioco ironico parodistico nel quadro di un mondo preesistente a loro e che essi contribuiscono a cristallizzare sempre più: e cercano di mascherare la loro effettiva impotenza col dimostrare un'estrema mobilità e capacità di combinazioni nel condurre questo gioco. Si accorda con ciò il fatto che uno scrittore ironico del livello di Thomas Mann, nonostante tutta la fede nel progresso che egli affetta, si dimostra del tutto sfiduciato proprio in ciò che più gli dovrebbe stare a cuore come scrittore: nell'avvenire del romanzo europeo».

movimento ironico che anima *L'uomo senza qualità*, fino al tentativo di risignificazione di Ulrich e Agathe nello stato metaforico dell'amore. Le possibilità del romanzo riescono allora finalmente a bucare la bolla di autoreferenzialità entro la quale erano costrette dalla parodia e ad aprirsi la strada verso nuovi esperimenti. *L'uomo senza qualità* è infatti la storia di un grandioso esperimento di cui l'autore accettò il pericolo che potesse non essere portato a compimento, una soluzione parziale che si identifica con l'impresa narrativa stessa di Robert Musil.

4. Ulrich e Nietzsche

Sai che cosa dice Nietzsche? Voler sapere con certezza è una viltà, come voler camminare sicuri. Da qualche parte bisogna incominciare a fare, non parlare soltanto!³⁰²

Queste sono parole che Clarisse rivolge ad Ulrich, rimproverandolo inoltre di essere troppo passivo. Ulrich replica che la sua non è semplice passività, ma passività attiva, e il dialogo tra i due si interrompe. Clarisse motiva ad Ulrich alcune riflessioni:

In fondo che cosa avrebbe potuto dire Ulrich a Clarisse. Era rimasto muto perché lei gli aveva fatto venire una gran voglia di pronunciare il nome di Dio. [...] Ma Ulrich era stato lì lì per dir altro; parlare dei problemi matematici che non consentono una soluzione generale ma piuttosto soluzioni singole che, combinate, s'avvicinano alla soluzione generale. Avrebbe potuto aggiungere che tale gli appariva anche il problema della vita umana.³⁰³

Una passione morale per la precisione impedisce ad Ulrich di acconsentire all'immediatismo attivistico dell'amica, preferendo egli affidarsi al procedimento induttivo dell'ininterrotto sperimentare, anche a costo di doversi sempre accontentare di una soluzione parziale. Nonostante la matematica moderna sia consapevole che le fondamenta del suo meraviglioso edificio poggiano su un abisso, la mentalità sperimentale delle scienze esatte rimane l'unica via percorribile per Ulrich, per il suo attivismo, o per quello che lui definisce attivismo passivo. Un pensiero induttivo sperimentale dunque, sempre ironico, sempre disposto ad abbandonare una posizione per un'altra, una soluzione parziale per un'altra altrettanto parziale. Ulrich si fa così interprete di un altro Nietzsche, diverso da quello di Clarisse. Egli, infatti, si fa interprete di un'altra fase del suo pensiero, perché non c'è un Nietzsche univoco nell'*Uomo senza qualità*, ma un ironico gioco delle parti, costitutivo della struttura stessa del romanzo. Ulrich si richiama a quel Nietzsche che ama il rigore del pensiero matematico e naturalistico, un Nietzsche dallo scetticismo corrosivo alla ricerca di sempre nuove soluzioni parziali. Nell'amore per l'esperimento di Ulrich c'è infatti il Nietzsche

³⁰² USQ, pp. 402-403

³⁰³ Ivi, p. 404

prospettivista, l'autore delle pagine di *Umano troppo umano*.³⁰⁴ Potremmo dire che se l'accusa di Clarisse ad Ulrich è quella di essere un nichilista passivo, la risposta di Ulrich va invece nella direzione di un nichilismo attivo, scettico ed ironico, il nichilismo nietzschiano del *Freigeist*,³⁰⁵ che non osa infatti dirsi sano, non osa travestire la propria malattia precocemente da salute.

Da questo morboso isolamento, dal deserto di tali anni di esperimenti, ancora lunga è la via per giungere fino a quell'enorme, straripante sicurezza e salute, che non può fare a meno della malattia stessa, come un mezzo e amo di conoscenza, fino a quella matura libertà di spirito, che è tanto padronanza di sé quanto disciplina del cuore, e che apre la via a molti e opposti modi di pensare; fino a quella interiore apertura e raffinatezza derivante dalla sovrabbondanza, che esclude il pericolo che lo spirito si perda nelle, e per così dire si innamori delle sue stesse vie e resti fisso, inebriato, in qualche angolo; fino a quell'eccesso di forze plastiche, capaci di guarire a fondo, formulare di nuovo, ricostruire, che è appunto il segno della grande salute, quell'eccesso che dà allo spirito libero la pericolosa prerogativa di poter vivere d'ora innanzi *per esperimento* e di offrirsi all'avventura; la prerogativa di maestria dello spirito libero!³⁰⁶

L'esigenza, comune ad Ulrich e a Clarisse, di una liberazione del dionisiaco non scompare dall'orizzonte dello spirito libero nietzschiano, in quanto l'ironico oltrepasamento della contrapposizione tra vero e falso, bene e male, propria dell'apollineo mondo razionalistico, rimane un momento fondamentale del suo percorso, ma vi è un riconoscimento dell'eroismo che c'è nell'avventura sperimentale della scienza e nelle sue produzioni simboliche. Dinanzi alla morte di

³⁰⁴ Beda Alleman, *Ironie und Dichtung*, Verlag Gunter Neske Pfullingen 1956-1969 (trad. it. di Giorgio Voghera, *Ironia e poesia*, Mursia, 1971, p. 199) «La coscienza della malattia della storia è comunque in Musil altrettanto viva che in Nietzsche. Anche Musil, come il Nietzsche di *Umano, troppo umano*, ama il rigore del pensiero naturalistico-matematico; e dietro a questo amore si nasconde, tanto nell'uno che nell'altro, la sensibilità offesa di un'anima profondamente turbata da una situazione storica senza speranza, la ricerca, nel caos spirituale della loro epoca, di qualche cosa di stabile su cui costruire».

³⁰⁵ Ferruccio Masini, *Studi su «L'uomo senza qualità» di Robert Musil in Dialettica dell'avanguardia*, De Donato, 1973, p. 175 «Il problematico dell'esistenza, anziché provocare in Musil un «Über schwellen», uno straripamento dionisiaco volto all'affermazione estatica del mondo nella sua stessa atrocità, si disnoda in una ricchezza di «connessioni-di-senso» lucidamente verificate nella loro possibilità dialettica o meglio nella loro fluida pregnanza di prospettive, in fondo alle quali sta forse la risposta alla domanda «Wie soll ich leben?», una risposta che soltanto una «unstarre Moral» cioè il ritrovamento, l'invenzione dell'uomo interiore, può dare. Purtroppo nell'amore del problematico è possibile riconoscere un'analogia tra l'«intelletto virile» di Ulrich e il nietzschiano «Pessimismus der Stärke». Basterebbe ricordare il «Freigeist» del *Menschliches, Allzumenschliches I*: «Con una risata cattiva capovolge le cose che trova velate, risparmiare da un qualche pudore: vuol provare come esse appaiano quando siano messe a testa in giù. Per capriccio, per puro gusto del capriccio, egli rivolge adesso il suo favore a quanto finora è stato in cattiva fama: s'aggira, curioso e tentatore, intorno alle cose più proibite. Sullo sfondo della sua agitazione, del suo vagabondaggio poiché è sempre in cammino, inquieto e senza meta come in un deserto — incombe il punto interrogativo di una curiosità sempre più pericolosa». E con accento non dissimile viene presentato Ulrich: «Col tempo, infatti, s'è sviluppata in lui una certa tendenza alla negazione, una duttile dialettica del sentimento che lo induce facilmente a scoprire una magagna in cose da tutti approvate, e inversamente, a difendere cose proibite e a rifiutare i doveri con un'avversione che nasce dalla volontà di crearsi i propri doveri da sé».

³⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, (trad. it. di Sossio Giambetta, *Umano troppo umano*, 2 voll., Adelphi, Milano, 1979, vol. I, p. 7)

Dio ed alle sue conseguenze per noi, l'atteggiamento di Ulrich è quello di chi, quello spazio vuoto, quell'orizzonte ripulito da un colpo di spugna annunciato dall'uomo folle della *Gaia scienza*,³⁰⁷ quell'infinito nulla, lo accoglie con spirito eroico e vocazione sperimentale.

Quanto a me, le mie lodi vanno a ogni scepsi alla quale mi è concesso di rispondere: «Facciamo il tentativo!». E non voglio più saperne di tutte le cose e di tutti i problemi che non consentono l'esperimento. Questo è il limite del mio «senso della verità»: là infatti il coraggio ha perduto il suo diritto.³⁰⁸

Il discorso «Delle tre metamorfosi», col quale si apre *Così parlò Zarathustra*, è utile a comprendere la fenomenologia della coscienza nichilista e dunque a comprendere la posizione di Ulrich all'interno di tale travagliato percorso.

Tre metamorfosi io vi nomino dello spirito: come lo spirito diventa cammello, e il cammello leone, e infine il leone fanciullo.³⁰⁹

Il cammello rappresenta colui che attraversando il deserto del nichilismo col gravoso carico del passato dell'umanità sulle spalle, sotto il peso dei suoi valori millenari, soffre nella sua ricerca disperata della verità in mezzo al nulla. Ma proprio nel mezzo del più profondo nulla, dove il deserto si fa più solitario, avviene la seconda metamorfosi della coscienza: lo spirito diventa leone.

Egli vuol come preda la sua libertà ed essere signore del proprio deserto. [...] Creare valori nuovi - di ciò il leone non è ancora capace: ma crearsi la libertà per una nuova creazione - di questo è capace la potenza del leone.³¹⁰

Il leone rappresenta lo spirito liberato dal peso dei valori della tradizione platonico-ebraico-cristiana che nel nichilismo ha maturato la libertà del volere. Costui, l'eroico leone che ha trovato il coraggio di gettare via il peso dei doveri e dei valori cristallizzati, è lo sperimentatore, è chi trova proprio nel nichilismo la condizione ideale per nuovi esperimenti, un nuovo spazio aperto per una sperimentazione totale che arrivi a coinvolgere anche lo sperimentatore stesso. È una posizione temeraria quella del leone che, nella perdita di ogni riferimento, di ogni fondamento, vede l'occasione per rimettere tutto in questione con atteggiamento irriverente, spregiudicato e ironico e per vivere finalmente la vita per esperimento, anche se ciò significa vagabondare nel deserto. Ulrich è dunque

³⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (trad. it. di Ferruccio Masini, *La Gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano, 1995, pp. 162-164 [III, 125])

³⁰⁸ Ivi, p. 98, [I, 51]

³⁰⁹ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (trad. it. di Mazzino Montinari, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2008, p. 23)

³¹⁰ Ivi, p. 24

un nichilista attivo, un attivista passivo, un uomo della conoscenza, attratto da tutto quanto si presenti ai suoi occhi come un nuovo problema, come un nuovo enigma, una nuova occasione per esercitare le proprie arti giullaresche e acrobatiche. Non dimentichiamo che Ulrich è un matematico e come nel saggio *L'uomo matematico* Musil rilevi proprio come la matematica, contrariamente alla credenza comune, sia in realtà un grande esperimento privo di scopo, un lusso della ragione pura, una passione che eccede di molto gli scopi del progresso civile, un'attività pionieristica che richiede un risoluto spirito di avventura, un pensiero che per ora è limitato al solo campo dell'intelletto, dell'esattezza, ma che proprio ai poeti spetta di mettere in contatto col sentimento. Il coraggio sperimentale della scienza, il coraggio da leone dell'uomo matematico nella situazione del nichilismo, deve dunque, dal poeta, essere applicato alla morale e alla vita. Questo è il Nietzsche di Ulrich, un "malvagio" uomo di scienza, il cui ritratto possiamo trovare nel paragrafo «La scienza sorride sotto i baffi ovvero primo incontro con la malvagità» dell'*Uomo senza qualità*.

Prima che il mondo intellettuale scoprisse la sua passione per i fatti materiali, questa passione era propria soltanto dei guerrieri, dei cacciatori e dei mercanti, cioè dei temperamenti astuti e violenti. Nella lotta per la vita non vi sono sentimentalismi speculativi, ma soltanto il desiderio di ammazzare il nemico nel modo più rapido e più reale, ognuno in tal caso è positivista [...] Se d'altra parte guardiamo quali siano le qualità che conducono a invenzioni e scoperte, troviamo: libertà da scrupoli e riguardi tradizionali, spirito d'iniziativa e di distruzione in uguale quantità, esclusione di considerazioni morali, paziente mercanteggiamento del minimo vantaggio, tenace attesa sulla via del successo, se è necessario, e un rispetto per il numero e la misura che è l'espressione più acuta della diffidenza di fronte a ogni cosa incerta; in altre parole non troviamo altro che antichi vizi dei cacciatori, dei soldati e dei mercanti, trasportati qui sul piano intellettuale e nuovamente interpretati come virtù. Ed è vero che così restano al di sopra della corsa al vile vantaggio personale; ma l'elemento del male originale, come si potrebbe chiamarlo, non scompare nemmeno mediante questa trasformazione, perché a quanto pare è indistruttibile ed eterno, almeno eterno quanto tutte le grandezze umane, perché è precisamente ed esclusivamente il piacere di dare lo sgambetto a quelle grandezze e di vederle battere il naso per terra. Chi non ha provato almeno una volta, contemplando un bel vaso di vetro iridescente, la seduzione del pensiero che con una bastonata lo si potrebbe mandare in mille pezzi? Elevato all'eroismo dell'amara persuasione che in questo mondo non ci si può fidare di nulla che non sia ben fermo al chiodo, quest'è un sentimento fondamentale incluso

nella positività della scienza, e se per rispetto non lo si vuole chiamare il diavolo, bisogna almeno dire che puzza leggermente di zolfo.³¹¹

È dunque a un Nietzsche liberato dai paradisi artificiali del wagnerismo e dalla metafisica schopenhaueriana, cui Ulrich fa riferimento, un Nietzsche la cui scientifica malvagità, dei sentimenti morali, dei bisogni metafisici, mossa «da un'ardente, pericolosa curiosità verso un mondo ignoto», ricerca l'origine umana, troppo umana. È una volontà di autodeterminarsi, quella dello spirito libero, una volontà di volontà libera che «con una risata cattiva capovolge le cose che trova velate, risparmiate da un qualche pudore: vuol provare come esse appaiono, quando sono messe a testa in giù».³¹² Il compito dello spirito libero è muoversi allora sulle tracce della «chimica delle idee e dei sentimenti»,³¹³ mostrare da quali «materiali bassi e persino spregiati»³¹⁴ abbiano origine anche i più alti sentimenti morali, religiosi ed estetici.

Considerare la bontà come soltanto come una forma particolare di egoismo; attribuire i moti dell'animo alle secrezioni interne; stabilire che l'uomo è fatto per otto o nove decimi di acqua; dichiarare che la famosa libertà morale del carattere è un automatico fenomeno accessorio del libero scambio; far dipendere la bellezza dalla buona digestione e da un ben distribuito pannicolo adiposo; ricavare i dati statistici delle nascite e dei suicidi, dimostrando come ciò che appare liberissima decisione sia invece inesorabilmente imposto, rilevare l'affinità tra l'ebbrezza e l'alienazione mentale, equiparare l'ano e la bocca, come le estremità rettale e orale della stessa cosa.³¹⁵

Queste alcune delle riflessioni che portano Ulrich a formulare, di contro alle chiacchiere sull'anima che si fanno nei salotti dell'azione parallela, l'utopia della vita esatta: «la mentalità dell'esperimento e dell'abiura, ma sottoposto alla legge marziale e ferrea della conquista spirituale».³¹⁶ L'utopia che si colloca tra anima e esattezza, è quel luogo ideale dove «il diavolo ritroverebbe il cammino verso Dio».³¹⁷ Lo spirito libero di Ulrich vuole imparare a mettere assieme i sassi e le stelle, vuole «imparare a comprendere ciò che appartiene alla prospettiva in ogni giudizio di valore»,³¹⁸ la necessaria parzialità di ogni soluzione nonostante «tutta la perdita intellettuale, con cui ogni pro e ogni contro si

³¹¹ USQ, p. 342

³¹² Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, (trad. it. di Sossio Giambetta, *Umano troppo umano*, 2 voll., Adelphi, Milano, 1979, vol. I, p. 6)

³¹³ Ivi, p. 15

³¹⁴ Ibidem

³¹⁵ USQ, p. 342

³¹⁶ Ivi, p. 343

³¹⁷ Ibidem

³¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, (trad. it. di Sossio Giambetta, *Umano troppo umano*, 2 voll., Adelphi, Milano, 1979, vol. I, p. 9)

fanno pagare».³¹⁹ Dietro allo scetticismo e all'ironia di Ulrich c'è dunque una passione per la verità e la precisione che lo spinge a fare il tentativo di costruire un ponte, tra pensiero razioide e non razioide, per la sua ardente volontà di utopia, un ponte pericoloso, che necessita di un coraggio da acrobati, da funamboli per essere attraversato, insieme alla capacità di procedere sempre con passi cauti e ben motivati, gravati al massimo. L'utopia della vita esatta trasferisce dunque ai problemi dell'anima la passione per la precisione propria delle scienze. Ma anche il senso della possibilità è una componente necessaria verso il raggiungimento della nuova sintesi di anima ed esattezza ricercata da Ulrich. Per pensare infatti ad una nuova sintesi, differente da quella imposta dalle esigenze della società della razionalità strumentale, è necessario che l'utopia si unisca a quello spirito ironico, sempre in grado di vedere un'alternativa, una possibilità, sempre in grado di tornare a fluidificare quel reale irrigidito nel volto dell'Illuminismo totalitarista. Lo spirito libero deve essere in grado di fare un uso saggistico delle forme del sapere, essere ironico nei confronti di tutto quanto sia già stato stabilito, di tutto quanto si è irrigidito in un mondo di qualità senza l'uomo. Un senso della possibilità che, nietzschianamente, può essere definito come apollineo, in quanto capace di andare oltre gli irrigidimenti posti dall'istituirsi della società platonico-cristiana, e plasmare nuove metafore, attingendo al dionisiaco come ad una fonte poetica, utilizzando ironicamente gli strumenti della ragione, ma senza per questo deporli, precipitando nell'abisso dell'indifferenziato. Essere in grado dunque di operare una liberazione del dionisiaco grazie alla quale la vita possa fluire in forme nuove, riempiendole di significato, è il tentativo dello spirito libero, dell'uomo dotato di senso della possibilità, tentativo che si distingue dall'attivismo immediatistico di Clarisse, in quanto, mosso dall'ironia verso l'utopia della vita esatta, non cede all'irrazionalismo. L'utopia della vita esatta diviene allora missione poetica, grande esperimento, tentativo di colmare finalmente «il gran buco che si chiama anima» con la concretezza di un'opera d'arte.³²⁰

C'è qualche difetto d'equilibrio, e l'uomo si sposta in avanti per non barcollare, come un funambolo. E poiché procede negli anni e la vita vissuta rimane alle spalle, ciò che ha già vissuto e ciò che ha ancora da vivere formano un muro, e il suo cammino finisce per essere simile a quello di un tarlo nel legno, che può contorcersi a suo piacere e anche invertire la marcia, ma lascia dietro a sé sempre lo spazio vuoto. E da questa terribile sensazione di uno

³¹⁹ Ibidem

³²⁰ Beda Alleman, *Ironie und Dichtung*, Verlag Gunter Neske Pfullingen 1956-1969 (trad. it. di Giorgio Voghera, *Ironia e poesia*, Mursia, 1971, p. 214) «L'anima è altrettanto poco concreta ed afferrabile quanto il passato. Intuiamo qualche cosa dell'anima solo contemplando quel vuoto che è il nostro passato. Il significato dell'aspirazione alla precisione ed all'anima, lo possiamo afferrare solo ora in tutta la sua portata. Musil si sforza a realizzare poeticamente quest'operazione per mezzo dell'utopia della situazione di fatto, e lo fa rimanendo fedele all'atteggiamento induttivo, ossia motivando ogni proprio passo ed evitando ogni passaggio brusco. In tal modo le cose trascorse si condensano dinanzi ai suoi occhi nella concretezza storica di un'opera d'arte».

spazio cieco, tagliato fuori, al di là dello spazio colmo, da questa metà che seguita a mancare quando tutto è già un intero, si discerne finalmente ciò che si chiama anima.³²¹

L'utopia della vita esatta è il tentativo di comprendere il «gran buco» dell'anima attraverso l'attenzione alla particolarità dell'individuale, attingendo, con un uso ironico degli strumenti razionali, all'ambito del non razionale, del dionisiaco. Lo spazio della poesia, lo spazio della possibilità, può essere riguadagnato dallo spirito libero avendo intelletto per le cose dell'anima e rompendo la catena delle spiegazioni causali del mondo. Sottrarre la propria ragione agli automatismi morali e gnoseologici della civilizzazione, che riducono l'uomo ad un ingranaggio della grande macchina del progresso, alienandolo dalle motivazioni che gli sono proprie e lasciandogli come unica possibilità quella di identificarsi con la propria professione, è la via individuata da Musil per guadagnare uno spazio aperto a nuove creazioni di significato. Una vita vissuta per esperimento è allora una forma saggistica di ricerca, che non pretende mai di avere la parola definitiva su come bisogna vivere, ma insegue uno stato d'armonia, uno stato altro da quello del capitalismo e della ragione strumentale, nel quale nuove metafore permettano un recupero del significato delle cose nell'umana fraternità con esse.

«In armonia» è giusto, ma non si può dire con che cosa. Siamo accompagnati dalla sensazione di aver raggiunto il centro dell'essere nostro, il misterioso centro dove la forza centrifuga della vita viene a mancare, dove cessa la rotazione incessante dell'esperienza, dove s'arresta la cinghia trasmittente delle impressioni e delle espulsioni che fa assomigliare l'anima a una macchina, dove il movimento è riposo; la sensazione di essere giunti all'asse della trottole. Sono espressioni simboliche, io questi simboli li esecro addirittura, perché si offrono così facilmente e poi si estendono all'infinito senza risultato alcuno. Preferisco provare ancora a definire, e, con la massima spassionatezza possibile: l'eccitazione in cui viviamo è quella dell'esattezza.³²²

Il reale è una finzione irrigidita, svuotata di significato, l'uomo dotato di senso della possibilità ha visto come la realtà della civilizzazione e del capitalismo sia soltanto una delle tante possibili forme che la vita organizzata può assumere, il movimento ironico-utopico vuole quindi condurre ad un nuovo stato del significato, ad un nuovo tentativo saggistico di rispondere alla domanda «come bisogna vivere?». ³²³ Ulrich e Agathe, fuori dal ritmo incalzante della logica, della deduzione, della catena di montaggio, ricercano l'altro stato nell'amore reciproco.

³²¹ USQ, p. 206

³²² Ivi, p. 1550

³²³ Ivi, p. 1551

«Perché non siamo realisti?» si chiese Ulrich. Non lo erano né lui né lei, su questo da gran tempo i loro pensieri e azioni non lasciavano dubbi; ma nichilisti e attivisti sì, lo erano, e ora l'uno ora l'altro, secondo i casi.³²⁴

Con queste parole si chiude il paragrafo «Respiri d'un giorno d'estate», l'ultimo in bella copia lasciatoci da Musil prima della sua morte, il 15 aprile 1942. Un nichilista è un uomo senza qualità, scrive Musil poche righe prima, un uomo che sogna i sogni di Dio, un uomo dotato di senso della possibilità. D'altra parte un attivista non è affatto un realista ma, nel suo agire impaziente, è anch'egli un sognatore di Dio. Mossi dunque verso l'altro stato dalla passione per l'esattezza, Ulrich e Agathe sono nichilisti attivi, spiriti liberi, alla ricerca di «un angolo sperduto ove non essere scientifici senza essere sciocchi».³²⁵ L'amore tra i due fratelli è un tentativo di riappropriazione di sé stessi nell'altro come identità aperte al possibile, capaci di assumersi il compito di inventare nuovamente la realtà. L'amore incestuoso, contro natura, rappresenta l'altro rispetto alla morale vigente, l'altro rispetto alla realtà ipostatizzata nelle convenzioni che regolano anche i rapporti di coppia con obblighi sociali, l'alto rispetto alla legge e alla regola uniformanti. Nell'altro stato si esprime allora la possibilità di una vita piena d'amore, di una vita motivata grazie a un amore che non è volontà di possedere l'altro. L'amore tra fratelli è un sentimento estatico che conduce fuori dall'ambito razionale, dove i concetti vogliono appropriarsi univocamente delle cose, fino al regno della metafora, la quale non è confronto tra simili, non è una banale analogia, ma è la fondazione di un significato nel suo significante. Non è dunque possibile dare una definizione appropriata in termini concettuali dell'altro stato, il suo significato coincide con la sua stessa apertura utopica al possibile.

Quelle nuvola lassù io la vedo in un punto del cielo, tu in un altro e probabilmente anche la vedi un po' diversa; e abbiamo già detto che ciò che tu vedi e fai e immagini non sarà mai uguale a quello che faccio e penso e vedo io. E abbiamo esaminato il problema se non sarebbe tuttavia possibile essere pienamente uno, e vivere in due con un'anima sola. Abbiamo trovato molte risposte lambiccate, ma mi sono dimenticato la più semplice: che i due possono avere l'intenzione e la capacità di prendere le loro vicende soltanto come una metafora! Basta pensare che ogni metafora ha due sensi per la ragione, ma uno solo per il sentimento. Chi considera il mondo solamente come una metafora potrebbe dunque vivere come esperienza univoca, secondo la propria misura, ciò che ha invece due sensi per la misura del mondo -. In quel momento venne a Ulrich l'idea di una condizione umana dove l'essere qui fosse soltanto

³²⁴ Ivi, p. 1404

³²⁵ Robert Musil, *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik*, «Der lose Vogel», Leipzig, febbraio 1913, (trad. it. di Claudia Monti, *La religione, il modernismo e la metafisica in La conoscenza del poeta: saggi*, Sugarco Edizioni, Milano, 1979, p. 51)

un'immagine dell'essere là, e persino il sogno di essere una persona in due corpi distinti dovesse perdere la spinta della sua impossibilità.³²⁶

L'altro stato, dev'essere inteso come uno stato metaforico, come una fragile convivenza armonica di sentimento e intelletto, e come tale può essere accostato alla metafora nietzschiana del mezzogiorno in cui Zarathustra può dire: «Il mondo è perfetto».³²⁷ Tale metafora è infatti in rapporto con l'evoluzione storica del nichilismo e simboleggia proprio la ritrovata armonia tra il tempo della vita e il tempo del cosmo, è il principio di un Regno Millenario in cui il tempo riposa in se stesso e appare come eternità.³²⁸ L'altro stato musiliano e il mezzogiorno nietzschiano convergono in un istante di estatica sospensione in cui ogni contrasto è pacificato, un istante in cui l'uomo può finalmente coincidere col mondo e riappropriarsene attraverso un assenso incondizionato alla vita, attraverso quel «sacro dire di sì»³²⁹ che lega l'uomo alla terra con un filo sottile come una ragnatela:

³²⁶ USQ, p. 1478

³²⁷ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (trad. it. di Mazzino Montinari, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2008, p. 321)

³²⁸ Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos*, Il mulino, 1978, pp. 195-200 «La struttura estatica del rovesciamento della «volontà del nulla» nella «volontà dell'eterno ritorno» acquista una sua particolare evidenza nella metafora del “mezzodì” (Mittag). In alcuni frammenti postumi della *Gaia scienza* — dove si accenna alla figura di Zarathustra e quindi alla disposizione di un'opera in quattro libri (la data dell'annotazione è quella del 26 agosto 1881) appare il titolo Mittag und Ewigkeit. Il tema del “mezzodì” e quello dell'«eterno ritorno» si trovano talora associati insieme come nel titolo: *Mezzodì e eternità. Una filosofia dell'eterno ritorno*. [...] A parte la reminiscenza schopenhaueriana, presente nell'immagine del mezzodì come simulacro dell'eternità, occorre sottolineare che questo pensiero, in Nietzsche non esprime soltanto l'automanifestarsi di una eternità immanente al mondo, ma, in particolare, quella coincidenza di «Attimo-Eternità-Ritorno» in cui si realizza la sostanza mistico-religiosa, non priva di forti suggestioni cristiane, del ritorno inteso come *Wiederkunft*. Non già, quindi, nel senso di un naturalistico *Wiederkehren*, proprio delle vicende stagionali, ma nella sua accezione escatologica come il ritorno per eccellenza, il ritorno definitivo, che si compie una volta per sempre (la *Wiederkunft* di Cristo). Nietzsche chiama l'anello del ritorno (*Ring der Wiederkunft*), *hochzeitlicher Ring der Ringe*, *anulus aeternitatis*, intendendo esprimere attraverso la figura dell'anello l'attimo dell'imeneo tra luce e tenebra («*Die Hochzeit kam für Licht und Finsternis*») in cui l'«ultima volontà» di Zarathustra si pone, estaticamente, come *Wille zur Verewigung*, come volontà d'eternizzazione. [...] Mentre da un lato la metafora - più che il simbolo - del Mittag sta in rapporto all'evoluzione storica del nichilismo («*Und das ist der grosse Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Tier und Uebermensch [...]*»), dall'altro, come motivo archetipico e metastorico, si riconnette, nella forma di una categoria mitica, ad una abolizione del tempo storico e ad una reintegrazione del ritmo esistenziale nel tempo cosmico. [...] Tutte le sottili, insinuanti allusioni, gli enigmatici preannunci, le sospese aspettative, che nello spirito sinfonico-ditirambico dello Zarathustra preparano questo momento come principio di un «regno millenario», il grande «regno umano», lo *hazar* di Zarathustra, trovano il loro sfondo nell'immagine corrusca del tramonto-trapasso e la loro risoluzione sulla “dominante” dionisiaca, già carica di cosmica ebbrezza, alla fine della terza parte (*Von der grossen Sehnsucht, Das andere Tanzlied, Die sieben Sie gel*). [...] In questo istante-limite in cui il sole attinge lo zenit dividendo le due metà del giorno, rispettivamente occupate dall'ascesa e dal la discesa dell'astro sull'orizzonte, gli antichi vedevano un discrimine cosmografico a cui riconnettevano conseguenze rituali e quindi un significato di passaggio critico pervaso di oscuri timori: le due parti così divise del giorno erano infatti rispettivamente dedicate al culto delle divinità uranie e a quello delle divinità chthonie. Nell'ora del mezzogiorno, riservata alle libagioni funebri e al sacrificio di vittime nere (agli dèi inferi), si hanno apparizioni numinose ed anche le ombre dell'Ade si manifestano. In questo istante di estatica sospensione («*Affocato meriggio dorme sui campi. Non cantare! Taci!*»), sacro al sonno del dio Pan che si riposa dalla caccia”, la natura stessa sembra sepolta in un misterioso, impenetrabile sopore: i venti sono caduti e il sole, a perpendicolo sull'orizzonte, è come un'alta fiamma pietrificata. A questo punto si tronca repentinamente lo scorrere del tempo («*Non se n'è volato via il tempo?*») e Zarathustra sprofonda nel pozzo dell'eternità («*Fiel ich nicht horch! in den Brunnen der Ewigkeit?*») ed ecco che emerge silenziosamente il mondo dalla sua perfezione, o meglio quella eternità, calata nella profondità del mondo, che costituisce la sua perfezione («*Die Welt ist vollkommen*»).

³²⁹ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (trad. it. di Mazzino Montinari, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2008, p. 25)

- Come una nave che sia entrata nella sua baia più immota: - ora si appoggia a terra, stanca dei lunghi viaggi e dei mari incerti. Non è più fedele la terra?

Come una simile nave si appoggia, si stringe alla terraferma: - e per questo basta che un ragno da terra tessa fino a lei un filo. Non c'è bisogno di funi più robuste.

Come una simile stanca nave nella più immota delle baie: così anche io riposo, ormai vicino, fedele, familiare alla terra, ad essa legato dal più tenue dei fili.³³⁰

Il tentativo di Ulrich e Agathe è quello di trovare nell'amore reciproco un rinnovato legame con la terra, di lasciarsi alle spalle la società riunita nel salotto di Diotima e la Cacania, entrambe rappresentazioni musiliane del livellamento sociale ed etico di quelli che Nietzsche definisce gli ultimi uomini, coloro i quali mascherano il loro nichilismo dietro ai morti imperativi morali cui si sottomettono, dietro le loro qualità ormai vuote di significato, qualità funzionali soltanto alla divisione del lavoro, alla società della razionalità strumentale ed ai suoi rapporti di dominio. Ulrich è l'uomo senza qualità in quanto si spoglia di quegli attributi reificanti, facenti parte di quella realtà sempre più impersonale della civilizzazione, e tenta assieme alla sorella di guadagnarsi uno spazio libero per nuove creazioni, uno spazio dove «il perduto per il mondo conquista per sé il suo mondo»³³¹, spazio nel quale la realtà può essere finalmente trattata «come un compito e un'invenzione».³³² Seguendo il filo del pensiero genealogico, scopriamo inoltre che il soggetto metafisico tradizionale, al pari della verità, si dissolve. La pretesa immediatezza ed unità dell'io è ricondotta anch'essa, da Friedrich Nietzsche, ad illusione ed errore, ad un mediato. Un'umana, troppo umana, abitudine, dettata dal bisogno di arrivare a un punto ultimo nella catena delle cause, genera la credenza nella coscienza e la fede nella libertà. L'imporsi della coscienza sopra tutte le altre possibili istanze della personalità, l'imporsi del pensiero cosciente tra tutti i pensieri dell'uomo, è risultato dell'imporsi della struttura sociale del dominio. La vita e l'azione sarebbero infatti altrettanto possibili anche in assenza di autocoscienza, ma l'esigenza umana di comunicare al fine di sopravvivere ha come conseguenza il focalizzarsi dell'attenzione su quella piccola porzione di pensiero traducibile in linguaggio. La coscienza, se seguiamo *La Gaia scienza*, si è sviluppata in rapporto all'utilità comunitaria e gregaria.

Il fatto che le nostre azioni, i pensieri, i sentimenti, i movimenti siano anche oggetto di coscienza - almeno una parte di essi - è la conseguenza di un terribile «dovere» che domina l'uomo da lungo tempo: essendo l'animale maggiormente in pericolo, ebbe bisogno d'aiuto,

³³⁰ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (trad. it. di Mazzino Montinari, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2008, p. 321)

³³¹ Ivi, p. 25

³³² USQ, p. 14

di protezione; ebbe bisogno dei suoi simili, dovette esprimere le sue necessità, sapersi rendere comprensibile - e per tutto questo gli fu necessaria, in primo luogo, «la coscienza», gli fu necessario anche «sapere» quel che gli mancava, «sapere» come si sentiva, «sapere» quel che pensava.³³³

Il soggetto, con la sua libertà e la sua responsabilità, è a questo punto ridotto a pregiudizio grammaticale, a mero organo di interiorizzazione degli interessi della specie, tra i quali, quello di trasformare l'uomo in un animale prevedibile, calcolabile, razioido. Su queste riflessioni di Nietzsche si innestano quelle di Musil quando fa dire ad Ulrich:

L'io perde il senso che ha avuto finora, di un sovrano che compie atti di governo; noi impariamo a comprendere il suo divenire conforme alle leggi, l'influsso del suo ambiente, le varietà della sua costituzione, il suo sparire nei momenti di massima attività, in una parola le norme che regolano la sua formazione e la sua condotta. Pensi: le leggi della personalità, cara cugina! [...] Infatti, poiché le leggi sono la cosa più impersonale che esista al mondo, la personalità non sarà più ben presto che un immaginario punto d'incontro dell'impersonale.³³⁴

L'uomo che sviluppa la forza di porre e fissare parole e concetti, che necessita di tradursi in coscienza, necessita di tradurre infatti tutti i suoi pensieri e le sue azioni, «in fondo incomparabilmente personali, uniche, sconfinatamente individuali»,³³⁵ nel linguaggio di un mondo generalizzato, finendo così per banalizzarle.

Tutto quanto si fa cosciente diventa per ciò stesso piatto, esiguo, relativamente stupido, generico, segno, segno distintivo del gregge; che a ogni farsi della coscienza è collegata una grande fondamentale alterazione, falsificazione, riduzione alla superficialità e generalizzazione.³³⁶

Queste parole risuonano nei tormenti del giovane Törless ed illuminano ulteriormente la citazione dal *Tesoro degli umili* di Maurice Maeterlinck posta all'inizio del romanzo.

In qualche strana maniera noi svalutiamo le cose appena le pronunciamo. Crediamo di esserci immersi nel più profondo dell'abisso, e invece quando torniamo alla superficie la goccia d'acqua sulla punta delle nostre dita pallide non somiglia più al mare donde veniamo. Crediamo di avere scoperto una caverna di meravigliosi tesori e quando risaliamo alla luce

³³³ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (trad. it. di Ferruccio Masini, *La Gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano, 1995, p. 271 [IV, 354])

³³⁴ USQ, p. 538

³³⁵ Ivi, p. 272

³³⁶ Ivi, p. 273

non abbiamo che pietre false e frammenti di vetro; e tuttavia nelle tenebre il tesoro seguita a brillare.³³⁷

Il predominio della coscienza su tutte le altre istanze presenti nell'essere umano è allora una conseguenza del dominio della struttura razionale sulla vita, dettata dalle necessità per la sopravvivenza alle forze naturali. La coscienza diviene così l'organo col quale l'essere umano rafforza le strutture vantaggiose per la propria specie, le prescrizioni della società e tutto il suo sistema gerarchico, le sue connessioni ed i suoi ordini. Essa nasce dunque schiava del mondo del dominio, riproducendolo al proprio interno, nella propria vita interiore. Sulla strada dunque di una liberazione, di una emancipazione da tali strutture, muove la ricerca dell'altro stato. Ulrich e Agathe rifiutano infatti una soggettività che sia loro imposta dall'esterno, fatta di qualità preformate, per pervenire a una soggettività che sia invece rivelazione reciproca, all'interno di un intreccio condiviso di motivi, tessuti nella tensione di un sentimento estatico. L'altro stato è l'alternativa al pensiero della coscienza, sempre riconducibile al pensiero della media, in modo quasi statistico, e al pensiero che sempre si traduce nella prospettiva del gregge. Quanto è ritenuto vantaggioso, nell'interesse del gregge, non è nient'altro che una credenza che può benissimo essere rimessa in discussione, in quanto prodotto di una determinata umanità storica. Le qualifiche, le qualità, infatti non appartengono alle cose e non appartengono all'uomo. Essere senza qualità significa essere disponibili a dare un nuovo significato alla propria umanità all'interno di quello stato metaforico di rinnovata libertà del simbolico che è l'altro stato, al di fuori di quelle strutture del dominio e della violenza che caratterizzano il mondo della razionalità. Il nichilismo di Ulrich e Agathe è un nichilismo sperimentale, una determinazione a sottoporre se stessi all'esperimento di risignificazione personale, consentito da una razionalità ironica che si coniuga con la liberazione del dionisiaco e la sua capacità mitopoietica. Si tratta di una seduzione per il problematico che mette in moto l'ironia del pensiero scientifico e la fa tendere verso quella regione di nuove possibilità poetiche, al di là della realtà imposta dalla civilizzazione borghese, che è la regione dell'amore, l'altro stato, condizione eccezionale e feconda, nella quale l'io e il tu sembrano scomparire nella tensione verso l'utopia di un ritrovato centro motivazionale dell'esistenza, il quale trova un'espressione adeguata soltanto nelle parole dei grandi mistici, che Ulrich legge in compagnia della sorella e Musil cita e parafrasa nei *Dialoghi sacri* tra i due innamorati.

Allora vide e udì ciò ch'è inafferrabile a ogni lingua. Era senza forma e senza modo, eppure aveva in sé il diletto giubilante di tutte le forme e di tutti i modi.³³⁸

³³⁷ Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964 p. 7)

³³⁸ Martin Buber, *Ekstatische Konfessionen* (trad. it. di Cinzia Romani, *Confessioni Estatiche*, Adelphi, Milano, 1987, p. 114)

Ciò che si faceva udire nella notte era singhiozzava senza suono e senza misura, ciò che essi scorgevano era senza forma e senza modo e aveva tuttavia in sé la gioia voluttuosa di tutte le forme e di tutti i modi. In fondo era meravigliosamente semplice: con le forze limitatrici s'erano perduti tutti i limiti e poiché non percepivano più alcuna separazione, né in sé né nelle cose, erano diventati uno solo³³⁹

³³⁹ USQ, p. 1652

Bibliografia

A causa dell'emergenza Covid-19 non mi è stato possibile consultare le edizioni critiche di riferimento.

Robert Musil, *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik*, «Der lose Vogel», Leipzig, febbraio 1913 (trad. it. di Claudia Monti, *La religione, il modernismo e la metafisica in La conoscenza del poeta: saggi*, Sugarco Edizioni, Milano, 1979)

Robert Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, «Ganymed. Jahrbuch für die Kunst» n. 4, Julius Meier-Gräfe, Monaco, 1922 (trad. it. di Francesco Valagussa, *Europa inerme*, Moretti e Vitali., Bergamo, 2015)

Robert Musil, *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, «Pan», Berlin, marzo 1919 (trad. it. di Claudia Monti, *L'indecente e il malato nell'arte in La conoscenza del poeta: saggi*, Sugarco Edizioni, Milano)

Robert Musil, *Der deutsche Mensch als Symptom* in *Gessamelte Werke*, Rowohlt, 1978, (trad. it. di Francesco Valagussa, *L'uomo tedesco come sintomo*, Pendragon, 2014)

Robert Musil, *Der Mann ohne Eigengenschaften*, in *Gessamelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 2014)

Robert Musil, *Der Mathematische Mensch*, «Der lose Vogel», Leipzig, aprile giugno 1913, (trad. it. di Andrea Casalegno, *L'uomo matematico in Racconti matematici*, Einaudi, Torino, 2006)

Robert Musil, *Diari 1899-1941*, 2 voll., a cura di Adolf Frisé, trad. it. di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino, 1976)

Robert Musil, *Die Schwärmer* in *Gessamelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I fanatici in Racconti e teatro*, Einaudi, Torino 1964)

Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gessamelte Werke*, Rowohlt, 1978 (trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, in *Racconti e teatro*, Einaudi, 1964)

Robert Musil, *Paraphrasen* (trad. it. di Enrico De Angelis, *Parafrasi*, Rizzoli, 2013)

Robert Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, «Summa», Hellerau, 1918, (trad. it. di Claudia Monti, *La conoscenza del poeta in La conoscenza del poeta: saggi*, Sugarco Edizioni, Milano, 1979)

Robert Musil, *Über den Essay*, in *Tagebücher*, Gessamelte Werke, Bd. 8, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, 1978 (trad. it. *Sul saggio in Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega, Cappelli editore, 1989)

Achille Varzi, *Musil's Imaginary Bridge* in «The Monist», Volume 97, Issue 1, 1 January 2014

Aldo Gargani, *La crisi del soggetto nella cultura mitteleuropea* in *Lo stupore e il caso*, Laterza, 1985

Aldo Gargani, *Musil e la metafora* in *Freud Wittgenstein Musil, Shakespeare and Kafka*, 1992

Aldo Gargani, *Robert Musil: il salto nell'inverificabile* in *Lo stupore e il caso*, Laterza, 1985,

Allan Janik, Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1973 (trad. it. di Ugo Giacomini, *La grande Vienna*, Garzanti, 1984)

Aloisio Rendi, *Robert Musil*, Edizioni di comunità, 1963

Anna Gambini, *Il rapporto tra Robert Musil e Thomas Mann. Considerazioni su «I turbamenti del giovane Törless» e «Tonio Kröger»*, Lalli, Poggibonsi, 1989

Arthur Tatossian, *Edipe en Cacanie, Kafka, Musil, Freud*, in Atti del convegno «Vienne fin de siècle», Paris, novembre 1984 (trad. it. di Riccardo Dalle Luche e Giampaolo Di Piazza, *Edipo in Kakania*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002)

Barbera, Campioni, *Il genio tiranno, Ragione e dominio nell'ideologia dell'Ottocento: Wagner, Nietzsche, Renan*, Franco Angeli Editore, 1983

Beda Alleman, *Ironie und Dichtung*, Verlag Gunter, Neske Pfullingen 1956-1969 (trad. it. di Giorgio Voghera, *Ironia e poesia*, Mursia, 1971)

Carl E. Schorske, *Fin de siècle Vienna*, (trad. it. di Riccardo Mainardi, *Vienna fin de siècle*, Bompiani, Milano, 1981)

Claudia Sonino, *Musil e il frammento* in *Anima ed esattezza*, a cura di Riccardo Morello, Marietti, Casale Monferrato, 1983

Claudio Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil* in *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino, 2014

Claudio Magris, *Musil e le scuciture dei segni*, «Strumenti Critici», Einaudi, ottobre 1974

Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937* (trad. it. di Gilberto Forti, *Il gioco degli occhi. Storia di una vita 1931-1937*, Adelphi 1985)

- Emanuele Castrucci, *Il caso Moosbrugger*, «Prometeo», giugno 1985, Mondadori, p. 88
- Enrico De Angelis, *Robert Musil*, Einaudi, 1982, Torino
- Fausto Cercignani, *Uomini “senza qualità” e uomini “con qualità” nel romanzo saggistico di Musil* in «Studia austriaca» VI, 1998
- Ferruccio Masini, «*L'uomo senza qualità*» tra *scepsi ironica e utopia* in *Gli schiavi di Efesto*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990
- Ferruccio Masini, «*Monsieur le vivisecteur*» come *metafora intellettuale* in *Gli schiavi di Efesto*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990
- Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos*, Il mulino, 1978
- Ferruccio Masini, *Ritorno al significato* in *Gli schiavi di Efesto*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990
- Ferruccio Masini, *Studi su «L'uomo senza qualità» di Robert Musil* in *Dialettica dell'avanguardia*, De Donato, 1973
- Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London, 1987 (trad. it. di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999)
- Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Quodlibet, 2002
- Georg Büchner, *Woyzeck* (trad. it. di Giorgio Dolfini, *Woyzeck in Teatro*, Adelphi, Milano, 1978)
- Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Tascabili Bompiani, Milano, 2016
- Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (trad. it. di Roberto Carifi, *Madame Bovary*, Feltrinelli 2019)
- György Lukács, *Über Wesen und Form des Essays* in *Die Seele und die Formen*, Berlin, 1911 (*Essenza e forma del saggio* in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega, Cappelli editore, 1989)
- Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007 (trad. it. di Sandro Gulì, *Teoria dell'inconcettualità*, Duepunti edizioni, Palermo, 2010)
- Hans Mayer, *Thomas Man, Werk und Entwicklung*, Volk und Welt, Berlin, 1955 (trad. it. di Clara Bovero, *Thomas Mann*, Einaudi, 1955)

Karl Corino, *Robert Musil - Thomas Mann. Ein Dialog*, Verlag Günther Neske Pfullingen, 1971 (trad. it. di Claudio Groff, *Mann-Musil, Un dialogo*, Gallio Editori, 1990)

Lalli Mannarini, *Il primato della teoria*, Shakespeare and Company

Ludwig Rohner, *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, Bd. I-IV, 1968 (trad. it. di Chiara Simonato, *Saggio sul saggio in Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega, Cappelli editore, 1989)

Martin Buber, *Ekstatische Konfessionen* (trad. it. di Cinzia Romani, *Confessioni Estatiche*, Adelphi, Milano, 1987)

Peter Berger, *Robert Musil and the Salvage of the Self* in «Partizan Review», n. 51, 1984 (trad. it. di Paolo Jedlowski, *Robert Musil e il salvataggio del sé*, Rubbettino, 1992, Messina)

Philippe Chardin, *Musil et la littérature européenne* (trad. it. di Maddalena Togliani, *Musil e la letteratura europea*, UTET Libreria, Torino)

Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (trad. it. di Furio Jesi, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano, 1974)

Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien* (trad. it. di Andreina Lavagetto, *Elegie duinesi in Poesie 1907-1926*, Einaudi, Torino, 2000)

Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Giunti Editore, 2017

Theodor Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 (tr. it. di Alberto Frioli, Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni, Enrico Filippini, *Note per la letteratura*, Einaudi, 2012)

Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (trad. It. di Mariano Marianelli, *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano, 2005)

Thomas Mann, *Der Zauberberg* (trad. it. di Ervino Pocar, *La montagna incantata*, Casa Editrice Corbaccio, Milano, 1992)

Thomas Mann, *Doktor Faustus* (trad. it. di Luca Crescenzi, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano, 2017)

Thomas Mann, *Nietzsche Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (trad. it. di Bruno Arzeni e Italo Alighiero Chiusano, *La filosofia di Nietzsche in Saggi: Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Mondadori, 1994)

Thomas Mann, *Tonio Kröger*, (trad. it. di Anita Rho, *Tonio Kröger*, Einaudi, Torino, 1967)

Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (trad. it. di Mazzino Montinari, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2008)

Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (trad. it. di Ferruccio Masini, *La Gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano, 1995)

Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (trad. it. di Sossio Giambetta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1989)

Friedrich Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben* (trad. it. di Roberto Calasso, Giorgio Colli, Sossio Giambetta, Ferruccio Masini, *Ecce homo; Ditirambi di Dioniso; Nietzsche contra Wagner; Poesie e scelta di frammenti postumi 1888-1889*, Mondadori, Milano, 1977)

Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (trad. it. di Ferruccio Masini, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano, 2018)

Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (trad. it. di Sossio Giambetta, *Umano troppo umano*, 2 voll., Adelphi, Milano, 1979)

Friedrich Nietzsche, *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile* (trad. it. di Ferruccio Masini, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Adelphi, Milano, 1992)

Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (trad. it. di Giorgio Colli, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Adelphi, Milano, 2015)

Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (trad. it. di Ferruccio Masini, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano, 1984)